

# Medioevo: arte e storia



Electa

Y11V 132 1178 68

40  
B  
309

Centro Studi Medievali  
Università degli Studi  
di Parma

Fondazione Cariparma

# Medioevo: arte e storia

Atti del Convegno internazionale di studi  
Parma, 18-22 settembre 2007

*a cura di*  
Arturo Carlo Quintavalle



11245339

Electa

b 11163777

## Pittura "beneventana"? Questioni storiografiche alla luce di una nuova acquisizione: i dipinti della chiesa di San Gabriele sotto il monastero di Monteoliveto ad Airola

Simone Piazza

Nell'autunno del 2001, sfogliando la guida del Touring Club, regione "Campania", un dato inatteso catturò la mia attenzione: ad Airola, piccolo centro a metà strada fra Caserta e Benevento, sotto il convento passionista di San Gabriele di Monteoliveto, veniva segnalata "una grotta affrescata il cui ingresso è stato provvisoriamente murato in attesa di restauro" (fig. 1)<sup>1</sup>. Giunto sul posto, mi venne confermata l'esistenza, nel luogo, di un ambiente dipinto ipogeo, e però mi fu spiegato che non si trattava di una cavità rupestre, bensì dei resti di un antico monastero, ricoperti al principio del Seicento dal solenne edificio conventuale<sup>2</sup>. La notizia contenuta nella guida rossa, quindi, veniva sostanzialmente corroborata, ma ben presto la speranza di poter accedere agli spazi sotterranei dovette arrestarsi di fronte all'evidenza: nel giardino antistante l'ingresso mi venne infatti mostrata una botola inamovibile, sigillata col cemento, che rendeva impossibile l'accesso al sottosuolo. In procinto di ripartire, ricevetti in dono dal superiore dei passionisti un libro sulla storia del convento di San Gabriele pubblicato nel 1988 da un suo confratello, padre Pancrazio Scanzano<sup>3</sup>. Nell'aprile fui colto da una piacevole sorpresa: a corredo delle memorie raccolte dal religioso trovai cinque riproduzioni a colori dei ricercati dipinti (figg. 2-6)<sup>4</sup>. I primi tre scatti si riferiscono ad una decorazione absidale, il cui livello di interesse balza subito agli occhi. Si tratta di una Trasfigurazione<sup>5</sup> occupante la superficie di un catino absidale. Manca, purtroppo, un'inquadratura di insieme del dipinto; ciononostante, le immagini fotografiche bastano a farsi un'idea dell'assetto generale della composizione, che il supporto grafico consente agevolmente di visualizzare (fig. 7).

Una foto mostra l'immagine centrale del Cristo, inscritto in un cerchio bicromo, simulante l'aureola di luce, vestito di una tunica bianca e pallio giallo-ocra, la mano destra benedicente, la sinistra nell'atto di impugnare il rotolo della legge (fig. 2). Dalla sua figura si dipartono sette bande di luce: le due superiori e quelle mediane raggiungono i due profeti, Mosè ed Elia, coprotagonisti della visione, dei quali si intravedono le aureole in alto negli angoli; quelle inferiori sono dirette verso i tre spettatori, gli apostoli che hanno seguito Gesù sul monte Tabor, Giacomo il Maggiore, Giovanni e Pietro, non compresi nell'inquadratura fotografica. La testa del Cristo è a diretto contatto, sempre tramite una fascia di luce bianco-azzurra, con la mano divina, che irrompe al centro del menisco<sup>6</sup>. Un'altra fotografia restituisce la zona superiore destra dell'abside (fig. 3). È ben leggibile, malgrado un velo di sali, l'immagine di Elia, con barba e capigliatura fluenti e canute, l'usuale manto dei personaggi veterotestamentari allacciato sul petto, le braccia protese in avanti verso il Messia. La terza fotografia riproduce l'angolo inferiore destro della superficie absidale (fig. 4). Si distingue Giacomo, con barba e capelli scuri, inginocchiato, lo sguardo rivolto a terra per il turbamento provocato dalla visione<sup>7</sup>. Accanto, sulla sinistra, sul campo ocra della montagna, si staglia un piccolo edificio cuspidato: è una delle tende cui alludono i tre vangeli sinottici<sup>8</sup>. Alla base della fotografia si vedono due bande, una nera ed una rossa, che segnano la linea di demarcazione fra la conca absidale ed il sottostante muro semicilindrico. Le restanti foto documentano altri soggetti della chiesa sotterranea: una scena agiografica, con un santo vescovo che trattiene la spada di un personaggio sul punto di sferrare un colpo (fig.

5), ed un santo soldato che in sella ad un cavallo trafigge con la lancia un drago strisciante ai suoi piedi (fig. 6).

Le cinque fotografie passate in rassegna costituiscono, per quanto ne sappia, l'unica riproduzione edita dei dipinti di Airola. Come procedere allo studio di pitture ancora verosimilmente *in situ*, e tuttavia inaccessibili, fruibili soltanto tramite una documentazione parziale, che non offre una visione d'insieme? Un primo aiuto, in questo senso, mi giunse da un'altra monografia sul convento di Airola, pubblicata nel 1966, sempre da un passionista del convento di San Gabriele<sup>9</sup>. In essa si parla del santo che afferra l'arma di un carnefice e del cavaliere che trafigge il drago, ma anche di altri soggetti, santi in medaglioni, un Cristo in trono, un arcangelo, mani, piedi, ecc.<sup>10</sup> Si tace, però, riguardo alla Trasfigurazione riprodotta dalle foto che padre Scanzano ha inserito nel suo libro<sup>11</sup>. Riprendendo in mano quest'ultimo, ho finalmente trovato un indizio utile ad argomentare il motivo dell'omissione. Fra le notizie di cronaca recente del convento è scritto, infatti, che nel 1964, "mentre venivano eseguiti i lavori di sterro per preparare la pavimentazione, apparvero [...] i resti di un'antica chiesa. Fu una sorpresa, poiché nell'attuale cantina del Monastero si osservano già [...] absidi con affreschi, purtroppo molto deteriorati"<sup>12</sup>. La precisazione lasciava intendere che l'abside con la Trasfigurazione era stata scoperta sotto il giardino del convento soltanto negli anni sessanta del Novecento e subito dopo sigillata con la botola di vetro, mentre le pitture raffiguranti il cavaliere, la scena agiografica e gli altri soggetti dovevano appartenere ad ambienti comunicanti con le cantine.

La possibilità di poter accedere almeno ad una parte degli ambienti ipogei mi ha spinto a compiere una seconda visita al convento di San Gabriele, avvenuta lo scorso mese di giugno. Ottenuto il permesso per recarmi nei sotterranei, dopo aver percorso un lungo corridoio corrispondente all'ala orientale del moderno edificio conventuale (fig. 8), varcata la soglia di un piccolo ingresso, ho visto di fronte a me, su una volta a botte, i resti del cavaliere che uccide il drago (fig. 6), a sinistra ho scorto un'abside con tracce di pittura (fig. 9) e, di seguito, procedendo verso sud, ho trovato un vano absidato più grande con una decorazione pittorica, certo lacunosa, ma in parte ancora leggibile, oltre la quale i muri di sostegno del convento settecentesco mi hanno impedito di andare, ma non di presumere che al di là vi fosse la terza abside con la Trasfigurazione (fig. 10). Era chiaro, insomma, che mi trovavo all'interno di una chiesa a tre navate caduta per secoli nell'oblio (fig. 11a-b)<sup>13</sup>.

Nel voler anticipare i primi esiti di una ricerca ancora *in fieri*, mi concentrerò su due aspetti essenziali: il programma iconografico, che in parte ho potuto recuperare nonostante il palese stato di frammentarietà, e la contestualizzazione del monumento, che prende corpo da una serie di confronti stilistico-formali e da dati emersi dalla lettura di alcune fonti. Cominciamo dall'analisi dei temi figurativi, dall'abside maggiore, che è divisa in due registri. Quello superiore, incorniciato verticalmente da un nastro geometrico, che si diparte da un vaso appoggiato ad una colonna (fig. 12), conserva resti di sette personaggi in posa frontale. Da sinistra verso destra, si riesce a scorgere un santo che regge una pisside, una figura vestita di bianco, un arcangelo, distinguibile dal *loros* bizantino, una Vergine in trono, riconoscibile dal cuscino purpu-



1. Airola, monastero di San Gabriele a Monteoliveto

2. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, Trasfigurazione, Cristo

3. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, Trasfigurazione, il profeta Elia



reo ma anche dalle tracce del manto e di una mano, un altro arcangelo, un santo con tunica oca e manto rosso ed, infine, un'orante (fig. 13-15)<sup>14</sup>. Il registro inferiore ospita una serie di sei medaglioni annodati con santi a mezzo busto. Soltanto uno fra questi si è parzialmente conservato e riproduce sembianze femminili (fig. 16).

L'abside sinistra è in gran parte ostruita dai muri di sostruzione del convento e, ciononostante, si è preservata l'ossatura del primitivo altare (fig. 9). Quanto ai soggetti rappresentati, il dilavamento delle campiture cromatiche non ha cancellato del tutto l'immagine centrale del Cristo in trono e quella laterale sinistra relativa al personaggio con lunga barba, lunghi capelli, mantello allacciato sul davanti e cartiglio in mano, identificabile con san Giovanni Battista (fig. 17). Con quest'ultimo faceva forse *pendant*, sul lato destro, nascosta dalla moderna cortina muraria, l'immagine di Giovanni Evangelista, data la diffusa tradizione iconografica dei due Giovanni, l'uno di fronte all'altro, reggenti un filatterio con versetti evangelici<sup>15</sup>. La decorazione sottostante è ben visibile: la superficie dietro l'altare è rivestita da un *velarium* sovrastato da un'iscrizione in capitali latine, che correva lungo l'intero semicilindro (fig. 18). Con l'aiuto di un paleografo mi è stato possibile leggere "OM(NI)P(O)T(EN)S ET SE[MP]ITERNE DEUS", formula assai ricorrente nelle orazioni liturgiche e tuttavia interessante per il suo legame con la soprastante immagine del Pantocratore<sup>16</sup>.

Arretrando di qualche passo dall'absidiola sinistra, labili ma estese tracce di colore sopra l'arco permettono di risalire al decoro dell'estradosso, con un'alta fascia a motivi geometrici ed al centro un medaglione circondante la *dextera Domini* (fig. 19). Nella parete contigua, sulla sinistra, troviamo l'immagine del santo che afferra la spada. La visione diretta del testo pittorico offre l'opportunità di cogliere il buono stato del volto ed il dettaglio del sangue che gocciola dalla lama e si staglia sul giallo dell'aureola (figg. 5, 20). Quanto all'identificazione del soggetto, siamo di fronte ad un caso sorprendente – perché sembrerebbe essere il più antico finora rinvenuto e perché affiora dall'ambito monastico occidentale – di un episodio relativo alla vita di san Nicola, quello in cui il vescovo di Mira interviene in favore di tre persone condannate al martirio, come dimostra un confronto con versioni meglio conservate, ad esempio la scena della chiesa greca di Cristo Salvatore, a Mégara (terzo quarto del XIII secolo, fig. 21)<sup>17</sup>. Nel riquadro soprastante, in corrispondenza della parete curva della volta a botte, sopravvivono i resti di un'altra scena: due personaggi con tuniche bianche e pallio rosa, seduti in fila e poggianti i piedi scalzi su un *suppedaneum*, farebbero pensare alla raffigurazione della Pentecoste (fig. 22).

Torniamo ora di fronte al santo cavaliere dipinto sul lato opposto del medesimo imbotte della navatella sinistra. La perdita della testa non ci permette di riconoscere l'individuo che la tradizione locale associa a san Giorgio, patrono di Airola, ma che l'iconografia medievale porterebbe piuttosto ad identificare con Teodoro, dal momento che il cavallo è rosso, come nella maggior parte dei casi in cui figura il santo militare (fig. 6)<sup>18</sup>. La versione airolana è interessante per via dell'ubicazione proprio di fronte all'ingresso, che rivela l'evidente funzione apotropaica dell'immagine del cavaliere e trova riscontro nella pittura monumentale della

4. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, Trasfigurazione, Giacomo



5. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, San Nicola intercede in favore dei tre condannati a morte



6. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, Santo cavaliere nell'atto di uccidere il drago



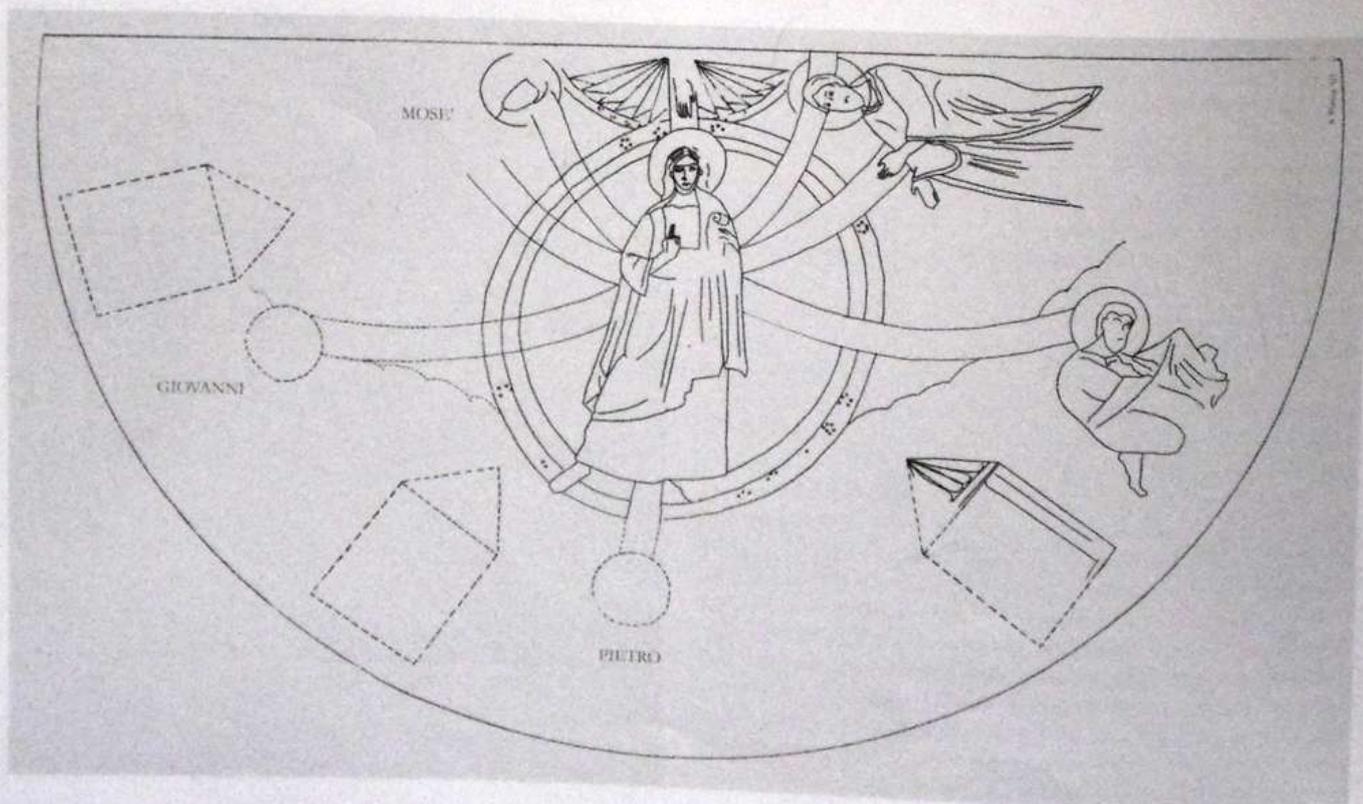
Cappadocia<sup>19</sup>. Accanto al cavaliere, sullo stesso strato d'intonaco, si scorgono i resti di un santo apostolo in posa frontale, purtroppo anch'esso acefalo<sup>20</sup>.

Dall'analisi dei brani pittorici sopravvissuti si evincono alcuni dati: l'omogeneità delle forme dei soggetti rappresentati ed il ripetersi dei medesimi colori in ciascuno di essi, ocre, rosa, bianco, verde, consentono di credere nell'unicità del programma pittorico che andava a ricoprire, assai probabilmente, la totalità delle pareti interne della chiesa a tre navate. Per quanto riguarda le absidi, è possibile risalire, quasi integralmente, a ciascuno dei temi rappre-

7. Airola, monastero di San Gabriele, restituzione grafica del tema absidale della Trasfigurazione (da S. Piazza)

sentati: resti di una Vergine in trono fra arcangeli e santi in quella maggiore, a destra una Trasfigurazione e, a sinistra, Cristo con il Battista, affiancato, forse, da Giovanni evangelista. Le scene relative a san Nicola e al santo cavaliere, inoltre, fanno supporre che il programma pittorico ospitasse alcune storie agiografiche. Soprattutto nel caso della rappresentazione di san Nicola, infatti, è difficile credere che l'immagine del vescovo di Mira si limitasse al solo episodio dell'intercessione nei confronti dei tre condannati, dato che nelle versioni iconografiche note questo tema figura sempre all'interno di un ciclo: basti citare quello della cappella di San Nicola presso Santa Maria de Olearia a Maiori, verosimilmente risalente all'XI secolo<sup>21</sup>. Ad Airola, l'immagine della Trasfigurazione ed i resti presumibilmente riconducibili ad un'altra scena evangelica, cioè la Pentecoste, legittimano l'ipotesi che il programma pittorico contemplasse pure un ciclo cristologico.

Per quanto riguarda la fondazione e la primitiva funzione della chiesa di San Gabriele, importanti notizie si ricavano da alcune bolle pontificie e da una serie di testimonianze epigrafiche e documentarie custodite fino alle soglie del XIX secolo all'interno delle mura del convento airolano, perdute a seguito della dispersione dell'ordine degli Olivetani, che dal 1545 al 1788 l'avevano abitato, ma note attraverso trascrizioni e commenti di storici locali ed eruditi a partire dal XVII secolo<sup>22</sup>. In una memoria, firmata e datata 1201, contenuta in un codice membranaceo "a caratteri semi-gotici"<sup>23</sup> e trascritta nelle *Historiae Olivetanae* del 1623<sup>24</sup>, vengono rievocate le leggendarie origini della nostra chiesa: l'anno 960, sul colle soprastante l'abitato di Airola, nel punto ove sorge



8. Airola, monastero di San Gabriele, cantine dell'edificio settecentesco



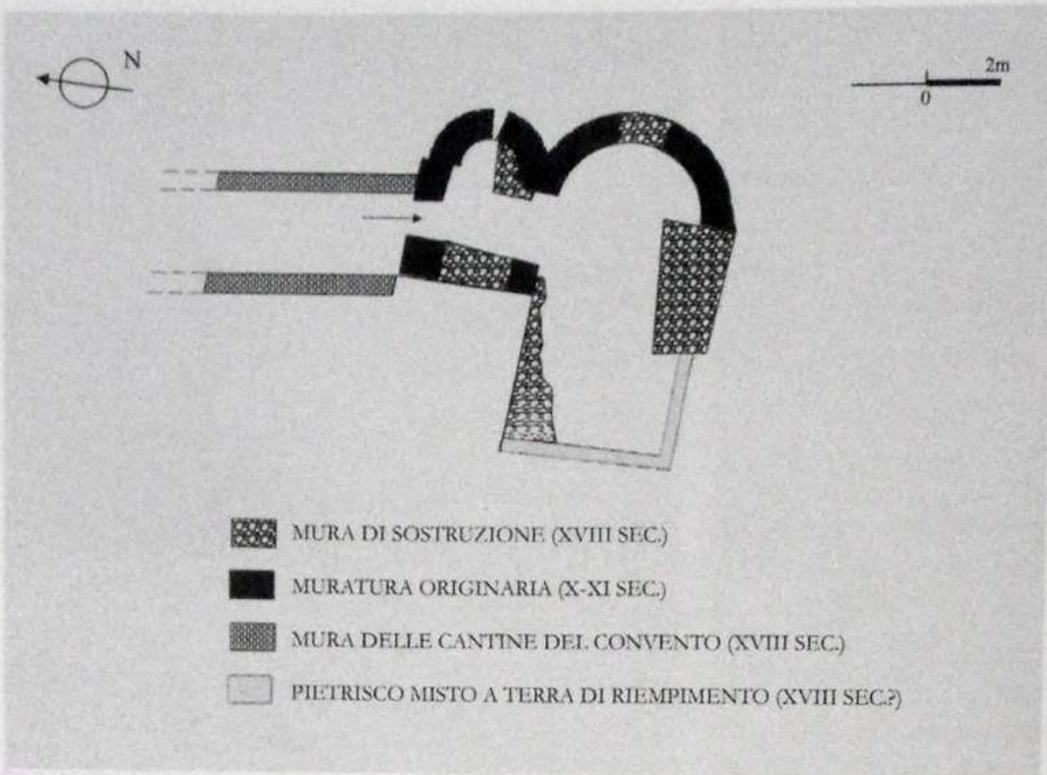
9. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, abside sinistra

10. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, abside centrale

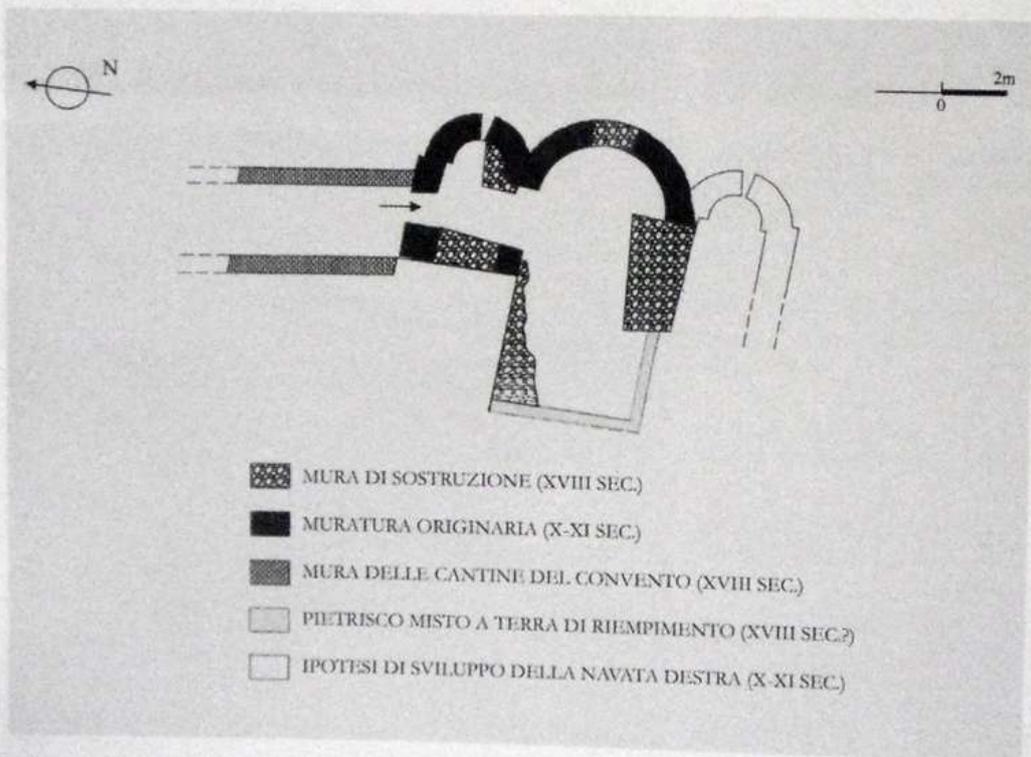


l'attuale convento, l'arcangelo Gabriele sarebbe disceso dal cielo per mettere in fuga i saraceni che stavano assediando la città, e gli airolani, per grazia ricevuta, avrebbero edificato in quel luogo un tempio in suo onore<sup>25</sup>. Sempre nelle *Historiae Olivetanae* troviamo un attento esame delle testimonianze medievali rinvenute all'interno della chiesa di San Gabriele qualche anno prima, nel 1607, in occasione dei lavori di restauro intrapresi a seguito di un crollo dell'edificio: nella cavità di una colonna, visibile oggi all'interno della soprastante chiesa settecentesca, furono trovate due ossa di san Bartolomeo apostolo, insieme a una pergamena con la data del 970 ed il nome del donatore delle reliquie, Landolfo, primo arcivescovo di Benevento (fig. 23)<sup>26</sup>. Stando ad una lunga e consolidata tradizione, quindi, l'antica chiesa di San Gabriele venne costruita fra il 960 ed il 970. Ben presto all'edificio ecclesiastico deve essere stato accorpato un monastero benedettino, i cui resti si scorgono ancora in varie zone del convento, secondo quanto affermano i padri passionisti nelle loro memorie<sup>27</sup>. D'altra parte, in una bolla pontificia redatta a Benevento nel 1108, Pasquale II conferma alcune donazioni al "dilecto filio Agano", abate del monastero di San Gabriele<sup>28</sup>, ed in seguito beatificato, come risulta dai martirologi benedettini<sup>29</sup>, per aver liberato gli airolani dall'incubo della peste, sempre grazie al provvidenziale intervento dell'arcangelo Gabriele, interceduto dal cielo una seconda volta<sup>30</sup>. Da un'altra bolla pontificia, emanata da Innocenzo II, veniamo a sapere che nel 1135 il monastero è passato sotto la giurisdizione della diocesi di Sant'Agata dei Goti<sup>31</sup>.





11a-b. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, a. resti della chiesa primitiva, b. resti della chiesa primitiva ed ipotesi di sviluppo della navata destra





Le coordinate temporali estrapolate dalle fonti ci sono d'aiuto per risalire all'epoca delle pitture della chiesa monastica di San Gabriele. La fondazione nel 960 e la consacrazione, conseguente alla traslazione delle reliquie, nel 970, offrono un utile termine *post quem* per un'ipotesi di datazione dei dipinti che, per altro, aderiscono direttamente al supporto murario, senza l'interposizione diintonaci più antichi, e quindi sembrerebbero riferibili ad un periodo non troppo lontano della costruzione dell'edificio. Per una definizione cronologica delle pitture di Airola, tuttavia, giova spostare di nuovo l'attenzione sui temi superstiti e ricercare eventuali agganci stilistico-formali con la produzione pittorica più vicina nello spazio e nel tempo. Cominciamo con l'opera più significativa: la Trasfigurazione, tema molto diffuso in area bizantina, dove però, al di là dell'opera musiva del Sinai<sup>32</sup>, non è frequente trovare il soggetto ad ornamento di un'abside<sup>33</sup>.

12. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, abside centrale, particolare del vaso ornamentale

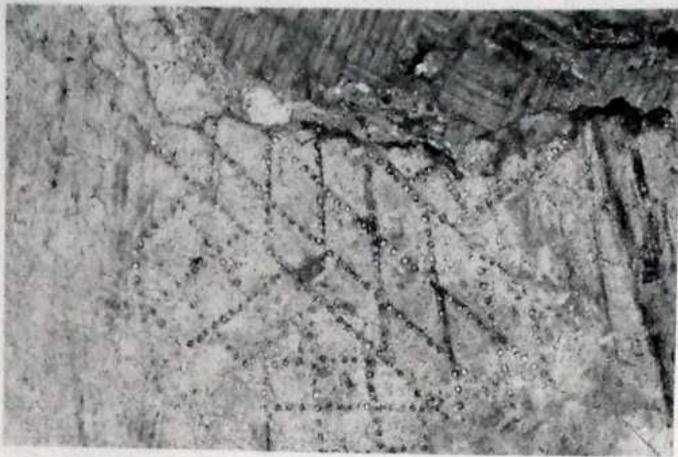
13. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, abside centrale, lato destro

14. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, abside centrale, lato destro, Santo con la pisside, particolare

Ancor più rare sono le versioni absidali in Occidente. Se si eccettua il caso *sui generis* di Sant'Apollinare in Classe<sup>34</sup>, alla testimonianza di Airola sembrerebbero potersi aggiungere solo due esempi, per altro assai poco noti, entrambi altomedievali ed entrambi campani: il mosaico eseguito al tempo del vescovo Giovanni II (537-557) nell'abside dell'antica cattedrale napoletana (di straordinaria importanza soprattutto in rapporto ai due casi eccelsi, coevi, di Ravenna e del Sinai), perduto forse già nel IX secolo, ma documentato dal *Chronicon episcoporum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae*<sup>35</sup>, ed il rivestimento pittorico, molto lacunoso, di un'absidiola della chiesa di Santa Maria Assunta a Pernosano, che



15. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, abside centrale, lato destro, tracce del toros dell'arcangelo



16. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, abside centrale, registro inferiore, tracce di uno dei medaglioni ritraente una figura femminile



17. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, abside sinistra, Giovanni Battista



18. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, abside sinistra, registro inferiore, vela

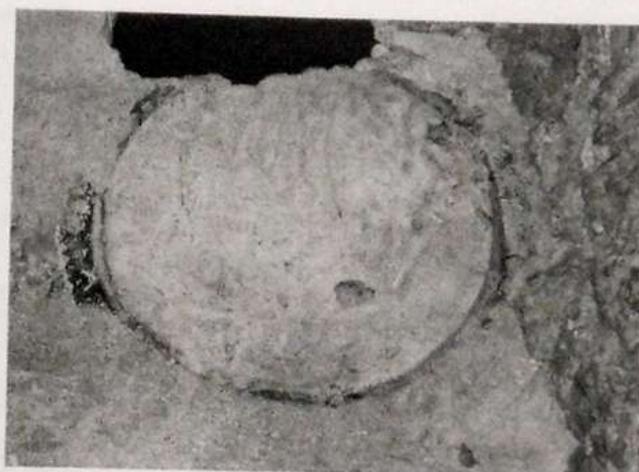


19. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, tracce di un medaglione con la mano divina

20. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, angolo nord-est, San Nicola

21. Mégara (Attica), chiesa di Cristo Salvatore, San Nicola intercede in favore di tre condannati a morte (da Ševčenko 1983)

22. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa ipogea, tracce di apostoli seduti su un trono comune



dati documentari consentirebbero di datare agli inizi del X secolo<sup>36</sup>.

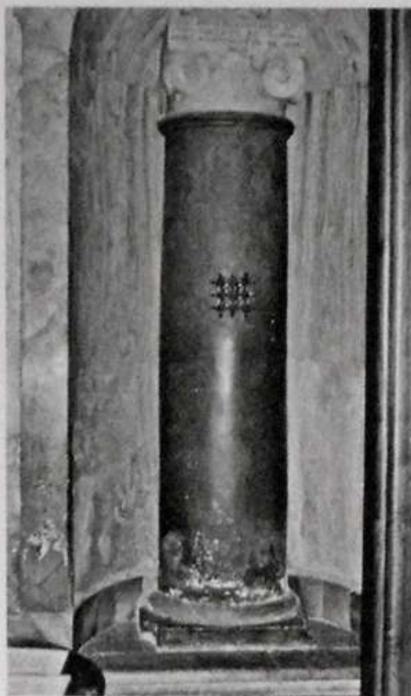
Un surplus di valore la versione di San Gabriele rivendica per via della presenza di un elemento estraneo alla tradizione bizantina: le tre tende di cui parla Pietro nei sinottici. Nei loro confronti l'occidente cristiano dimostra di avere un'attenzione particolare, a differenza dell'atteggiamento assunto dal mondo greco di ferma omissione, che tradisce la volontà di escludere il messaggio petriano a vantaggio della dimensione trascendente dell'episodio evangelico. Le tende che l'apostolo avrebbe voluto erigere sul Tabor per Gesù, Mosè ed Elia trovano riscontro nell'avorio carolingio, appartenente al "gruppo di Liutardo" (860-870) del Victoria and Albert Museum di Londra (n. 253.67, IX secolo, fig. 24)<sup>37</sup>, ma la loro importanza nella chiesa latina è confermata anche dalla notizia che l'abbazia di Centula ne custodiva le reliquie<sup>38</sup> e che, al tempo delle crociate, erano state edificate sul Tabor tre cappelle in loro memoria<sup>39</sup>, circostanza alla quale sono state ricondotte le tre chiesette nella *Trasfigurazione* di uno dei capitelli romanici della chiesa di Saint-Nectaire nell'Auvergne (fig. 25)<sup>40</sup>. Se la versione iconografica di Airola colpisce per l'originalità delle soluzioni adottate, un dettaglio formale si presta ad un efficace confronto con un caso locale: si tratta del citato ornamento a ventaglio della lunetta, che trova riscontro nell'abside centrale della chiesa dell'Angelo della Grotta di Olevano sul Tusciano, nel salernitano<sup>41</sup>, e

in una delle absidi della Grotta di San Michele a Fasani di Sessa Aurunca (fig. 26)<sup>42</sup>, nel casertano, testimonianze pittoriche databili, l'una verso la fine del X secolo, l'altra alla metà circa dell'XI secolo<sup>43</sup>.

Per quanto riguarda i restanti brani pittorici della chiesa di San Gabriele, sebbene al confronto con i casi noti del territorio campano non tradiscano fenomeni di identità di mano o di sovrapposibilità formale, questi ben si collocano, per evidenti somiglianze, all'interno della dimensione figurativa della produzione locale. La mano divina, ad esempio, che ritorna nel medaglione della parete soprastante l'abside sinistra, ricorre spesso nella pittura campana fra X e XI secolo<sup>44</sup>. La troviamo, infatti, nell'intradosso di un arco della chiesa capuana dei Santi Rufo e Carponio<sup>45</sup>, nel primo strato della Grotta dei Santi a Calvi<sup>46</sup> (fig. 27) e sulla fronte della citata cappella di Santa Maria de Olearia<sup>47</sup>. Il motivo ornamentale dell'abside maggiore con il vaso dal quale si sviluppa un nastro geometrico, invece, ancor prima che a Sant'Angelo in Formis, compare nei sottarchi della chiesa capuana di San Salvatore a Corte<sup>48</sup>.

Passando all'esame del cavaliere che uccide il drago, di fronte all'ingresso, si resta colpiti dal livello qualitativo del brano pittorico: nonostante la lacuna, il dipinto si lascia apprezzare per la fluidità del tratto, l'intensità cromatica, le armoniose proporzioni, la disinvoltura nel rappresentare il soggetto nel momento culminante

23. Airola, monastero di San Gabriele, chiesa superiore, colonna rinvenuta nel 1607 fra i resti della chiesa inferiore



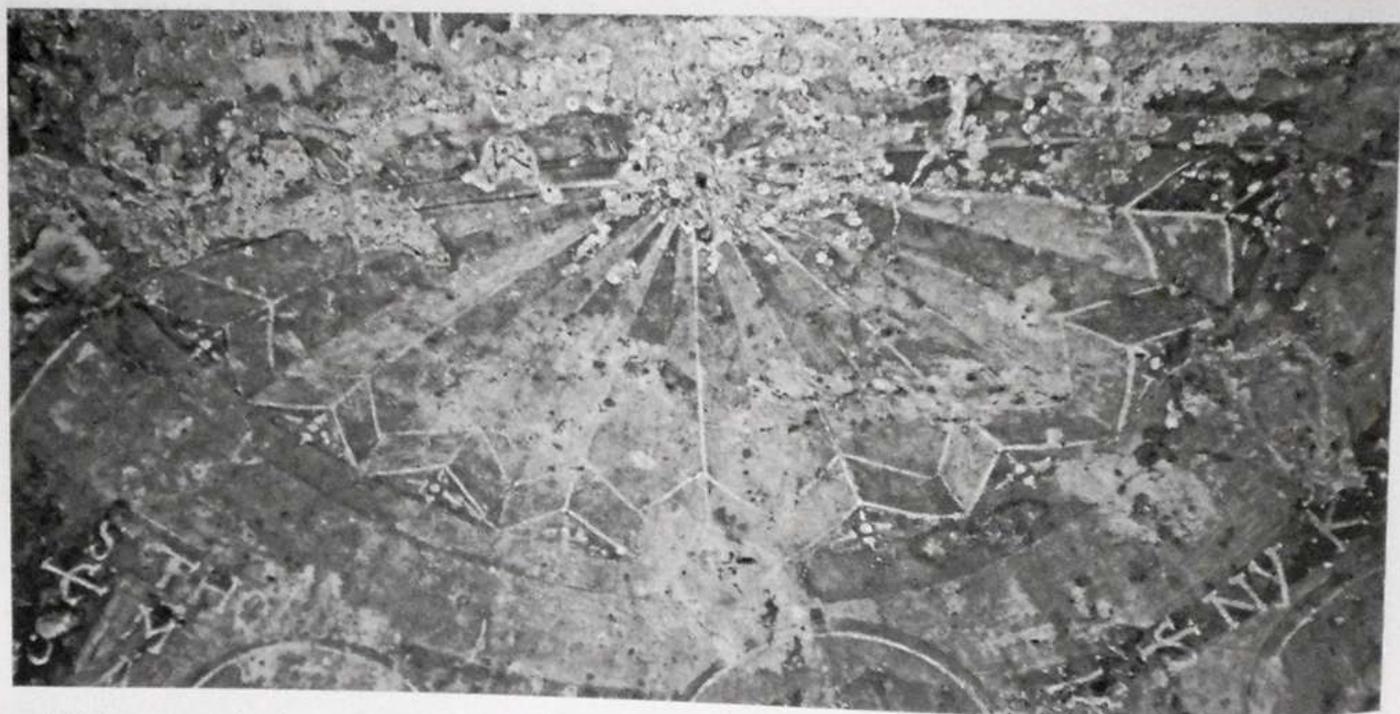
24. Londra, Victoria & Albert Museum, n. 253.67, valva di un dittico eburneo raffigurante la Trasfigurazione



25. Auvergne, Saint-Nectaire, capitello romanico, Trasfigurazione, particolare



26. Fasani, frazione di Sessa Aurunca (CE), Grotta di San Michele, menisco absidale, particolare



te dell'azione, tanto che ad un primo sguardo potrebbe nascere il sospetto che si tratti di un frammento di epoca più tarda. Accanto al santo militare, tuttavia, sullo stesso strato d'intonaco, si scorgono i resti di un santo apostolo in posa frontale, vestito di un palio con *gammulae* rosse sopra una tunica claviata, tagliata in orizzontale all'altezza delle caviglie, in tutto conforme alla tipologia in voga in ambito campano negli anni intorno al Mille<sup>99</sup>. Un confronto con l'*equus* del cod. n. 3 di Montecassino, al di là della vaga somiglianza, può servire ad avere una conferma dell'abilità nel

disegnare cavalli in movimento in un contesto prossimo al nostro, anche se appartenente ad una stagione precedente (fig. 28)<sup>100</sup>.

È però nella Grotta dei Santi e in quella di Olevano del Tusciano che occorre guardare per rintracciare più significative assonanze. A Calvi troviamo, sia nel primo strato, del X secolo, che nel secondo, riferibile alla metà circa dell'XI, il motivo delle linee ondulate sopra le teste dei personaggi, a simulare il cielo (figg. 5, 29)<sup>101</sup>. Fra i pannelli del secondo strato della Grotta dei Santi, inoltre, possiamo cogliere qualche affinità nel modo di tratteggiare

27. Calvi (CE), Grotta dei Santi, primo strato, clipeo con mano divina

28. Equus, particolare (dal Libellus de signis coeli, Montecassino 874-892, cod. casin. 3, p. 184)

29. Calvi (CE), Grotta dei Santi, primo strato, Vergine orante



re i panneggi, e troviamo pure l'immagine del drago serpentiforme con due spire annodate, ad Airola trafitto dal santo cavaliere e, nel santuario rupestre, minacciante san Silvestro<sup>52</sup>. Ad Olevano, che con i primi due strati di Calvi presenta innegabili assonanze formali, è invece l'effetto d'insieme della composizione a suggerire un legame di parentela con il programma figurativo airolano (fig. 30). Colpisce la condivisione dello schema adottato per l'abside centrale, con una teoria di personaggi ai lati della Vergine in trono con Bambino, oltre all'uso comune del citato menisco con il profilo zigzagante e la simile decorazione a *vela*, nelle absidi laterali<sup>53</sup>.

Sulla base della serie di raffronti finora proposti, la decorazione pittorica della chiesa di san Gabriele potrebbe risalire, insomma, proprio agli anni 960-70, epoca alla quale le fonti attribuiscono la fondazione e la consacrazione dell'edificio, anche se alcune somiglianze formali con il secondo strato di Calvi portano a prendere in considerazione l'eventualità di una datazione un poco più tarda, nella prima metà dell'XI secolo.

Fornita una prima lettura della decorazione pittorica di San Gabriele, vorremmo darle un nome appropriato. In altre parole, desidereremmo attribuire i dipinti di Airola, una volta individuati e fatti oggetto di studio, ad una nota entità territoriale o ad un noto contesto artistico-culturale. Dal momento che la bolla pontificia di Pasquale II ci ricorda come, almeno dal 1100, la chiesa in questione facesse parte di un monastero obbediente alla *regula beati Benedicti*<sup>54</sup>, potremmo chiamare in causa la cifra "benedettina" e, tuttavia, anche se crediamo che il *milieu* del monachesimo rappresenti di fatto il terreno di coltura nel quale programmi figurativi come quello di Airola possono avere avuto origine, preferiamo rinunciare all'impiego di tale appellativo perché troppo generico e poco significativo. Evitiamo, tra l'altro, in questo modo, di addentrarci una delle questioni più dibattute dagli storici del-

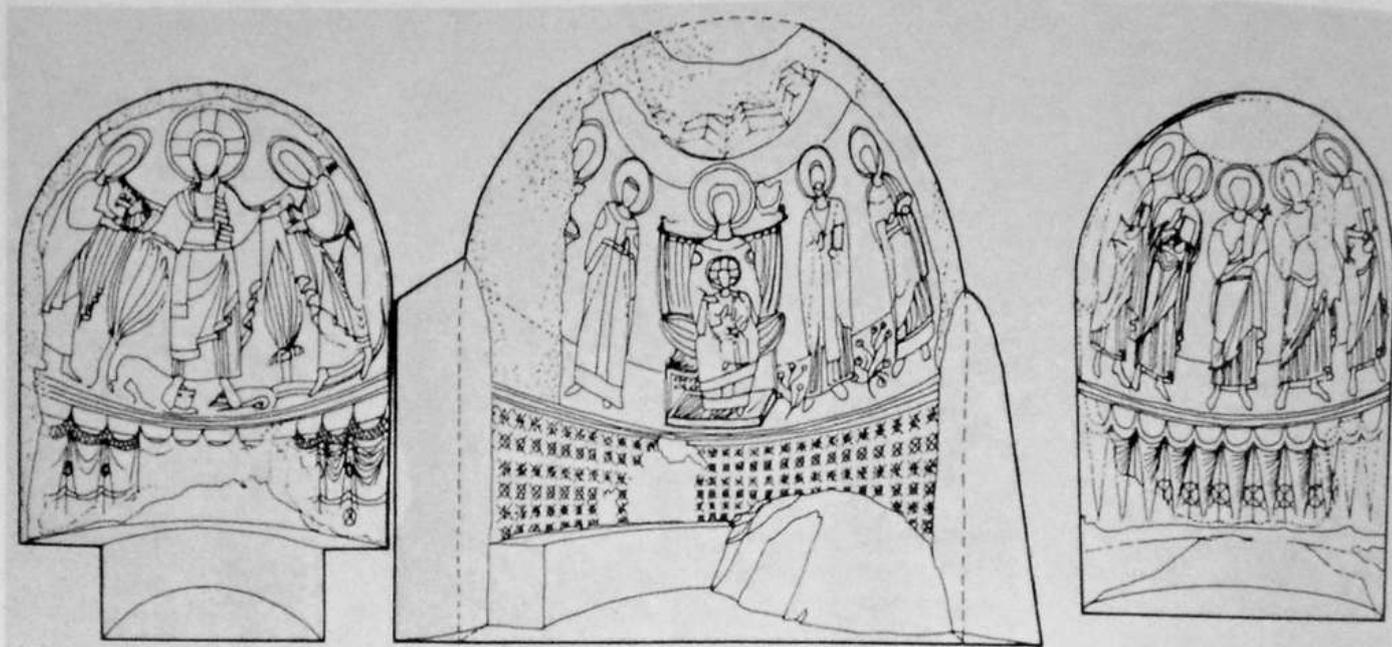


30. Olevano sul Tusciano, Grotta dell'Angelo, restituzione grafica delle tre absidi (da Zuccaro 1977)

31. Calvi, Grotta dei Santi, primo strato, San Giuliano

32. Capua, San Michele a Corte, volto di arcangelo

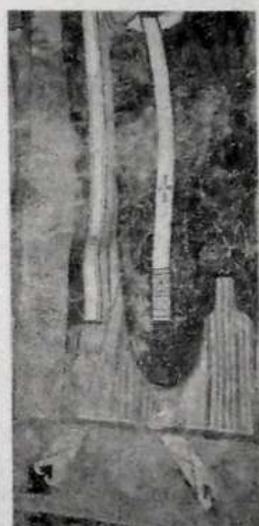
33. Capua, Santi Filippo e Giacomo, volto di abate



l'arte lungo quasi l'intero arco del Novecento, gravitante intorno all'interrogativo se sia corretto o meno parlare di arte benedettina<sup>55</sup>, da De Francovich definita "una delle più singolari mistificazioni della critica moderna"<sup>56</sup>. Le ultime posizioni, in merito, fanno appello alla prudenza ed invitano ad usare il termine solo nel caso di fenomeni storicizzati<sup>57</sup>. Volendo allora optare per un vocabolo evocante semplicemente l'area geografica, potremmo scegliere il toponimo "Terra di Lavoro"<sup>58</sup>, che storicamente ha designato l'area più o meno corrispondente alle attuali province di Frosinone, Caserta e Benevento, e sembrerebbe quindi ben attagliarsi al contesto di Airola. Ma dobbiamo constatare che, dall'Unità d'Italia ad oggi, questo nome è vieppiù caduto in disuso e non compare quasi più nella bibliografia recente. L'ambito territoriale offre in realtà un'allettante alternativa: giacché la chiesa di San Gabriele dista in linea d'aria appena venti chilometri da Benevento, abbiamo buon gioco nel credere che l'aggettivo "beneventano" faccia al caso nostro. Sennonché, se ci si muove in questa direzione, non si può non tener conto del peso che l'espressione "pittura beneventana" ha acquisito nella storiografia della seconda metà del secolo scorso. Come alla fine dell'Ottocento era stata la scoperta delle pitture della cripta di Epifanio dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno a dare nascita alla teoria di una scuola benedettina, così un cinquantennio più tardi, l'idea di una scuola beneventana prendeva corpo dal rinvenimento fortuito, nel 1947<sup>59</sup>, delle pitture della chiesa di Santa Sofia, datate inizialmente dopo il sisma dell'847<sup>60</sup>, ed in seguito, dai più, al tempo di Arechi II<sup>61</sup>.

Nel saggio sulla *Pittura italiana delle origini*, del 1962, Ferdinando Bologna, facendo leva sul raffinato linguaggio figurativo dei dipinti di Santa Sofia, assegnava a Benevento un ruolo decisivo nella produzione pittorica della *Langobardia Minor*; intercettava in codici miniati prossimi all'anno Mille, di supposta provenienza da *scriptoria* beneventani, "l'eco dichiarata della medesima grandezza poetica degli affreschi del tempo di Arechi II"<sup>62</sup>; attribuiva alla capitale del ducato anche le più tarde pitture volturnensi, nelle quali, a suo parere, non poteva riconoscersi una matrice cassinese. In tal modo Bologna prendeva le distanze da chi vedeva nella Montecassino predesideriana un centro propulsore dell'arte campana altomedievale. "La questione cassinese - scriveva - almeno per ciò che riguarda 'la sua più antica fase', vuole essere chiusa definitivamente"<sup>63</sup>.

Negli stessi anni "l'idea beneventana" si faceva strada negli studi di Hans Belting. *In nuce* nei due saggi del '62<sup>64</sup>, sfocerà in forma di monografia nel 1968, con un titolo che non lascia spazio al dubbio: *Studien zur beneventanischen Malerei*<sup>65</sup>. Fra i presupposti teorici dell'opera di Belting, emerge soprattutto quello del paragone con la scrittura beneventana, fenomeno di grande portata ampiamente documentato già negli anni venti da Elias Avery Lowe<sup>66</sup>. A supporto del suo ragionamento, lo studioso tedesco suggeriva una serie di assonanze, di carattere essenzialmente formale, sia fra codici miniati, ciascuno dei quali veniva ricondotto dall'autore, in un modo o nell'altro, ad uno *scriptorium* della capitale longobarda, sia fra testimonianze di pittura murale sparse nel territorio campano, che avrebbero risentito, più o meno direttamente, di un linguaggio figurativo elaborato a Benevento, inaugurato nell'VIII e sopravvissuto, in alcuni casi, fino al XII secolo.



A distanza di mezzo secolo, il libro sulla "Beneventanische Malerei" è ancora uno strumento di lavoro imprescindibile per chi intenda rivolgersi allo studio della pittura campana altomedievale. Al di là di alcune ipotesi cronologiche ed attributive che la critica ha successivamente messo in crisi<sup>67</sup>, il contributo di Belting ha offerto una lucida messa a fuoco su contesti pittorici di difficile lettura. Il suo lavoro ha avuto il merito, fra l'altro, di proporre un quadro d'insieme della pittura campana predesideriana fino ad allora lasciata in ombra, ed anche il pregio di cogliere affinità formali in contesti fra loro molto distanti e di difficile accesso, come ad esempio la Grotta dei Santi a Calvi e la chiesa dell'Angelo ad Olevano sul Tusciano. Ma cosa resta, oggi, della sua teoria? Proviamo a rispondere consultando l'*Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Nella voce "Arte Beneventano-Cassinese", Francesco Aceto ne corrobora sostanzialmente l'esistenza, anche se, assai opportunamente, invita a ricondurre il fenomeno all'interno dei confini del dominio longobardo ed a riconoscere l'altrettanto importante ruolo propulsivo di Montecassino già in età predesideriana, ruolo che nei secoli XI e XII prenderà decisamente il sopravvento<sup>68</sup>.

Ci sentiremmo, a questo punto, legittimati ad assegnare le pitture di Airola al genere della pittura "beneventana". Oltre alla vi-

35. Roma, Tempio della Fortuna Virile. Santi vescovi



36. Airola (BN), monastero di San Gabriele Arcangelo a Montecoliveto, chiesa ipogea, Santo cavaliere



cinanza geografica con la città di Benevento, potremmo avvalerci delle notizie desunte dalle fonti circa l'intervento di consacrazione dell'edificio da parte dell'arcivescovo Landolfo, al tempo del principe Pandolfo I<sup>o</sup>. Tuttavia, alcune circostanze ci impediscono di liquidare in tal modo la questione. La notizia che la chiesa di San Gabriele abbia fatto parte ben presto, se non già a partire dall'epoca della fondazione, del circuito monastico lascia aperta l'ipotesi che i pittori possano avere maturato la propria esperienza all'interno dell'ambiente benedettino, e magari provenire dal vicino ed influente monastero capuano, nel quale, a seguito dell'invasione dei saraceni dell'883, la comunità cassinese aveva trovato rifugio<sup>70</sup>. La città di Capua ed il suo territorio, del resto, ci hanno lasciato significativi casi di pittura di X secolo (figg. 33-35)<sup>71</sup>. Nulla esclude, però, che gli esecutori dei dipinti di Airola siano giunti dalla stessa Montecassino, dove una parte dei monaci stanziati a Capua aveva fatto ritorno intorno al 950 (figg. 31-33)<sup>72</sup>.

Il tentativo di individuare in modo univoco il contesto di provenienza dei pittori di San Gabriele trova un ostacolo anche nel problema legato alla natura della loro professione. A differenza del miniatore, che in ambiti culturali come il nostro di solito è monaco, e può quindi contare sulla relativa stabilità dell'attività dello *scriptorium*, dello statuto del pittore si sa ben poco, a parte il fatto che il suo lavoro lo induce necessariamente a spostarsi di cantiere in cantiere<sup>73</sup>. Oltre ai depistaggi causati dalla migrazione dei frescantì, dobbiamo fare i conti, poi, con l'intricata situazione del circuito viario cui il monastero di San Gabriele appartiene, equidistante com'è da numerose città e centri di produzione<sup>74</sup>. Ovviamente non si può non tener presente anche l'irrisorio numero di testimonianze pittoriche esistenti rispetto a quello elevatissimo delle perdute, considerazione che, per quanto scontata, in passato è stata il più delle volte ignorata<sup>75</sup>. Sicché, da un lato è stato sottovalutato il perduto, dall'altro sovrastimato l'esistente. Per-

ciò, se mezzo secolo fa, invece delle pitture di Santa Sofia di Benevento, fossero venute alla luce quelle della cappella palatina di Arechi II a Salerno, perdute, ma senz'altro di altissima qualità, a giudicare dai preziosi elementi di arredo venuti alla luce in tempi recenti<sup>76</sup>, forse al posto della teoria beneventana sarebbe fiorita l'idea di una scuola di pittura salernitana, nella quale prima o poi sarebbe rimasta invischiata, ad esempio, la decorazione della Grotta dell'Angelo ad Olevano sul Tusciano (fig. 30)<sup>77</sup>, distante da Salerno solo pochi chilometri e, ciononostante, abitualmente considerata espressione d'arte beneventana.

Negli ultimi decenni numerose nuove acquisizioni hanno reso il quadro della produzione pittorica campana più ricco, ma anche più eterogeneo<sup>78</sup>. Pensiamo al citato caso di Pernosano: sebbene la chiesa di Santa Maria Assunta abbia fatto parte nei secoli altomedievali della *Langobardia minor*, e per giunta di uno dei territori più meridionali, il linguaggio formale dei suoi dipinti appare imprescindibilmente legato alla pittura romana della seconda metà del secolo IX e, in particolare, alla decorazione del tempio della Fortuna Virile, non solo, com'è stato detto<sup>79</sup>, per le assonanze fra i cicli agiografici, ma anche, e soprattutto, per via delle somiglianze individuabili nelle immagini iconiche dei santi vescovi (figg. 34a-c, 35). A differenza delle pitture di Pernosano, quelle di Airola si inseriscono facilmente nelle maglie della produzione locale, e però non svelano del tutto il loro vincolo di parentela: in attesa di ulteriori riscontri, le lasciamo fluttuare nel mare acquietato dell'arte beneventano-cassinese, all'interno dell'oceano dell'arte benedettina, nella speranza che nuovi dati possano condurle ad un sicuro approdo.

<sup>1</sup> Campania, "Guida d'Italia del Touring Club Italiano", Milano 1981, IV ed., p. 301.

<sup>2</sup> Sul punto di dare alle stampe questo mio scritto, sono venuto a conoscenza della pubblicazione di un contributo sull'assetto moderno del complesso architettonico del convento di Airola, dal quale si evince un quadro articolato e preciso delle sue fasi costruttive dal XVI al XVIII secolo e si identifica in Martino Buonocore (anni quaranta del XVIII secolo) l'architetto della chiesa superiore: G. Rago, *Il complesso di San Gabriele arcangelo ad Airola nel repertorio di Martino Buonocore*, "Palladio", XXXVIII 2006 (2007), pp. 51-70.

<sup>3</sup> P. Scanzano, *Il faro della Valle Caudina*, Marigliano 1988. Un ringraziamento particolare rivolgo a padre Pancrazio, del convento di Santa Maria ai Monti di Napoli, che costantemente, nel corso delle mie ricerche, ha fornito il suo aiuto con grande generosità. Desidero esprimere la mia riconoscenza anche ai superiori del convento passionista di San Gabriele a Monteoliveto di Airola, padre Ludovico e padre Giuseppe, per la gentilezza e la disponibilità che hanno mostrato nei miei confronti, il primo in occasione della visita del 16 novembre 2001, il secondo in quella del 12 giugno del 2007.

<sup>4</sup> P. Scanzano, *Il faro* cit., tavole fuori testo. Nel libro di Scanzano le tavole (delle quali si riproducono in quest'articolo, in bianco e nero, soltanto quelle relative alla Trasfigurazione) non sono numerate e non hanno un commento nel testo, ma a ciascuna di esse, sul retro, è stata associata una didascalia contenente un'interpretazione dei soggetti, sostanzialmente condivisibile, a parte l'ipotesi di riconoscere nel santo vescovo che trattiene la spada (cfr. *infra*) "il beato Agano" anziché san Nicola.

<sup>5</sup> Mt 17,1-8; Mc 9, 2-8; Lc 9, 28-36.

<sup>6</sup> Sulla presenza della mano divina nell'iconografia della Trasfigurazione: M. Kirigin, *La mano di Dio nell'iconografia cristiana*, Città del Vaticano 1976, pp. 175-178.

<sup>7</sup> "All'udire ciò, i discepoli caddero con la faccia a terra e furono presi dal grande timore", Mt. 17, 6.

<sup>8</sup> "Allora Pietro disse a Gesù: Signore, è bello per noi restare qui; se vuoi, farò tre tende, una per te, una per Mosè, una per Elia": Mt 17, 4; Lc 9, 33; Mc 9, 5.

<sup>9</sup> P. Filippo della Sacra Famiglia, *Monografia della Chiesa e del Ritiro dei PP. Passionisti in Airola (Benevento): con brevissimi cenni storici della medesima cittadina*, Casamari 1966.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 15-17.

<sup>11</sup> P. Scanzano, *Il faro* cit., tavole fuori testo.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 161-162.

<sup>13</sup> Di recente ho rinvenuto nella Fototeca della Soprintendenza per i B.A.P.P.S.A.E. delle Province di Caserta e Benevento, presso la Reggia di Caserta, un nucleo di schede relative al convento airolano di San Gabriele, provenienti dalla Soprintendenza per i B.A.S. di Napoli, contenenti, fra l'altro, alcune fotografie delle pitture della zona della chiesa inferiore accessibile dalle cantine, che risalgono a due differenti campagne, una svolta il 14 dicembre 1971 e l'altra il 14 gennaio 1981 (s. I: R.LX, nn. 4683, 4684, 4685; s. II: R.LX, nn. 8328, 8329, 8330, 8331, 8332). Una sola fotografia, di un brano pittorico con tracce di bande ortogonali e di un clipeo, è invece conservata presso l'Iccd di Roma (serie: R.LX, 6441). Nulla mi ha saputo dire il personale dell'Iccd riguardo all'unica foto delle pitture airolane in suo possesso: dal momento che la sigla (RLX) è identica a quella riportata nelle schede della Reggia di Caserta, sembrerebbe probabile, anche in questo caso, l'originaria provenienza dall'archivio fotografico della Soprintendenza di Napoli.

<sup>14</sup> Nella vicina Grotta dei Santi a Calvi, fra i pannelli appartenenti al primo strato (seconda metà del X secolo), figurano sia un san Cosma con la pisside sia un'orante, associata, in questo caso, all'immagine della Vergine, come a Santa Maria de Olearia presso Maiori (fine X secolo): S. Piazza, *La Grotta dei Santi a Calvi e le sue pitture*, "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", LVII 2002 (2003), pp. 169-208, in partic. pp. 176 e 179, nota 24 a p. 180, tav. II, n. 20, fig. 6.

<sup>15</sup> S. Piazza, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Collection de l'École française de Rome, 370, Roma 2006, p. 84 e nota.

<sup>16</sup> Ringrazio vivamente Carlo Tedeschi per avermi aiutato a decifrare quel che resta dell'iscrizione pittorica sopra al *velarium*.

<sup>17</sup> N.P. Ševčenko, *The life of Saint Nicholas in Byzantine art*, Torino 1983, pp. 38-39, fig. 15, 3. Sull'ampia diffusione dell'episodio agiografico nell'iconografia bizantina, desunto dalla *Praxis de stratelatis* (VI secolo), cfr: Ead., *The life of Saint Nicholas* cit., pp. 104-108. Fra le versioni greche, la nostra si presta ad un confronto con il caso più tardo della chiesa greca di San Nicola ad Agoriane (fine XIII secolo): *ibidem*, pp. 39-40, fig. 18, 2 a p. 233. Cfr. anche Ead., *San Nicola nell'arte bizantina*, in "San Nicola: splendori d'arte d'Oriente e d'Occi-

dente", Catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006-6 maggio 2007, a cura di M. Bacci, Milano 2006, pp. 61-70, in partic. p. 63, fig. 3.

<sup>18</sup> Si vedano gli esempi nelle chiese cappadoci di Yılanlı kilise (Göreme n. 28), Yusuf Koç (Avcılar-Göreme) e Karşı kilise (Gülşehir): C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, Paris 2001, pp. 344-346. Sull'associazione cavallo rosso-san Teodoro e cavallo bianco-san Giorgio: G.P. Schiemenz, *Herr, hilf deinem Knecht. Zur Frage nimbierter Stifter in den kappadokischen Höhlenkirchen*, "Römische Quartalschrift", LXXI, 3-4, 1976, pp. 133-174, in partic. p. 162; C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce* cit., p. 345. Desidero ringraziare vivamente Catherine Jolivet-Lévy per i preziosi ragguagli sull'iconografia cappadoce. Sulle origini e la diffusione dell'immagine di san Teodoro a cavallo, nell'atto di uccidere il drago: C. Walter, *Theodore, archetype of the warrior saint*, "Revue des études Byzantines", LVII 1999, pp. 163-210, in partic. pp. 181-182, figg. 3, 10, 11; Id., *Saint Theodore and the Dragon*, in *Through a glass brightly. Studies in byzantine and medieval art and archaeology*, a cura di Ch. Entwistle, Oxford 2003, pp. 95-106. Sulla diffusione dei santi cavalieri Giorgio e Teodoro nella pittura medievale dell'Italia meridionale: M. Milella, "Exercitus Dei": appunti sull'iconografia dei santi militari negli affreschi pugliesi di età medievale, in *Studi in onore di Michele D'Elia: archeologia, arte, restauro e tutela archivistica*, a cura di C. Gelao, Matera 1996, pp. 140-147. Sullo sdoppiamento agiografico del santo cavaliere in Teodoro il Soldato (*trōn*) e Teodoro il Generale (*stratelates*), spesso confusi, e, in particolare, sull'episodio in cui entrambi sconfiggono il drago: H. Delehay, *Légendes grecques des saints militaires*, New York 1975, pp. 20, 27.

<sup>19</sup> C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce* cit., p. 345.

<sup>20</sup> Simile è il pannello dei santi in posa frontale del secondo strato della Grotta dei Santi a Calvi (prima metà dell'XI secolo): S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., p. 181, fig. 6.

<sup>21</sup> H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, pp. 114-115, figg. 130-133; V. Pace-M. D'Onofrio, *Italia romanica. La Campania*, Milano 1981, p. 331; A. Branca, *Le culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi*, Amalfi 2003, pp. 27-62; A. Spiezia, *La pittura "benedettina" in Campania (secc. XI - XIII): il Salernitano*, "Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana", XXVI 2003 (2004), pp. 9-83, in partic. pp. 30-34, fig. 8.

<sup>22</sup> S. Lancellotti, *Historiae Olivetanae*, Venezia 1623, pp. 345-349; G. Montella, *Centro storico e topografico dell'antica e moderna Airola sita nella Valle Caudina*, Caserta 1848, pp. 48-53; P. Filippo della Sacra Famiglia, *Monografia* cit., pp. 13-26; P. Scanzano, *Il faro* cit., pp. 15-48. Il monastero airolano di San Gabriele trova riscontro nel registro delle decime della diocesi di Sant'Agata dei Goti, negli anni 1308-10 e 1325: M. Inguanez, M. Leone, P. Sella, *Rationes Decimarum Italiae nei secc. XIII e XIV. Campania*, Città del Vaticano 1942, pp. 170, 175.

<sup>23</sup> Girolamo Montella riferisce che nel 1807, in seguito alla soppressione generale degli ordini benedettini per ordine di Giuseppe Bonaparte, il codice venne portato da Airola a Napoli dal padre olivetano Raimondo Grimaldi: G. Montella, *Centro storico* cit., p. 45, nota 45.

<sup>24</sup> S. Lancellotti, *Historiae* cit., p. 347.

<sup>25</sup> "Quare fiat sestum in die 23 Ianuarij. Sciat unusquisque, quod in anno 960, inimici Christi obsiderunt tertiam istam menses sex, sed quoniam videbant omnes, quod nihil valerent contra inimicos, sed consummarentur fame, siti, frigore, et caede, rogaverunt Deum, ut si eos liberaret, aedificaturi essent templum dicatum in honore, cui Deus eis ostenderet, ut placeret. Et sic in ipso ponticello primo diluculo post die secundum apparuit homo grandis, in sinistra liliata manu, in dextera aperta manu, alatis humeris, qui statim omnes fugavit, et corruentes fugerunt persequuti. Et ita in eodem loco erexerunt Templum in honore Sanctis Archangeli Gabrielis. Et hoc festum celebratur Domenica post festum Conversionis Divi Pauli Apostoli, quia in ipsa die fuit haec liberatio, et celebratur per totum mensem dierum sequentium, et etiam a primo die eiusdem mensis usque ad finem, et dicitur Missa Angelorum. Iste mons vocabatur serpentium, quonia multi Serpentes in eo habitabant, et in certi temporibus peribant multi, et quasi media pars hominum propter foetorem veneni. Sed postquam templum fuit aedificatum cessaverunt haec animalia, et vocatus est iste mons, mons pacis. Ut habetur in scripturis istius Monasterij, et in concessione omnium mobilium in libro signato C. Ego Frater Gabriel Rebusa Abbas scripsi, ut notum sit omnibus. MCCI": S. Lancellotti, *Historiae* cit., p. 347; G. Montella, *Centro storico* cit., pp. 45-47. Ancor prima che nelle *Historiae olivetanae* del Lancellotti, il racconto medievale venne trascritto - tradotto in lingua italiana - in un atto di supplica del 1608: cfr. *Osservazioni sul cenno storico e topografico dell'antica e moderna Airola Valle Caudina pubblicato nel 1848 dal dottore Montella di Airola*, Napoli 1851, p. 10; P. Scanzano, *Il faro* cit., pp. 61-62 (si veda anche pp. 35-36).

<sup>26</sup> "Mense Martio anno proximo saeculari, atrocissima exorta tempestate,

Odaeum cum aliqua templi parte ruinas fecerat. In reparatione anno 1606 parietem demolentibus argillacea vasa duo apparuerunt, ex altero stannea fistula effertur digito persimilis auricularis, in qua chartae veluti Gossypieriae fragmentum his inscriptis 'Inter Lilia ascendet columna, et inter rosas consurgat Divus, Felices novissimi, qui digni fuerunt primis reperire negata. Anno subsequente cum est scrobiculis columnarum, quae cum Odaeum tolo disturbatae sunt evereretur, carthula reperta est, in qua Longobardice sic legebatur, Columna in honorem Sanctissimi Archangeli Gabrielis, et Patriae liberationem anno 970, principatu Domini Pandolfi gloriosi Principis, Cupidius perscrutantibus obium extrinsecus in media columna alterum foramen ligno oclusum, quo clavus fixus Lychni pro Eucharistia dependentis funiculum circumvolvens. Hinc arcula plumbea essoditur cum scripto Longobardico 'Qui invenerit, inveniet vitam, Ego Landulfus Archiepiscopus Beneventanensis Ecclesiae posui reliquiam S. Bartholomei Apostoli anno + 970'. In duo ossium frustula disiecta erat. Alterum Roma cum capsula mittitur ad Cardinale S. Ceciliae Protectorem, alterum in pristinum locum reponitur: S. Lancellotti, *Historiae* cit., p. 347; G. Montella, *Cenno storico* cit., p. 49. Landolfo, vescovo di Benevento (957-984), nominato arcivescovo della capitale del ducato nel 969 da papa Giovanni XIII, figura nel celebre pontificale della Casanatense (Cas. 724), da lui stesso commissionato: B. Breank, *Roma, Biblioteca Casanatense*, Cas. 724 (B I 13) I, Pontificale, in G. Cavallo (a cura di), "Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale", Roma 1994, pp. 75-77 e tavv. fuori testo.

<sup>27</sup> P. Filippo della Sacra Famiglia, *Monografia* cit., pp. 15-17.

<sup>28</sup> L'edizione scientifica della bolla nella quale Pasquale II conferma una serie di beni al monastero di Airola ("Pascalis episcopus servus servorum Dei, dilecto filio agano abbati monasterii sancti gabrielis, quod situm est in Airola..."), è compresa nella raccolta di P.F. Kehr, *Papsturkunden in Italien: Reiseberichte zur Italia pontificia*, Città del Vaticano 1977, V, pp. 209-210. L'esemplare della bolla, verosimilmente custodito nel monastero di Airola fino agli inizi dell'800, venne trascritto integralmente da S. Lancellotti, *Historiae* cit., p. 346. Cfr. anche G. Montella, *Cenno storico* cit., p. 48; P. Scanzano, *Il faro* cit., pp. 22-24. Le spoglie dell'abate Agano sarebbero state trovate nel corso dei lavori nell'antica chiesa di Airola durante gli anni 1607-08: *ibidem*, pp. 32-36; G. Rago, *Il complesso di San Gabriele* cit., pp. 52, 54. La bolla di Pasquale II riporta fra l'altro l'interessante notizia di una donazione al monastero airolano da parte di Rainolfo conte di Alife, Teleso ed Airola (1066-1087) e sua moglie Sibilla: "Apostolica itaque statuimus auctoritate, [ur quecumque] bone memorie comes Rainolfus et uxor eius Sibilla... vel alii quilibet fideles cenobio vestro de suis facultatibus contulerunt et quecumque [Id. monasterium in presentiarum] iuste possider sive in futurum concessione pontificum, liber[alitate] principum vel oblatione fidelium legitime poterit] adibici, firma tibi tuisque successoribus regulariter viventibus et illibata permaneat", P.F. Kehr, *Papsturkunden* cit., p. 209; cfr. H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma 1986, I, p. 262; G. Tescione, *Roberto conte normanno di Alife, Caiazzo e Sant'Agata dei Goti*, in *Archivio Storico di Terra di Lavoro*, IV, anni 1965-75, Caserta 1975, p. 9. Sarebbe trattarsi dello stesso Rainolfo invitato dall'abate Desiderio a Montecassino il giorno dell'inaugurazione della nuova cattedrale: cfr. M. Russo, *La contea di Caiazzo in età normanna*, "Medioevo italiano rassegna storica online", I 2000 (<http://www.medioevoitaliano.org/russo.caiazzo.pdf>).

<sup>29</sup> G. Bucelino, *Menologium Benedicti*, Augusta 1656, p. 128. Cfr. A.M. Zimmermann, *Agano*, in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, col. 299.

<sup>30</sup> L'episodio venne trascritto in un "papiro", firmato "Frater Guglielmus Carazolus de Bauccio Neapoli", datato 1199, rinvenuto nel corso degli scavi che gli olivetani intrapresero all'interno dell'antica chiesa di Airola nel 1608, all'indomani del crollo, perduto anch'esso, ma trascritto integralmente da Lancellotti: "In memoria aeterna erit iustus in anno 1100, sestilis, fuit plaga magna in valle Caudina morbi pestiferi. Cum autem facerent processiones assistente nostro Abbate Agano, omnes nos audivimus vocem nescientes a quo loco, quae dixit. Agane, age, age, quia exauditus es, et cessavit plaga. Itaque ab illa die, et quolibet anno in die festi omnes familiae promiserunt vouentes unusquisque dare libram unam cerae, et in loco vocis Abbas posuit in plano arborem tiliae, ut magis duraret. Haec scripsi ad memoriam ego Frater Guglielmus Carazolus de Bauccio Neapoli 1199": S. Lancellotti, *Historiae* cit., p. 348.

<sup>31</sup> P.F. Kehr, *Papsturkunden* cit., V, pp. 211-212. Si vedano anche i riscontri nel registro delle decime (cfr. *supra*, nota 22).

<sup>32</sup> S. Casartelli Novelli, *La "Trasfigurazione" alla metà del VI secolo in Sant'Apollinare in Classe e a Santa Caterina al Sinai*, in *Le vie del medioevo*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2000, pp. 63-72.

<sup>33</sup> Si vedano i due casi "rupestri" in Cappadocia, a San Giovanni Battista di Çavuşin (VII-VIII secolo) e a San Giorgio presso Gülşehir (XI secolo): C. Jolivet-

Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, pp. 24-25, 226-227. Sull'iconografia della Trasfigurazione in Cappadocia, fra IX e X secolo, cfr.: Y. Christe, *Notes iconographiques sur quelques églises de Cappadoce*, "Zograf", XV 1984, pp. 5-14. Sulla diffusione del tema a Bisanzio: S. Dufrenne, *La manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration*, in *Nicée II, 787-1987: douze siècles d'images religieuses*, Colloque International Nicée Deux, Paris 1986, pp. 185-206; C.P. Charalampidis, *The representation of the Uncreated Light (Lux increata) in the Byzantine iconography of the Transfiguration of Christ*, "Arte medievale", n.s. II, I 2003, pp. 129-136.

<sup>34</sup> S. Casartelli Novelli, *La "Trasfigurazione"* cit., pp. 66-68.

<sup>35</sup> L'autore del *Chronicon*, che scrive presumibilmente nel IX secolo (U. Balzani, *Le cronache italiane nel Medio Evo*, Milano 1900, pp. 91-92), attribuisce al vescovo Giovanni II (537-557) l'iniziativa di decorare, con un mosaico raffigurante la Trasfigurazione, l'abside della chiesa della Stefania, dopo i danni di un incendio: *Chronicon episcoporum Sanctae Napolitanae Ecclesiae auctore Iohanne Diacono*, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Mediolani 1725, I, 2, p. 298; *Chronicon episcoporum Sanctae Napolitanae Ecclesiae*, in B. Capasso, *Monumenta ad neapolitani ducatus historia pertinentia*, Napoli 1881, I, pp. 177-178. Il dato non sfuggì a Demetrio Salazarro (*Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli 1871, p. 9) e successivamente a Yves Christe (*Notes iconographiques sur quelques églises de Cappadoce* cit., pp. 5-14), che però, per una svista, ha fatto riferimento ad un'inesistente chiesa di Santo Stefano ("Saint-Etienne"). Si tratta, invece, della cattedrale napoletana della Stefania, che un'antica tradizione, ritenuta veritiera fino ai giorni nostri, considerava facente parte, insieme a Santa Restituta, dell'antico complesso episcopale. Recentemente, a seguito di approfonditi studi, Vinni Lucherini è giunta alla conclusione che la Stefania e Santa Restituta sono in realtà lo stesso edificio e che l'esistenza di due chiese contigue è un'invenzione settecentesca: V. Lucherini, *L'invenzione di una tradizione storiografica: le due cattedrali di Napoli*, "Prospettiva", CXIII-CXIV, gennaio-aprile 2004, pp. 2-31; Ead., *L'architettura della cattedrale di Napoli nell'altomedioevo: lo sguardo verso Roma del vescovo-duca Stefano II (766-794)*, "Hortus Artium Medievalium" XIII/I 2007, pp. 51-73 (per i riferimenti all'abside di VI secolo con la Trasfigurazione: cfr. Ead., *L'invenzione* cit., p. 56; Ead., *L'architettura* cit., p. 61).

<sup>36</sup> Sono venute a conoscenza dell'esistenza della chiesa di Pernosano grazie alla segnalazione di Francesco Gandolfo e Valentino Pace, nel corso di una discussione al convegno sulla Riforma gregoriana organizzato da Julie Enckell e Serena Romano all'Università di Losanna nel dicembre del 2004. Successivamente, nell'ambito della giornata di studi indetta dalla Biblioteca Hertziana-Pax Planck Institut di Roma (cfr. *infra*, nota 69) ho visitato il monumento campano con un folto gruppo di studiosi, alla guida del promotore della Giornata di Studi, Ulf Schulte-Umberg, e dello stesso Valentino Pace: ad entrambi rivolgo il mio grazie per l'iniziativa. Per le pitture di Pernosano, si rinvia all'approfondito studio di S. Saatoni, *Pittura monumentale della Campania longobarda: gli esempi di Occhiano e Pernosano*, "Apollo", XVII 2001 (ma 2002), pp. 10-45, e a 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, II, Spoleto 2003, II, pp. 1125-1148, con ampia bibliografia a p. 37.

<sup>37</sup> A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrhundert*, erster band, Berlin-Oxford 1969, p. 36, tav. XXVIII, fig. 69; J. Myslivec, s.v. *Verklärung Christi*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, a cura di H. Aurenhammer, Roma-Friburg-Basel-Wien 1968-76, IV 1970, coll. 416-421, in partic. col. 419, fig. 1.

<sup>38</sup> Nella cronaca dell'abbazia di Centula, fra le reliquie di Cristo, è citata quella "de monte ubi transfiguratus est", e quelle "de lignis trium tabernaculorum": F. Lot (a cura di), *Hariulf, Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier (V<sup>e</sup> siècle-1104)*, Paris 1894, p. 63. Un accenno in L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, 1957, p. 578, nota 1.

<sup>39</sup> D. Baldi, s.v. *Trasfigurazione*, in "Enciclopedia Cattolica", XII 1954, coll. 437-439, in partic. col. 438.

<sup>40</sup> G. Rochias, *Les chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire*, "Bulletin Monumental", LXXIII 1909, pp. 213-242, in partic. pp. 233-234, fig. 14c.

<sup>41</sup> R. Zuccaro, *Gli affreschi nella Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma 1977, fig. 138, grafici 11 e 16.

<sup>42</sup> S. Piazza, *Pittura rupestre* cit., pp. 153-155, tavv. 73-75.

<sup>43</sup> R. Zuccaro, *Gli affreschi* cit., p. 110.

<sup>44</sup> Sulla mano divina nell'iconografia medievale ed, in particolare, sulla sua fun-

- zione glorificante nei confronti del Salvatore: M. Kirigin, *La mano di Dio* cit., pp. 183-191.
- <sup>60</sup> H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, p. 69, fig. 73.
- <sup>61</sup> S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., p. 179.
- <sup>62</sup> A. Spiezia, *La pittura* cit., p. 30, fig. 6.
- <sup>63</sup> H. Belting, *Studien* cit., p. 77.
- <sup>64</sup> Si veda, ad esempio, il simile pannello dei santi in posa frontale del secondo strato della Grotta dei Santi a Calvi (prima metà dell'XI secolo): S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., p. 181, fig. 6.
- <sup>65</sup> G. Orofino, *Il ciclo illustrativo del 'Libellus de signis coeli' dello pseudo Beda, Cod. Cass. 3: interessi scientifici e cultura figurativa a Montecassino durante l'abazia di Bertario*, in *Dalla prima alla seconda distruzione. Momenti e aspetti di storia cassinese (secc. VI-IX)* Atti del II convegno di studi sul Medioevo meridionale, Cassino-Montecassino, 27-31 maggio 1984, a cura di F. Avagliano, Montecassino 1987, pp. 571-595, in partic. p. 592, fig. 10. Una certa somiglianza il cavaliere di Airola ed il drago serpentiforme con le due spire attorcigliate dimostrano avere con le splendide miniature ottoniane dell'Apocalisse di Bamberg: G. Suckale-Redlefsen, *Beschreibung der Miniaturen*, in *Das Buch mit 7 Siegeln. Die Bamberger Apokalypse*, 2000, pp. 61-73, in partic. tav. XVI, p. 66, e P.K. Klein, *Stellung und Bedeutung des Bamberger Apokalypse-Zyklus*, *ivi*, pp. 105-136, in partic. p. 126.
- <sup>66</sup> S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., pp. 183, 191, fig. 6; *Id.*, *Pittura* cit., p. 223.
- <sup>67</sup> L'immagine di san Silvestro e il drago, nel secondo strato pittorico della Grotta dei Santi, è replicata tre volte: *Id.*, *La Grotta dei Santi* cit., pp. 204-205, tav. I, nn. 9 e 15, tav. II, n. 26.
- <sup>68</sup> Sull'uso dei finti *vela* nel settore inferiore della decorazione parietale: J. Osborne, *Textiles and their painted imitations in early Medieval Rome*, "Papers of the British School at Rome", LX 1992, pp. 309-351.
- <sup>69</sup> "Beati Benedicti regulam elegerint", P.F. Kehr, *Papsturkunden* cit., p. 210.
- <sup>70</sup> Primo convinto sostenitore dell'esistenza di una scuola benedettina nel contesto artistico altomedievale dell'Italia centro-meridionale fu Émile Bertaux: É. Bertaux, *Gli affreschi di San Vincenzo al Volturno e le prime scuole d'artefici benedettini nel secolo IX*, "Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte", 1900, pp. 105-126, in partic. pp. 109, 115, 120; *Id.*, *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, Paris 1904, pp. 155-308; seguito da: W.E. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton 1951, pp. 88-89; C. Cecchelli, *Pittura e scultura carolingie in Italia*, in *Problemi della civiltà carolingia*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, I, Spoleto, 26 marzo-1 aprile 1953, Spoleto 1954, pp. 188-189; E.B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, II, 1, Firenze 1955, p. 21. Contrari al concetto di arte benedettina furono: G. De Francovich, *Problemi della pittura e della scultura preromana*, in *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia* Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, II, Spoleto, 6-13 aprile 1954, Spoleto 1955, pp. 355-519, in partic. pp. 498-507; F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962, p. 23. Cilento sostiene, invece, l'idea di un'arte benedettina-cassinese: N. Cilento, *Italia meridionale Longobarda*, Milano-Napoli 1966, pp. 225-239, ristampato in *Id.*, *Pluralismo ed unità del Medioevo cassinese (secoli IX-XII)*, a cura di F. Avagliano, "Biblioteca della Miscellanea Cassinese", IV, Montecassino 1998, pp. 153-167. Per un'attenta disamina sulla questione: A. Thiery, *Per una nuova lettura degli affreschi medievali campani*, "Commentari", XX, n.s., gennaio-giugno 1969, fasc. I-II, pp. 3-19; G. Orofino, *Benedettini, Pittura, miniatura e arti suntuarie*, "Enciclopedia dell'Arte Medievale", III, Roma 1992, pp. 346-355.
- <sup>71</sup> G. De Francovich, *Problemi della pittura* cit., p. 475.
- <sup>72</sup> A.M. Romanini, *Introduzione*, in A.M. Romanini, M. Righetti Tosti Croce, *Monachesimo medievale e architettura monastica, in Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano 1987, pp. 425-485 (pp. 443-445); G. Orofino, *Benedettini* cit., p. 350.
- <sup>73</sup> A. Lepre, *Terra di Lavoro*, in G. Galasso, R. Romeo (a cura di), *Storia del Mezzogiorno*, V, Napoli 1986-91 (Napoli e le province) 1987, pp. 97-234.
- <sup>74</sup> M. Costagliola, *Nuove acquisizioni sui restauri novecenteschi della chiesa longobarda di Santa Sofia a Benevento*, "Apollo", XVIII 2002 (2003), pp. 32-74, in partic. pp. 37-38.
- <sup>75</sup> J. Wettstein, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genova 1960, pp. 82-84; H. Belting, *Studien* cit., pp. 52-53.
- <sup>76</sup> F. Bologna, *La pittura italiana* cit., pp. 25-27; J. Mitchell, *Artistic patronage and cultural strategies in Lombard Italy*, in G.P. Brogiolo (a cura di), *Towns and their territories between late Antiquity and the early Middle Ages*, Leiden 2000, pp. 347-370, in partic. pp. 352-353; V. Pace, *Immanenza dell'antico* cit., pp. 1135-1137.
- <sup>77</sup> L'Exultet vaticano latino n. 9820 e il Pontificale della Casanatense: F. Bologna, *La pittura italiana* cit., p. 27.
- <sup>78</sup> *Ibidem*, p. 28.
- <sup>79</sup> H. Belting, *Die Basilica dei Ss. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden 1962, in partic. pp. 127-130; *Id.*, *Studien zum Beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert*, "Dumbarton Oaks Papers", XVI 1962, pp. 141-193.
- <sup>80</sup> H. Belting, *Studien* cit.
- <sup>81</sup> E.A. Lowe, *The Beneventan Script: A History of the South Italian Minuscule*, Oxford 1914. Cfr. H. Belting, *Studien* cit., pp. IX, 3-4.
- <sup>82</sup> Basti citare la proposta di datare le pitture di Santa Sofia di Benevento dopo il terremoto dell'847 (H. Belting, *Studien* cit., pp. 52-53) e non al tempo di Arechi II (758-774), come si è propensi a credere oggi (cfr. *supra*, nota 61), e l'ipotesi di attribuzione del codice Casin. 3 ad uno scriptorium di Benevento, anziché cassinese, come è stato dimostrato in tempi più recenti: G. Orofino, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino*, I (I secoli VIII-X), Roma 1994, pp. 46-47.
- <sup>83</sup> F. Aceto, *Beneventano-cassinese arte*, "Enciclopedia dell'Arte Medievale", III 1992, pp. 366-370.
- <sup>84</sup> Cfr. *supra*.
- <sup>85</sup> N. Cilento, *Italia meridionale longobarda*, Napoli 1966, p. 183.
- <sup>86</sup> Sui resti di pittura murale che si conservano nell'abitato di Capua, nelle chiese dei Santi Rufo e Carponio, di San Salvatore a Corte e di San Michele a Corte, cfr. H. Belting, *Studien* cit., pp. 68-71, 77-78, 83-91; sul primo strato della Grotta dei Santi della vicina Calvi: S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., pp. 178-186; sulle miniature del celebre codice 175 di Monte Cassino, attribuibile ad uno scriptorium del monastero benedettino di Capua operante nei primi decenni del X secolo: G. Orofino, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino*, I (I secoli VIII-X), Roma 1994, pp. 52-57. Di recente ho avuto occasione di parlare della "Pittura a Capua intorno all'anno Mille", nell'ambito di una giornata di studi presso la Biblioteca Hertziana-Max Plank Institut di Roma ("Das Langobardische Capua und die zeitgenössische Kunst/Capua longobarda e la coeva produzione artistica in Italia", a cura di Ulf Schulte-Umberg, Roma, Bibliotheca Hertziana, 3 febbraio 2006), intervento durante il quale ho proposto, sulla base di confronti formali con i volti della cripta di San Michele a Corte di Capua (H. Belting, *Studien* cit., p. 86, fig. 91) e del primo strato della Grotta dei Santi a Calvi (S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., pp. 178-186; *Id.*, *Pittura rupestre*, pp. 134-136, tavv. 23-25) un'anticipazione agli anni intorno al Mille dei ritratti degli abati scoperti nella chiesa capuana dei Santi Filippo e Giacomo, in origine chiesa abbaziale della comunità cassinese, fig. 33 (cfr. L. Speciale, G. Torriero Nardone, *Sicut nunc cernitur satis pulcherrima coponstruit: la basilica e gli affreschi desideriani di San Benedetto a Capua*, "Arte Medievale", IX 1995, pp. 87-104, ristampato in *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, a cura di F. Avagliano, Biblioteca della Miscellanea Cassinese, I, Montecassino 1997, pp. 147-188).
- <sup>87</sup> H. Bloch, *Monte Cassino* cit., I, p. 10.
- <sup>88</sup> C. Segre Montel, *Pittura*, in *Arti e storia nel Medioevo. II, Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2003, pp. 560-581.
- <sup>89</sup> S. Quilici Gigli, *Per la lettura della viabilità in Campania*, in *Le città campane fra tarda antichità e altomedioevo*, a cura di G. Vitolo, Manocalzati (AV) 2005, pp. 13-28; M. Rotili, *Città e territorio in Campania*, *ivi*, pp. 29-60.
- <sup>90</sup> A tale proposito si veda l'illuminante contributo di F. Gandolfo, *Cosa è giunto fino a noi. Distruzioni e perdite*, in *Arti e storia nel Medioevo. IV, Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2004, pp. 33-76.
- <sup>91</sup> J. Mitchell, *Sezione di rivestimento murale*, in *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, Catalogo della mostra, Brescia, Monastero di Santa Giulia, 18 giugno-19 novembre 2000, a cura di C. Bertelli e G.P. Brogiolo, Ginevra-Milano 2000, scheda 415, p. 428, tav. 288; P. Peduto, *Paolo Diacono e la Cappella Palatina di Salerno*, "Materiali per l'archeologia medievale", 2003, pp. 37-35. Si veda anche: H. Belting, *Studien* cit., pp. 170-172.
- <sup>92</sup> Cfr. *supra*.
- <sup>93</sup> Limitandosi all'ambito della pittura murale dell'alto Medioevo, giova citare almeno i seguenti contributi: V. Pace, *La pittura medievale in Campania*, in C. Bertelli (a cura di), *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, pp. 243-269; *Id.*, *Immanenza dell'antico* cit., in partic. pp. 1140-1148; di M. Falla Castelfranchi, *La decorazione pittorica medievale del complesso monumentale, in Cimitile e Paolino di Nola, la tomba di San Felice e il centro di pellegrinaggio. Trent'anni di ricerche*, Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana, Roma, Ecole Française de Rome, 9 marzo 2000, a cura di H. Bran-

demburg e L. Ermini Pani, Città del Vaticano 2003, pp. 295-324; di L. Speciale, *La Chiesa Rupestre di Santa Maria in Grotta*, (Notizie storiche/Le pitture), "Civiltà Aurunca", XXVI 1994, pp. 33-38, 63-80, in partic. pp. 64-66. Per quanto riguarda l'ambito rupestre, mi permetto di rinviare anche alle mie esperienze sul campo: S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., pp. 178-197; Id., *Pittura rupestre* cit., in partic. pp. 145-180, 217-223.

<sup>70</sup> S. Suatoni, *Pittura monumentale* cit., p. 33. Sulle pitture del Tempio della

Fortuna Virile, o Santa Maria de Gradellis, che un'iscrizione permette di datare al tempo di Giovanni VIII (872-882): J. Lafontaine-Dosogne, *Les fresques médiévales du temple dit de la Fortune Virile à Rome* Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses, München 1958, a cura di E. Dölger e H.G. Bach, München 1960, pp. 289-294; M. Andaloro, *Aggiornamento scientifico*, in G. Matthiae, *Pittura romana nel Medioevo. Secoli IV-X*, I, Roma 1987, pp. 217-295 (185-186).