

Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera.

La chiesa rupestre del Peccato Originale si raggiunge attraverso una strada poderale che dal chilometro 567 della via Appia, in direzione di Miglionico, conduce alla masseria Dragone.

A circa 1 chilometro dalla masseria, in direzione del torrente Gravina, si perviene ad una stretta scalinata che immette nella chiesa.¹

Il nome Peccato Originale è stato attribuito dal gruppo La Scaletta di Matera.²

La chiesa è nota anche come la Grotta dei Cento Santi.³

Recentemente, dalla valutazione della documentazione altomedievale riguardante Matera e il rapporto con il Ducato di Benevento è stata proposta come la chiesa di Sant'Angelo e di Santa Maria.⁴

L'escavazione originaria della chiesa è stata alterata nel tempo sia a causa dei fenomeni naturali come crolli ed erosioni, sia per il continuo riuso da parte dell'uomo dopo il disuso al culto, accertato fino al ventennio del '900 quando veniva utilizzata come ovile per riparare le greggi.⁵

La parete d'ingresso, rivolta verso la gravina, è franata per tutta la sua larghezza.

L'interno della chiesa è oggi formato da un unico ambiente a pianta trapezoidale, con tre absidi rivolte ad est.

Il pavimento ha un piano irregolare con un dislivello di quasi un metro con la parte più bassa posta al centro e vicino alla parete est.

Il soffitto, quasi piano, ha un'altezza di circa m. 3,00.

All'esterno della chiesa si notano i segni di antiche tombe profanate da tempo.

La chiesa era il punto di aggregazione per gli abitanti del piccolo casale nella gravina di Picciano, costituito in gran parte da grotte, con all'interno ambienti per depositi, ovili, palmenti, etc.

Il 23 settembre del 2005 la chiesa è stata restituita alla fruizione pubblica, grazie ad una complessa operazione di restauro promossa dalla fondazione Zétema di Matera, sotto la guida scientifica del compianto prof. Michele D'Elia.⁶

1 S. MOLA, *La Murgia materana e la cripta del Peccato Originale*, in A. VIGGIANO, *I colori del Sacro. La Cripta della Genesi nella Murgia materana*, Matera 2003, pp. 13 -22, in part. p. 15.

2 LA SCALETTA, *Le chiese rupestri di Matera*, Roma 1966, pp. 266- 268,. Figg. 46,47 e 48. Tavv. VIII, IX, X e XI.

3 AA. VV., *Chiese e asceteri rupestri di Matera*, a cura di M. PADULA, C. MOTTA e G. LIONETTI, Roma 1995, p. 129.

4 G. RICCIARDI, *La chiesa di Sant'Angelo e Santa Maria a Matera*, in G. RICCIARDI, *La chiesa di Sant'Angelo e Santa Maria a Matera. La cripta del Peccato Originale*, Matera, 2011, pp. 6- 17.

5 R. DE RUGGIERI, *La cripta del peccato originale a Matera*, Matera 2008, p. 42.

IL CICLO PITTORICO

Parete est

Abside centrale: *Madonna Regina tra due Sante*

La Madonna Regina è rappresentata in piedi e frontale, regge il Bambino con il braccio sinistro mentre la mano destra lo indica, come nella iconografia della Odegitria.

La Madonna indossa una veste color arancio, decorata ad orbicoli bianchi e impreziosita da perle bianche che si infittiscono sulle spalle.

La testa è ornata da una corona a tre coni con gli apici decorati con petali, che per Marina Falla Castelfranchi rimanda alle corone delle imperatrici di Bizanzio di cui rimangono a testimonianza alcune raffigurazioni su monete tra la fine dell'VIII e la seconda metà del IX secolo, cioè quelle dell'imperatrice Irene reggente per il figlio Costantino VI dal 780 e poi imperatrice dal 797, di Michele III (842 -867) e Teodora, di Basilio I (867 -886) e della moglie Eudocia Ingerina⁷.

Gioia Bertelli trova stretti confronti con le corone sulle teste delle Vergini martiri nella cripta di Epifanio nell'abbazia di San Vincenzo al Volturno dipinte tra l'826 e l'842, come anche sulla testa della santa Giulitta nella chiesa di Seppannibale, ed in alcune miniature presenti nel Vat. Lat. 9820, degli anni '80 del X secolo, composto in area beneventana⁸.

Un lungo velo bianco scende dalla parte posteriore della corona della Madonna Regina.

Una fibula circolare delimitata da perline bianche chiude sul petto un mantello bianco che copre le braccia e ricade quasi fino ai piedi, formando nella parte bassa delle pieghe verticali, che richiamano i rigidi panneggi che scendono sul fianco destro del dipinto di san Zenone nella chiesa di Santa Prassede a Roma dell'epoca di papa Pasquale I (817 -824)⁹.

La testa della Madonna del Peccato Originale di Matera ha una grande aureola color oca profilata in nero, come per tutti i santi e gli arcangeli dipinti nelle altre nicchie absidali della parete est.

Alla sinistra della grande aureola è dipinta in nero la scritta in latino *S(an)c(t)a | Maria*, che riporta la nostra iconografia mariana nell'ambito della Chiesa di Roma e un confronto è con la scritta *S(an)c(t)a Maria* della Madonna nella scena della *Crocifissione* nella chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma della prima metà dell'VIII secolo.

Il Bambino, siede sul braccio sinistro della Madre, lo sostiene con la mano, alza il braccio destro e con la mano fa l'antico gesto di allocuzione, che poi passerà nella cultura cristiana come segno di benedizione. La mano sinistra stringe un rotolo chiuso di pergamena (*koindakion*).

Indossa una tunica manicata grigio azzurrognola con sopra un mantello bianco. I piedi calzano dei sandali aperti che posano sul grembo della Vergine.

Il Figlio di Dio non ha l'aureola e manca della tradizionale scritta esegetica.

6 R. DE RUGGERI, *Un modello di intervento conservativo: il restauro della cripta del Peccato Originale di Matera*, in AA. VV., *L'habitat rupestre nell'area mediterranea. Dall'archeologia alle buone pratiche per il suo recupero e la tutela*, Giornate Internazionali di studio in Terra Jonica (Massafra, Palagianello, 29 -30 -31 ottobre 2010), Massafra 2012, pp. 171 - 173.

7 M. FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale Bizantina in Puglia*, Milano 1991, p. 28.

8 G. BERTELLI – G. LEPORE – M. TROTTA – A. ATTOLICO, *Op. cit.*, in AA.VV., *I Longobardi del Sud*, a cura di G. ROMA, Roma 2010, pp. 343 – 389, in part. p. 367.

9 G. BERTELLI – G. LEPORE – M. TROTTA – A. ATTOLICO, *Sulle tracce dei Longobardi in Puglia: alcune testimonianze*, in AA.VV., *I Longobardi del Sud*, a cura di G. ROMA, Roma 2010, pp. 343 – 389, in part. p. 367.

Le due Sante disposte ai lati della Madonna Regina nell'atteggiamento di adorazione indossano delle vesti preziose e un velo che partendo dalla testa, avvolge le braccia e forma, poi in basso, delle pieghe proprio come quelle del velo della Madonna.

Il tratto orizzontale del segno di abbreviazione è ciò che resta della scritta esegetica della santa a sinistra della Madonna. La Santa di sinistra, invece, fin dalla scoperta della chiesa da parte del gruppo La Scaletta di Matera, è stata identificata con *S(an)c(t)a Lucotia*¹⁰, in seguito *S(an)c(t)a Luce(...)tia* per Nino Lavermicocca¹¹, Valentino Pace l'ha riconosciuta come *S(an)c(t)a Lucentia*¹², mentre Donato Giordano in *S(an)c(t)a Lucretia*¹³.

L'analisi dei resti paleografici ci porta a leggere *Sancta Lucentia*.

L'abside centrale ha uno sfondo di colore bianco e la presenza di fiori rossi, elementi che si riscontrano in tutti i dipinti della chiesa del Peccato Originale.

I fiori dalle rosse corolle sono probabilmente la stilizzazione del cisto rosso, rappresentato in dimensioni diverse, ora aperti, ora in boccio o appena socchiusi, sostenuti da steli alti e sottili¹⁴, somiglianti con la miniatura di una pianta di rosa (*rosa centifolia*) folio 282 recto, del *manoscritto Discoride di Vienna*, del 512 a.C., conservato nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna¹⁵. I nostri fiori possono essere raffrontati con quelli presenti nelle miniature della fine dell'VIII secolo, in particolare con le pagine degli evangelisti Marco e Luca nell'*Evangelario di Godescalco*, realizzato per Carlo Magno e sua moglie Ildegarda tra il 781 -783 ed ora conservato a Parigi nella Bibliothèque Nationale de France¹⁶.

10 LA SCALETTA, *Le chiese rupestri di Matera*, Roma 1966, pp. 266- 268, in part. p. 268. D. HEISSENBÜTTEL, *Sant'Angelo e Santa Maria: la pittura*, in G. RICCIARDI, *La chiesa di Sant'Angelo e Santa Maria a Matera. La cripta del Peccato Originale*, Matera, 2011, pp. 32 – 42, in part. p. 34.

11 N. LAVERMICOCCA, *Gli affreschi della cripta del «Peccato originale» a Matera*, in *Le aree omogenee della Civiltà rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino: la Cappadocia*. Atti del V convegno internazionale di studio sulla Civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (Lecce-Nardò, 12-16 ottobre 1979), a cura di C.D. FONSECA, Galatina 1981, pp. 403-420, in part. p. 410.

12 V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia (Secc. IX – XIV)* in AA. VV. *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, pp. 317 – 400, in part. p. 317. G. BERTELLI, *Gli affreschi della grotta del Peccato Originale presso Matera: maestranze e botteghe*, in *Medioevo: le officine*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Parma 2010, pp. 563-574, in part. p.571, nota 36.

13D. GIORDANO, *La cripta del Peccato originale a Matera*, Matera 1989, p. 41. M. SEMERARO HERRMANN, *Alcune testimonianze artistiche nella Langobardia minore*, in AA.VV., *All'Alba del terzo millennio. Miscellanea di studi in onore di Antonio Chionna*, a cura di V. CARELLA e E. MARINÒ, Fasano 2004, pp. 485 – 522, in part. 515.

14 R. DE RUGGIERI, *Op.cit*, Matera 2008, p. 36, nota 10.

15 I. F. WATER – N. WOLF, *Wiener Dioskurides . Dioscoride di Vienna*, in *Capolavori della miniatura. I codici miniati più belli del mondo dal 400 al 1600*, Modena 2003, pp. 54 -57, in p. 55.

16 I. F. WATER – N. WOLF, *Wiener, Evangelario di Godescalco*, in *Capolavori della miniatura. I codici miniati più belli del mondo dal 400 al 1600*, Modena 2003, pp. 76 -77.

Il prato di fiori rossi è una costante presente a Roma nei mosaici del tempo di Pasquale I (817-824): cappella di San Zenone in Santa Prassede, Santa Cecilia in Trastevere, Santa Maria in Dominica¹⁷.

Altri esempi di prati fioriti sono attestati in Campania, in particolare nell'area del ducato di Benevento nel IX secolo come nella cattedrale di Benevento o nel Molise nella chiesa di San Vincenzo al Volturno e continua nel X secolo nei dipinti della chiesa di Seppannibale nel territorio di Fasano.

Abside di sinistra: *san Pietro tra sant'Andrea e san Giovanni evangelista*.

San Pietro è rappresentato a figura intera e frontale, indossa un mantello di colore rosso, impreziosito ai bordi da una larga fascia gialla.

Il mantello copre una tunica con maniche lunghe e larghe di colore grigio decorata da fasce gialle separate all'interno da una riga rossa (clavi).

I piedi di san Pietro calzano dei sandali romani aperti.

La testa di san Pietro è circondata da una grande aureola color ocra contornata da una spessa pennellata scura.

I capelli neri e riccioluti fanno da corona ad una ampia tonsura tonda, tipica della moda dei chierici e prelati nell'alto medioevo.

La barba corta e i baffi spioventi, trovano confronti con la moda dell'VIII secolo e trovano stretti confronti con quelli di san Matteo nella miniatura del folio 9 verso del *Codex Aureus* della metà dell'VIII secolo, conservato a Stoccolma nella Kunigla Biblioteket¹⁸.

La mano destra di san Pietro ha lunghe dita, non impongono il segno della benedizione, ma il semplice gesto dell'allocuzione, usata nella tradizione antica, in particolare nella cultura romana dagli imperatori, come anche dai maestri nelle scuole e dagli oratori nelle assemblee per imporre il silenzio prima di parlare.

Nella iconografia dei sovrani longobardi il gesto dell'allocuzione è ben documentato; segnaliamo due esempi: il gesto di Agilulfo nella *placca di Agilulfo*, datata tra il 591 e il 616 circa, conservata nel Museo del Bargello a Firenze; e la miniatura di Rotari che promulga il suo editto nel *Codice 4* (già 22) datato al 1005, conservato nella Biblioteca dell'Abbazia della Santissima Trinità di Cava dei Tirreni (Sa).¹⁹

Il pollice e l'anulare della mano sinistra tengono le chiavi rivolte verso l'alto con le tacche che danno forma al monogramma di *PETRUS*.

La tacca della prima chiave è decorata con le lettere *P* ed *E*, la seconda tacca con *T-R-U-S*.

Il bellissimo monogramma di Petrus trova stretti confronti nella scritta *S(an)c(tus) Petrus* alla destra del santo.

Un san Pietro con le chiavi rivolte in alto e il monogramma *PETRUS* è inciso sulla faccia anteriore dell'altare d'oro di Vuolvinio (850 circa) nella chiesa di Sant'Ambrogio a Milano, una delle espressioni più straordinarie dell'oreficeria carolingia.

San Giovanni in piedi e di tre quarti rivolto verso san Pietro, indossa un mantello bianco su una tunica grigia. La mano destra è alzata come testimonianza e totale accettazione e adesione alla

17 C. BERTELLI, *La pittura medievale a Roma e nel Lazio*, in AA.VV., *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp.206 -242, in part. figg. 273, 274, 275.

18 I. F. WATER – N. WOLF, *Codex Aureus*, in *Capolavori della miniatura. I codici miniati più belli del mondo dal 400 al 1600*, Modena 2003, pp. 74 -75, in part. p. 74.

19 BIBLIOTECA ABBAZIA DELLA SANTISSIMA TRINITÀ DI CAVA DEI TIRRENI, *Codice 4*, già 22.

parola divina di Cristo,²⁰ mentre con la sinistra sorregge il suo libro chiuso del Vangelo, dalla coperta color ocra, pur se in parte distrutta conserva ancora parte dei cinque cerchi delimitati da perlinature (i due in alto, quello centrale e in parte quello destro in basso).

Si conserva ancora la scritta *S(an)c(tus) Iohannes*.

Di *sant'Andrea*, alla sinistra di san Pietro resta solo la sua testa circondata dalla grande aureola ocra contornata da una larga pennellata scura e parte della testa riccioluta con grandi occhi neri, naso largo e parte della bocca. Alla sua destra la scritta *S(an)c(tus) Andreas*.

I capelli riccioluti di *sant'Andrea* trovano strette affinità con quelli degli evangelisti *Luca* e *Matteo* del *Codex Millenarius*, conservato a Salisburgo dell'800 circa²¹.

Il modello di acconciatura degli apostoli *Andrea* e *Giovanni*, è simile a quella di un chirurgo a pag. 15 v della *Miscellanea medica*, realizzato tra l'856 e l'883 nel monastero benedettino di Montecassino ed ora conservato a Firenze nella Biblioteca Medicea Laurenziana²².

In basso alla Triarchia apostolica è dipinta una interessante decorazione marmorea, di pannelli alcuni con striature in rosso-arancio e altri in azzurro.

Abside di destra: *Arcangelo Michele tra l'arcangelo Gabriele e l'arcangelo Raffaele*.

L'arcangelo Michele, ritratto stante e frontale, indossa una tunica manicata di colore grigia con clavi di colore giallo, il mantello è rosa e i calzari neri.

L'arcangelo Michele è rappresentato frontale e con le ali spiegate, evidenziate da un piumaggio dai contorni rosa e all'interno grigio.

La mano destra è nell'atto dell'allocuzione, mentre la sinistra stringe una verga.

La figura dell'arcangelo Gabriele è molto rovinata ed è identica a quella opposta dell'arcangelo Raffaele. Entrambi hanno nella sinistra una sfera a due colori (grigio e nero) e nella destra una croce rossa; vestono tuniche grigie con sopra un mantello bianco e le loro ali spiegate con il piumaggio sommariamente evidenziato da contorni gialli e all'interno grigio.

Le teste degli arcangeli, con i capelli neri e riccioluti, sono circondate da grandi aureole color ocra contornate da spesse pennellate scure.

i visi hanno la forma ovoidale, con gli occhi grandi grandi e segnati lungo i bordi di scuro; una linea rosa-rossa tra l'occhio e l'arcata sopraccigliare cerca di dare profondità allo sguardo; le canne sono diritte e le bocche piccole. Un rigo nero segna il passaggio dal volto al collo, una sorta di pesante ombreggiatura.²³

20 C. FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010, pp. 90 – 94.

21 O. PÄCHT, *La miniatura medievale*, Torino 2013: san Matteo fig. 17 a pag. 34 ; san Luca fig. 35 a pag. 48.

22 V. PACE, *Codici miniati di Montecassino longobarda. Scheda n. 56 . Miscellanea medica, IX secolo*, in AA. VV., *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, a cura di C. BERTELLI e G. P. BROGIOLO, Milano 2000, p.223, fig. n. 134 a p. 217.

23 G. BERTELLI – G. LEPORÉ – M. TROTTA – A. ATTOLICO, *Op.cit.*, in AA.VV., *I Longobardi del Sud*, a cura di G. ROMA, Roma 2010, pp. 343 – 389, in part. pp. 367 -368.

I visi riportano ad esperienze artistiche di san Vincenzo al Volturno non solo per la pittura, ma anche per il busto di Santo in avorio, recuperato nello strato bruciato collegato, si ritiene, al saccheggio del monastero nel 881.²⁴

Pina Belli D'Elia vede nelle vesti degli arcangeli modelli non bizantini e gli attributi iconografici, ridotti nel caso di Michele a una sola verga in mano, in posizione centrale e dominante rispetto agli altri due, rinviano piuttosto alla dimensione biblica come poteva riecheggiare nella Roma paleocristiana o nell'ambiente benedettino pre desideriano, mentre la scena solenne potrebbe raffigurare o quanto meno alludere alla Trinità.²⁵

Al di sopra delle tre absidi della parete est, grazie all'ultimo restauro ultimato nel 2005, sono tornati visibili resti di importanti dipinti.

Sull'abside di sinistra dove all'interno primeggia san Pietro con sant'Andrea e san Giovanni sono rappresentate scene della vita di san Pietro.

Frammenti superstiti d'affresco evidenziano tracce di un soldato con una lancia e uno scudo tondo e ambone tipico di quelli longobardi e l'iscrizione di [P]etrus. Si vedono anche due aureole, una vicina all'altra, di cui quella di fronte, a destra per la barba, la tonsura e l'iscrizione indicano l'apostolo Pietro. Ancora più a destra si scorge il nome N[...]ro per l'imperatore Nerone.

Gioia Bertelli interpreta questo pannello decorativo con alcuni episodi tratti dalla *Passio Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli*, che potrebbero far ritenere la scena della Disputa dei due apostoli con Simon Mago davanti a Nerone, oppure l'episodio successivo, narrato sempre nella *Passio*, relativo alla caduta di Simon Mago per comando di Pietro e per le preghiere di Paolo.²⁶

Una colonna separa questa scena con le tracce di un clipeo con l'*Agnus Dei* sorretto dai simboli degli evangelisti di cui rimane, a destra in alto, il nome di san Luca e un corno del bue. Il dipinto è collocato sull'abside centrale.

La decorazione continua con una colonna che introduce un dipinto molto deteriorato di Cristo tra due arcangeli fortemente inclinati nell'atto di venerazione, con le ali che puntano verso l'alto. Questo dipinto è collocato sopra l'abside destro con la triarchia degli arcangeli.

Parete sud

La parte alta è decorata con scene tratte dall'Antico Testamento, in particolare dalla Genesi.

Partendo da sinistra: la *Creazione della Luce*, la *Creazione della Tenebra*, la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva*, l'*albero della Conoscenza* e la *tentazione di Eva*. Il *Peccato Originale*.

Il pannello è decorato in alto da una larga fascia gialla, contornata in rosso, con all'interno rombi in rosso e verde, che sembra riprodurre le decorazioni utilizzate della oreficeria longobarda.

Lo sfondo bianco è impreziosito da piante di fiori rossi.

Le scene sono accompagnate da iscrizioni in capitale atipica latina.

24 JOHN MITCELL, *Scheda n. 355, Busto di Santo in Avorio*, in AA.VV. *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, a cura di C. BERTELLI e G.P. BROGIOLO, Milano 2000, p. 366 e fig. n. 234 a p. 360.

25 P. BELLI D'ELIA, *Iconografia micaelica in ambito rupestre meridionale*, in AA.VV. *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo san Michele nella letteratura e nelle arti. Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Atti del Terzo Convegno Internazionale dedicato all'Arcangelo Michele (Centre culturel de Cerisy – la Salle 29 settembre – 3 ottobre 2008) a cura di P. BOUET – G. OTRANTO – A. VAUCHEZ – C. VINCENT, Bari 2011, pp. 213 – 235, in part. p. 235.

26 G. BERTELLI – G. LEPORÉ – M. TROTTA – A. ATTOLICO, *Op.cit.*, in AA.VV., *I Longobardi del Sud*, a cura di G. ROMA, Roma 2010, pp. 343 – 389, in part. p. 365.

La Creazione della Luce:

Dio Padre, nei tratti del Figlio con l'aureola crocesegnata e senza barba, è in piedi e di tre quarti; indossa una lunga tunica bianca decorata da clavi gialli e da galloni ai bordi e alle maniche. Il braccio destro è teso in alto con la mano in atto di benedire la creazione della Luce, mentre il braccio sinistro è rivolto in basso, con la mano che stringe il rotolo.

La Luce, rappresentata in una giovane donna con i capelli spartiti da una lunga riga sulla fronte e invoca Dio con le mani aperte e le braccia sollevate, come Giobbe, nel Cod. Vat. greco 749 del IX secolo, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana della Città del Vaticano²⁷.

La *Creazione della Tenebra*, con la ripetizione della figura di Dio in piedi che crea la Tenebra rappresentata di fronte come un giovane uomo; indossa una corta tunica di colore grigio e incrocia le mani davanti al ventre, che Chiara Frugoni interpreta come il "gesto del dolore"²⁸.

La Tenebra calza degli stivaletti alti al polpaccio.

Una colonna da cui in alto fuoriescono delle palme carichi di datteri, simbolo che allude al paradiso e rimandano all'eternità e alla gioia, introduce la scena della *Creazione di Adamo*, dove per la terza volta appare il Cristo dall'aureola crocesegnata, con l'aspetto giovanile e appena divergente dalla pura presentazione frontale, accanto al quale è collocato Adamo in piedi, ma dormiente, con le mani che coprono il suo sesso.

L'episodio immediatamente successivo è la *Creazione di Eva*.

La mano di Dio esce da tre semicerchi (*cheirofania*) ed è rivolta verso Adamo, rappresentato in piedi e di tre quarti con le mani alzate verso Dio e con gli occhi chiusi.

Eva non esce dal costato, come vuole la tradizione biblica, ma dal femore di Adamo, con le mani protese verso Dio e la sua femminilità è caratterizzata dai lunghi capelli, seni prosperosi e corpo formoso.

Roberto Zapperi inquadra l'origine dell'iconografia della nascita di Eva dalla costola di Adamo sdraiato e addormentato in ambiente bizantino tra la fine del X e gli inizi dell'XI secolo, e in particolare quella sulla porta di bronzo del duomo di Augusta databile intorno al 1060. Lo stesso schema iconografico "compare per la prima volta in Italia, per quanto mi è riuscito di appurare, verso la fine del secolo XI, nelle miniature di alcune bibbie delle regioni centro-settentrionali, come quelle di Genova e di Cividale, di Firenze (Riccardiana), di Perugia e di Roma (Angelica, con provenienza toscano-marchigiana)"²⁹.

Segue l'albero della conoscenza, un fico secondo la traduzione greca della Bibbia, la traduzione dei Settanta.³⁰

Il serpente si attorciglia al tronco, con la lunga coda libera in posizione orizzontale rispetto all'albero e con la testa con la bocca aperta, è intento a persuadere Eva ad assaggiare il frutto

27 C. BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in AA. VV., *Dal Medioevo al Quattrocento*. Storia dell'Arte Italiana, vol. 5, Torino 1983, pp. 5 – 165, in part. p.87 e fig. 24.

28 C. FRUGONI, *Op.cit.*, Torino 2010, pp. 51 -55.

29 R. ZAPPERI, *Potere politico e cultura figurativa: la rappresentazione della nascita di Eva*, in AA. VV., in *Storia dell'Arte italiana. Parte Terza. Situazioni momenti indagati. Volume Terzo. Conservazione, falso, restauro*, pp. 378 – 442, in part. p. 396.

30 C. FRUGONI, *Op.cit.*, Torino 2010, p. 43.

proibito. Eva, rappresentata di tre quarti e in piedi, ha la mano destra vicino alla bocca nell'atto di aver mangiato il frutto e con la sinistra si copre il pube da una grande foglia di fico.

L'ultima scena della Genesi rappresenta il momento in cui Eva invoglia Adamo a mangiare il frutto ed è collocata scenograficamente sotto la scritta *ubi Eba dixit A[d]am [Com]ede fruc[tum]*. Le braccia dei progenitori creano una forma triangolare con al centro il frutto proibito, che passa dalla mano di Eva a quella di Adamo. Entrambi hanno le mani sinistre che coprono i genitali con le foglie di fico.

Purificazione delle mani

Al di sotto della creazione della Luce è dipinta la scena della purificazione delle mani.

Un diacono con la mano destra tiene una brocca da cui versa dell'acqua per purificare le mani di un vescovo.

Il diacono indossa una tunica blu con sopra un mantello rosso.

Il vescovo indossa una casula rossa che copre una dalmatica bianca; porta il pallio bianco.

Nella liturgia romana, la purificazione delle mani è collocata dopo la raccolta delle offerte dei fedeli e si diffonde nell'Europa occidentale a partire dall'VIII secolo e soprattutto nel X secolo ad opera dei monasteri benedettini.³¹

Il vescovo e il diacono hanno la tonsura e calzano scarpe a punta scura.

Il vescovo, a cui manca l'aureola, per Dietrich Heissenbüttel potrebbe rappresentare il vescovo della diocesi di appartenenza della città di Matera al tempo della decorazione della chiesa del Peccato Originale (prima metà dell'VIII secolo), mentre per Marialuisa Semeraro Herrmann il gesto della purificazione delle mani è da collegare con san Barbato vescovo di Benevento, molto venerato dai monaci benedettini per la sua opera di evangelizzazione dei Longobardi sotto Romualdo e Theodorata nel VII secolo. Nella sua *Vita* viene riportato che egli era amato per le sue prediche ardenti e per i suoi miracoli, operati con l'apposizione delle mani purificate col lavaggio liturgico sugli occhi dei malati.³²

Sulla contigua parete occidentale sono visibili le tracce di piccoli brani d'intonaci bianchi e una cornice verticale in rossi.

31 N. LAVERMICOCCA, *Op.cit.*, in AA. VV., *Le aree omogenee della Civiltà Rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino: la Cappadocia*, Atti del Quinto Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (Lecce – Nardò, 12 – 16 ottobre 1979), a cura di COSIMO DAMIANO FONSECA, Galatina 1981, pp. 403 – 420 e figg. da 1 a 17, in part. p. 412.

32 M. SEMERARO HERRMANN, *Alcune testimonianze artistiche nella Langobardia minore*, in AA.VV., *All'Alba del terzo millennio. Miscellanea di studi in onore di Antonio Chionna*, a cura di V. CARELLA e E. MARINÒ, Fasano 2004, pp. 485 – 522, in part. 512.

L'APPARATO EPIGRAFICO DEGLI AFFRESCHI DELLE ABSIDI E DELLA PARETE SUD

Nella trascrizione dei testi, generalmente corretti, si è fatto ricorso a pochi segni critici :
parentesi tonde (), per lo scioglimento di abbreviazioni;
parentesi quadre [], per l'integrazione di lacune o omissioni;
parentesi apicate <>, per l'espunzione di parti di testo erroneamente presenti,
barretta verticale |, per indicare separazione fra le righe.

L'abside sinistra.

Le iscrizioni sono ai lati delle aureole dei tre Apostoli e, per esigenze di spazio, tendono a svilupparsi a *kioneidon*, in verticale, come sarà successivamente frequente nelle immagini iconiche di santi rigidamente fontali di ispirazione bizantina.

S(an)c(tu)s | An|d|r[feas]

S(an)c(tu)s | Pet|ru|s

S(an)c(tu)s | Ioh|an|ne|s

La sigla SCS per *S(an)c(tu)s* è sormontata da una sottile linea tagliata alle estremità da barrette oblique come segno di abbreviazione.

L'abside centrale.

Nell'abside centrale, nella posizione di maggiore dignità, sono rappresentate la Madonna Regina e due Sante, una delle quali resta anonima.

S(an)c(t)a | Maria

S(an)c(t)a | Lucen|tia

Per quanto riguarda la scritta *S(an)c(t)a | Lucen|tia*, la sottile linea di abbreviazione sulla sigla SCA è tagliata agli estremi da segni assomiglianti a parentesi apicate.

Ed anche se l'opinione corrente parla di santa Lucrezia, l'ultima lettera della prima linea è, pur se mutila, agevolmente riconoscibile per una N, perché nella parte superiore dell'asta verticale si vede chiaramente l'attacco di un'asta obliqua, per cui si tratta di santa Lucente, una santa venerata anche col nome originale greco di Febe (*Phoebe*).

Fonte illustre, quanto laconica, su questa santa è lo stesso san Paolo, da cui risulta che Febe aveva una mansione ecclesiastica presso la comunità cristiana di Cencre, piccola città portuale ad est di Corinto, sull'omonimo istmo.

Vi ricopriva un ufficio che sarà delle diaconesse, ruolo che si affermò nella Chiesa nei secoli posteriori.

Di tali donne sembra tratti san Paolo anche in I *Tim.* 5, 9 sg., dove sono messe in rilievo le qualità familiari e morali necessarie alle vedove per essere elette: la vedova "*deve avere non meno di sessanta anni; sia stata sposa di un solo marito, goda di buona reputazione per le sue opere buone, cioè per aver bene allevati i figliuoli, per avere praticata l'ospitalità, lavati i piedi ai santi, soccorsi i tribolati e per essersi dedicata a ogni opera buona*".

Da questo, qualcuno deduce che Febe fosse vedova di una certa età e di buona condizione sociale: il che le permetteva di dedicarsi alle buone opere sopra elencate, e in particolare all'ospitalità. Forse san Paolo allude proprio all'ospitalità quando la loda per aver assistito molti, incluso lui stesso, cosa del resto molto plausibile anche per la posizione geografica di Cencre, dove convergeva un notevole traffico con le isole Egee e con l'Asia Minore.

Ciò doveva offrire a Febe molte occasioni di assistere i cristiani provenienti da quelle terre. Non sappiamo quale fosse il motivo di un suo viaggio a Roma, ma vi è una certa tradizione che la vorrebbe latrice dell'Epistola ai Romani.

Egualemente ignoti rimangono l'anno e il luogo del suo trapasso. Se, come sembra accertato, l'Epistola citata fu scritta nei primi mesi del 57, Febe, già allora forse oltre la sessantina, dovette venire a mancare tra quell'anno e, al più, qualche decennio appresso. Il suo culto, almeno in Occidente, è ben accertato, come attestano vari martirologi, compreso il Romano che fissa la sua memoria al 3 settembre.

L'iscrizione *Sancta Maria*, obliqua rispetto alla figura della Vergine e fa esatto *pendant* rispetto a quella *Sancta Lucentia*.

L'abside destra.

Le iscrizioni si sviluppano in orizzontale in alto, sulle aureole degli Arcangeli, in unica linea quella relativa a Michele, su due linee le altre.

S(an)c(tu)s | Gabrie[l]

S(an)c(tu)s Mi[c]hael

S(an)c(tu)s | Rafael

Come nella prima abside, la sigla SCS per *S(an)c(tu)s* è sormontata da una sottile linea come segno di abbreviazione. Il pittore ha ommesso di scrivere la L finale di *Gabriel* e la C di *Michael*.

Il ciclo della Creazione

1. LA CREAZIONE DELLA LUCE

L'iscrizione si sviluppa su due linee, fra le braccia levate in alto in segno di giubilo della figura della Luce, ad eccezione del vocabolo *ubi* che è all'esterno del braccio destro.

ubi d(omi)nus dixit fiat | lux

Su DNS manca la linea di abbreviazione.

2. LA CREAZIONE DELLE TENEBRE

L'iscrizione si sviluppa su due linee ai lati della testa della figura delle Tenebre. Abbiamo indicato la divisione delle singole linee con un segno |.

et d(omi)nus | dixit fi | at te/nebra

È da notare che nella *Genesi* non vi è un singolo episodio di 'creazione delle tenebre'.

Il testo del capitolo 1, 2-5, infatti dice: "Dio disse: 'Sia la luce!' E la luce fu. Dio vide che la luce era cosa buona e Dio separò la luce dalle tenebre. Dio chiamò la luce giorno, mentre chiamò le tenebre notte". Come si vede, Dio non ha mai detto *fiat tenebra*.

3. LA CREAZIONE DI ADAMO

La creazione di Adamo è gravemente mutila, sicché dell'iscrizione, posta sotto la cheirofania che si riferisce alla contigua creazione di Eva è leggibile solo nella prima linea, essendo scomparse tutte le successive in numero non quantificabile a causa di un'ampia lacuna dell'intonaco

ubi D(omi)n(u)s

Sotto la lacuna, l'iscrizione doveva concludersi con una A anomala, perché, a differenza di tutte le altre è senza taglio in testa e con la traversa spezzata a forma di V ed un'enigmatica sigla GS (poco leggibile, che potrebbe anche essere CS) sormontata da una linea di abbreviazione.

4. LA CREAZIONE DI EVA

In questo pannello le iscrizioni sono collocate in due punti diversi, sulla testa delle creature in tre linee, ed a fianco di Eva su una linea. Manca la solita linea sulle sigle abbreviate.

Dextera | d(omi)ni dixit | Adam

Eba

Come si nota, il nome di Eva è scritto in maniera per noi erronea, per un fenomeno di betacismo che qui pare un ipercorrettismo. Erano già nati o stavano nascendo i linguaggi romanzi e quindi i dialetti, ed il pittore sapeva che nel dialetto che parlava dicendo *varca* si intendeva ‘barca’ e dicendo *vòtte* si intendeva ‘buttis’ ed ha pensato che *Eva* fosse un dialettismo ed ha ‘corretto’ in *Eba*.

Presso la figura di Adamo si legge a fatica *Adam* sotto una linea illeggibile, oltre la già citata grave lacuna che forse oblitera la prosecuzione dell’iscrizione che inizia con *Dextera d(omi)ni dixit* | *Adam* che doveva essere assai più ampia, magari per spiegare meglio l’immagine, che non trova riscontro nella Bibbia, dove si legge solamente “A immagine di Dio li creò, maschio e femmina li creò”.

5. IL DIVIETO E LA TENTAZIONE

Fra i rami dell’albero della Conoscenza del bene e del male, sotto il quale c’è la sola Eva in ascolto del Serpente attorcigliato intorno al tronco, c’era un’iscrizione su due o tre linee, ora completamente evanida e illeggibile.

Dell’iscrizione è leggibile solo la parte iniziale

ubi d(omi)nus dixit a cui doveva seguire il divieto di mangiare i frutti dell’albero della Conoscenza del bene e del male.

6. IL PECCATO ORIGINALE

L’iscrizione era su quattro linee, di cui tre evanide e praticamente illeggibili. Nella prima linea si legge:

ubi Eba dixit / A[d]am [Com]ede / fruc[tum]

Come già osservato, il nome di Eva è scritto *Eba*.

ESAME PALEOGRAFICO

Le iscrizioni della chiesa del ‘Peccato Originale’ sono in una capitale atipica e le lettere disegnate hanno tratti di spessore diverso e modulo differente anche all’interno di una stessa iscrizione. Si possono istituire confronti con i caratteri delle iscrizioni che appaiono in dipinti altomedioevali, come, ad esempio, nella scena della *Crocefissione* esistente nella cappella della chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma, del tempo del papa Giovanni VII (705-707), o, meglio, con gli affreschi del monastero di Torba, o con quelli della cappella dei santi Quirico e Giulitta, sempre in Santa Maria Antiqua, dell’epoca di papa Zaccaria (741-752), o addirittura con quelli della scena della *Crocifissione* nella cripta di Epifanio (824-842) a San Vincenzo al Volturno.

In un suo recente saggio sulle iscrizioni dipinte della chiesa di Seppannibale a Fasano, Ruggero G. Lombardi³³ ha sottolineato, non inutilmente, che in età altomedioevale si assiste alla trasformazione dell’epigrafia di apparato in apparato epigrafico, ossia al passaggio da una epigrafia monumentale che trasmette messaggi ed ideologie ad una epigrafia decorativa, usata come ornamento.

Le *inscriptiones pictae* sono divenute una prerogativa imprescindibile dell’opera d’arte, senza le quali l’opera non può definirsi completa ed ha ricordato che i modelli paleografici vanno ricercati nella produzione scritta dei secoli VIII e IX piuttosto che in quella epigrafica monumentale. Per i secoli considerati, infatti, la produzione scritta sembra essere maggiore di quella delle iscrizioni

³³ R. G. LOMBARDI, “Inscriptiones pictae”. *Apparato epigrafico degli affreschi*, in G. BERTELLI, G. LEPORE (edd.), *Masseria Seppannibale Grande in agro di Fasano (BR). Indagini su un sito rurale (aa. 2003-2006)*, Bari, pp. 167-173.

dipinte e, di conseguenza, il modello paleografico utilizzato nelle iscrizioni pittoriche si sarebbe sviluppato e sarebbe circolato attraverso i centri scrittori e i libri, piuttosto che attraverso le epigrafi.

Gli studi paleografici hanno privilegiato per l'Altomedioevo l'unciale e la semionciale e, per l'età immediatamente successiva, la beneventana, noi faremo ancora ricorso al vecchio ma sempre utile lavoro della Gray³⁴, considerando che la temperie culturale fosse identica, sia che si scolpissero, sia che si dipingessero le iscrizioni.

Ma non va dimenticato quanto ha scritto Linda Safran, osservando che “La prise en compte des textes du domaine public – c'est-à-dire des texts accessibles a` une assistance pouvant excéder une poignée de personnes – élargit notre compréhension de la culture écrite au Moyen Âge. Dans la mesure où ils ont été conçus par et pour un groupe plus étendu d'individus, on pourrait même avancer que ces textes publics permettent une meilleure compréhension des attitudes métalinguistiques médiévales que les textes des manuscrits”³⁵.

Esaminiamo dunque il *ductus* delle lettere dipinte, sottolineando l'esistenza di varianti e stabilendo confronti con testi datati, per vedere di giungere a conclusioni accettabili per la datazione delle iscrizioni.

La **A** ha sempre il vertice tagliato da una sbarretta orizzontale, ed è disegnata in quattro tratti, avendo la traversa diritta e non spezzata, come ad esempio, a Seppannibale.

La traversa, fra l'altro, non fuoriesce mai dall'ideale trapezio in cui la lettera è inscrivibile. Il taglio superiore così pronunciato si trova nell'iscrizione 14 Gray, datata fra il 772 e il 795, che però è disegnata in cinque tratti, con la traversa spezzata a forma di V. Sempre a cinque tratti si trova anche nell'iscrizione 58, posta dalla Gray fra le iscrizioni di tradizione popolare e datata tra il tardo VIII e forse gli inizi del IX secolo. Solo in un caso la A è priva di taglio in testa ed ha la traversa spezzata, essendo quindi disegnata a quattro tratti.

La **C** non presenta mai accenno ad apicature.

La **D** ha la pancia ben sviluppata ed è generalmente inscrivibile in un rettangolo avente i lati in rapporto di 2:3, come nella già citata iscrizione 58 Gray.

La **E** è sempre inscrivibile in un rettangolo e mai di forma lunata.

La **G**, presente in un unico esemplare piuttosto dubbio (potrebbe anche essere una C) pare essere a ricciolo.

La **M** è sempre inscrivibile in un rettangolo, con le aste perfettamente verticali, come la **N** che talvolta ha l'asta obliqua che si innesta leggermente in alto sull'asta destra, come non è raro in iscrizioni di VIII secolo.

La **R** ha l'asta obliqua, lievemente ricurva in alto, che s'innesta a metà della pancia dell'occhiello e non fa angolo con l'asta verticale, come nell'iscrizione 13 Gray, del 783.

La **S** presenta spesso, in luogo di apicature, brevi linee verticali.

La **T** è confrontabile, per la proporzione fra asta orizzontale e verticale, con l'iscrizione 57 Gray, di VIII secolo.

Da osservare che non vi è alcuna reminiscenza o influenza dell'unciale.

34 N. GRAY, *The paleography of latin inscriptions in the eighth, ninth and tenth centuries in Italy*, “Papers of the British School at Rome, 16, n.s. 3, 1948, pp. 38- 167.

35 L. SAFRAN, *Cultures textuelles publiques :une étude de cas dans le sud de l'Italie*, Cahiers de civilisation médiévale, 52, 2009, pp. 245-264. E poiché il francese, un tempo lingua di cultura diffusissima, ora è poco praticato, ci permettiamo di darne la traduzione: “La presa in considerazione dei testi del dominio pubblico – vale a dire dei testi accessibili ad una utenza che poteva eccedere quella di un pugno di persone – allarga la nostra comprensione della cultura scritta nel Medio Evo. Nella misura in cui essi sono stati concepiti da e per un gruppo più esteso di individui, si potrebbe avanzare che questi testi pubblici permettono una migliore comprensione delle attitudini metalinguistiche medievali rispetto ai testi dei manoscritti”.

Per queste considerazioni, le iscrizioni sono da porre preferibilmente negli ultimi anni dell'VIII secolo, anche se è possibile che siano state eseguite nei primissimi anni del IX.

OSSERVAZIONI LINGUISTICHE

Pur se di fronte a testi brevi, siamo in grado di osservare alcune particolarità linguistiche che denunciano l'influsso sul pittore dei nascenti linguaggi romanzi.

Nella Creazione delle tenebre, infatti scrive *et d(omi)nus dixit fiat tenebra*, laddove il latino classico avrebbe scritto *fiant tenebrae*, essendo il sostantivo difettivo di singolare e, nella Creazione di Eva e nel Peccato Originale scrive, come abbiamo già osservato a suo luogo, *Eba*, fenomeno che abbiamo interpretato come un ipercorrettismo da parte di chi sapeva che nel suo dialetto la B latina era ormai sostituita nella pronuncia da V. Ma il fenomeno è presente su numerose fibule ed affibbiagli altomedioevali, dove si legge *biba* in luogo di *vivas*.³⁶

36 C. D'ANGELA, *Taranto medievale*, Taranto 2002, p. 155 ss,

CONCLUSIONI

I dipinti del Peccato Originale di Matera, sono *un unicum* nell'ambito della pittura altomedioevale in Basilicata e rientrano nel filone artistico della *Langobardia Minor* della prima metà del IX secolo, in particolare con quello che si sviluppa nel Ducato di Benevento, come i dipinti nella cattedrale di Benevento; il ciclo pittorico eseguiti al tempo dell'abate Epifanio (826 -43) nel monastero di san Vincenzo al Volturno in Molise, o in quelli che decorano la chiesa di Seppannibale a Fasano in Puglia.

Il pittore o i pittori che lavorarono nella chiesa del Peccato Originale di Matera conoscevano bene le nuove esperienze culturali portate in Italia dal rinnovamento carolingio e soprattutto a Roma durante il pontificato di Pasquale I (817 -824), come dimostrano i fiori rossi, che decorano i mosaici delle chiese di: Santa Cecilia a Trastevere, Santa Maria in Dominica e Santa Prassede, simili a quelli della chiesa rupestre del Peccato originale.

Ancora alla chiesa di Santa Prassede riportano le pieghe a zig-zag dei mantelli indossati dalla Madonna regina e dalle Sante dell'abside centrale confrontabili con quelle che scendono sul fianco destro di san Zenone.

Un ulteriore avvicinamento alla Chiesa di Roma, oltre alla rappresentazione della Madonna regina si riscontra nella iconografia petrina, con l'episodio in gran parte distrutto di san Pietro e san Paolo davanti all'imperatore Nerone con Simon Mago, episodi tratti dalla *Passio Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli* e soprattutto nel san Pietro tra gli apostoli Andrea e Giovanni, caratterizzato dalle chiavi con il monogramma PETRUS.

Nell'abside di destra, c'è una cara iconografia alla cultura longobarda: l'arcangelo Michele, rappresentato maestoso e affiancato dagli arcangeli Gabriele e Raffaele.

Non facile resta l'identificazione del vescovo che si purifica le mani, sia per la mancanza dell'aureola tonda tipica dei santi, che quella quadrata dei viventi come per Pasquale I e il vescovo di sant'Ambrogio.

La cripta dell'abazia di San Vincenzo al Volturno, per Valentino Pace, potrebbe essere stata da esempio sia per le disposizioni delle triadi nelle nicchie absidali, "con particolare riferimento alla triarchia angelica rispetto al Cristo fra i diaconi del San Vincenzo sia anche, per qualche analogia nello stesso partito lineare del drappaggio, nella scelta di aureole similmente grandi e fortemente contornate, forse persino nel procedimento pittorico che potrebbe replicare, come il sistema di pennellate sul volto del Cristo "volturnense" con quelle sul volto dell'arcangelo Raffaele del Peccato Originale".³⁷

Gioia Bertelli per la datazione altomedioevale dei dipinti del Peccato Originale esamina la tavolozza dei colori, confrontandoli a testimonianze pittoriche presenti nell'area campana, molisana e pugliese; notando che "le tuniche sono generalmente di colore grigio-celeste ravvisate da lumeggiature bianche, i pelli, girati in vita, sono di colore rosso in varie gradazioni o di colore giallo chiarissimo, arricchiti da lumeggiature bianche, mentre i panneggi dei vestiti sono resi da pesanti pennellate verticali o oblique a più tratti raggruppate; di conseguenza i corpi dei personaggi non risultano sul fondo e alcune parti anatomiche sono rese con semplici pennellate circolari".³⁸

Datare i dipinti con l'ausilio di immagini tratte dai manoscritti e soprattutto il rapporto dipinto-iscrizione è ancora *in itinere*, come le scritte su affreschi in Santa Maria Antiqua a Roma, nel monastero di Torba, nella cripta di Epifanio (824-842) a San Vincenzo al Volturno, o incise nelle aree sotto il controllo del Ducato di Benevento. come l'iscrizione funeraria di Chisa conservata nel Museo del Sannio a Benevento della prima metà del IX secolo³⁹.

37 V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX – XIV)*, in AA.VV., *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, pp. 317 – 400, in part. p. 321.

38 G. BERTELLI – G. LEPORE – M. TROTTA – A. ATTOLICO, *Op.cit.*, in AA.VV., *I Longobardi del Sud*, a cura di G. ROMA, Roma 2010, pp. 343 – 389, in part. pp. 367 -368.

39 F. DE RUBIS, *Scheda 358. Iscrizione funeraria di Chisa*, in AA.VV. *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, a cura di C. BERTELLI e G.P. BROGIOLO, Milano 2000, p. 369 e fig. n. 237 a p. 361.

La novità è l'osservazione di alcune particolarità linguistiche, pur in presenza di testi brevi, che evidenziano l'influsso sul pittore dei nascenti linguaggi romanzi, come nella Creazione delle tenebre, dove scrive *et d(omi)nus dixit fiat tenebra*, laddove il latino classico avrebbe scritto *fiat tenebrae*, essendo il sostantivo difettivo di singolare, come anche per *Eba*, che ritroviamo nella Creazione di Eva e nel Peccato Originale scrive, che è un ipercorrettismo da parte di chi sapeva che nel suo dialetto la *B* latina era ormai sostituita nella pronuncia dalla *V*.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Chiese e asceteri rupestri di Matera*, a cura di M. PADULA, C. MOTTA e G. LIONETTI, Roma 1995.
- P. BELLI D'ELIA, *Iconografia micaelica in ambito rupestre meridionale*, in AA.VV. *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo san Michele nella letteratura e nelle arti. Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Atti del Terzo Convegno Internazionale dedicato all'Arcangelo Michele (Centre culturel de Cerisy – la Salle 29 settembre – 3 ottobre 2008) a cura di P. BOUET – G. OTRANTO – A. VAUCHEZ – C. VINCENT, Bari 201, pp. 213 – 235.
- C. BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in AA. VV., *Dal Medioevo al Quattrocento*. Storia dell'Arte Italiana, vol. 5, Torino 1983, pp. 5 – 165.
- C. BERTELLI, *La pittura medievale a Roma e nel Lazio*, in AA.VV. *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp. 206 -242.
- G. BERTELLI, *Gli affreschi della grotta del Peccato Originale presso Matera: maestranze e botteghe*, in *Medioevo: le officine*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Parma 2010, pp. 563-574.
- G. BERTELLI – G. LEPORE – M. TROTTA – A. ATTOLICO, *Sulle tracce dei Longobardi in Puglia: alcune testimonianze*, in AA.VV., *I Longobardi del Sud*, a cura di G. ROMA, Roma 2010, pp. 343 – 389.
- C. D'ANGELA, *Taranto medievale*, Taranto 2002.
- F. DE RUBIS, *Scheda 358. Iscrizione funeraria di Chisa*, in AA.VV. *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, a cura di C. BERTELLI e G.P. BROGIOLO, Milano 2000, p. 369.
- R. DE RUGGERI, *La cripta del peccato originale a Matera*, Matera 2008.
- R. DE RUGGERI, *Un modello di intervento conservativo: il restauro della cripta del Peccato Originale di Matera*, in AA. VV., *L'habitat rupestre nell'area mediterranea. Dall'archeologia alle buone pratiche per il suo recupero e la tutela*, Giornate Internazionali di studio in Terra Jonica (Massafra, Palagianello, 29 -30 -31 ottobre 2010), Massafra 2012, pp. 171 - 173.
- M. FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale Bizantina in Puglia*, Milano 1991.
- C. FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010.
- D. GIORDANO, *La cripta del Peccato originale a Matera*, Matera 1989.
- N. GRAY, *The paleography of latin inscriptions in the eighth, ninth and tenth centuries in Italy*, "Papers of the British School at Rome, 16, n.s. 3, 1948, pp. 38- 167.
- D. HEISSENBÜTTEL, *Sant'Angelo e Santa Maria: la pittura*, in G. RICCIARDI, *La chiesa di Sant'Angelo e Santa Maria a Matera. La cripta del Peccato Originale*, Matera, 2011, pp. 32 – 42.
- LA SCALETTA, *Le chiese rupestri di Matera*, Roma 1966.
- N. LAVERMICOCCA, *Gli affreschi della cripta del «Peccato originale» a Matera*, in *Le aree omogenee della Civiltà rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino: la Cappadocia*. Atti del V convegno internazionale di studio sulla Civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (Lecce-Nardò, 12-16 ottobre 1979), a cura di C.D. FONSECA, Galatina 1981, pp. 403-420.
- R. G. LOMBARDI, "Inscriptiones pictae" . *Apparato epigrafico degli affreschi*, in G. BERTELLI, G. LEPORE (edd.), *Masseria Seppannibale Grande in agro di Fasano (BR). Indagini su un sito rurale (aa. 2003-2006)*, Bari.
- JOHN MITCELL, *Scheda n. 355, Busto di Santo in Avorio*, in AA.VV. *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, a cura di C. BERTELLI e G.P. BROGIOLO, Milano 2000, p. 366.
- S. MOLA, *La Murgia materana e la cripta del Peccato Originale*, in A. VIGGIANO, *I colori del Sacro. La Cripta della Genesi nella Murgia materana*, Matera 2003, pp. 13 -22.
- V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia (Secc. IX – XIV)* in AA. VV. *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, pp. 317 – 400, in part. p. 317.
- V. PACE, *Codici miniati di Montecassino longobarda. Scheda n. 56 . Miscellanea medica, IX secolo*, in AA. VV., *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, a cura di C. BERTELLI e G. P. BROGIOLO, Milano 2000.
- O. PÄCHT, *La miniatura medievale*, Torino 2013.
- G. RICCIARDI, *La chiesa di Sant'Angelo e Santa Maria a Matera. La cripta del Peccato Originale*, Matera, 2011.

- L. SAFRAN, *Cultures textuelles publiques :une étude de cas dans le sud de l'Italie*, Cahiers de civilisation médiévale, 52, 2009, pp. 245-264-
- M. SEMERARO HERRMANN, *Alcune testimonianze artistiche nella Langobardia minore*, in AA.VV., *All'Alba del terzo millennio. Miscellanea di studi in onore di Antonio Chionna*, a cura di V. CARELLA e E. MARINÒ, Fasano 2004, pp. 485 – 522.
- A. VIGGIANO, *I colori del Sacro. La Cripta della Genesi nella Murgia materana*, Matera 2003
- R. ZAPPERI, *Potere politico e cultura figurativa:la rappresentazione della nascita di Eva*, in AA. VV., in *Storia dell'Arte italiana. Parte Terza. Situazioni momenti indagini. Volume Terzo. Conservazione, falso, restauro*, pp. 378 – 442.
- I. F. WATER – N. WOLF, *Wiener Dioskurides . Dioscoride di Vienna*, in *Capolavori della miniatura. I codici miniati più belli del mondo dal 400 al 1600*, Modena 2003.