



LA CHIESA DI S. FRANCESCO A VETRALLA Le origini

a cura di
Elisabetta De Minicis
e
Carlo Tedeschi



Davide Ghaleb Editore

LA CHIESA DI S. FRANCESCO
A VETRALLA

Le origini

a cura di

Elisabetta De Minicis
Carlo Tedeschi

Archeologia Città Territorio, 3



Davide Ghaleb Editore

La veste pittorica d'età romanica nella chiesa di San Francesco a Vetralla: nuova lettura dei brani superstiti

Simone Piazza*

La primitiva decorazione pittorica della chiesa romanica di San Francesco a Vetralla, già Santa Maria in Valle Caiano¹, è giunta fino a noi in porzioni estremamente esigue rispetto all'ampia volumetria dell'edificio² (fig. 1). Ad un esame attento, tuttavia, i pochi brani superstiti offrono dati, indizi e spunti di riflessione che consentono di valicare il limite dell'analisi descrittiva ed affrontare una lettura interpretativa volta ad esprimere alcune considerazioni sull'assetto d'insieme del perduto programma iconografico. A differenza dei dipinti della cripta (figg. 19, 20, 22a-d), mai scialbati nel corso dei secoli, i frammenti della basilica soprastante, dislocati in diverse zone dell'abside e in alcuni sottarchi dell'area circostante, sono emersi sotto le ridipinture moderne nel corso dei restauri degli anni 1969-1970, promossi dalla Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Roma³ (figg. 2-4, 7, 10-13, 15-16).

Dall'ubicazione dei resti pittorici si evince che l'intervento decorativo originario deve aver interessato buona parte della superficie interna della basilica, se non la totalità di essa quanto meno la zona presbiteriale. Se infatti il rinvenimento fortuito di un frammento isolato, in corrispondenza delle pareti della navata, avrebbe potuto far pensare al residuo di un pannello votivo, la scoperta di alcuni brani nel vano absidale e nell'intradosso degli archi non può che essere considerata come sopravvivenza in tracce di uno strato d'intonaco ricoprente l'intero monumento o per lo meno gli spazi più importanti intorno all'altare maggiore. Il fatto, poi, che per affinità formali tali frammenti sembrano risalire al medesimo intervento, autorizza a credere nell'originaria esistenza di un'unica veste pittorica senza soluzione di continuità, riferibile, con ogni probabilità, alla fase conclusiva dei lavori di ricostruzione della basilica, tra la fine del XII secolo e i primi anni del XIII⁴. Per chiarezza di analisi le testimonianze pittoriche oggetto del presente contributo verranno raggruppate qui di seguito in tre nuclei distinti: i brani dei sottarchi, le porzioni

del vano absidale e, infine, i dipinti della cripta.

L'intradosso con il tralcio vegetale e gli altri sottarchi

L'intradosso del grande arco che si apre sul lato meridionale della zona presbiteriale ha conservato per intero l'intonaco primitivo: da una coppia di vasi di foggia antichizzante, dipinti alle due estremità, si snoda un ondivago tralcio vegetale con foglioline e grappoli d'uva, abitato da una serie di animali e uomini nudi, dominato al centro da un clipeo con la mano divina⁵ (figg. 2, 3a-3c). Una campagna fotografica della superficie dipinta, realizzata di recente da chi scrive con teleobiettivo, ha permesso di documentare nel dettaglio i singoli soggetti ivi raffigurati, una ventina in tutto, difficilmente comprensibili dal basso per via delle misure ridotte e del deterioramento della pellicola pittorica.

Compiendo la lettura del sottarco da sinistra verso destra, di spalle alla parete meridionale della chiesa, si scorgono le seguenti figure⁶: un cantaro sostenuto da due telamoni (fig. 4a), un toro (fig. 4b), un uomo che suona il corno (fig. 4c), un altro che tiene al guinzaglio un felino (fig. 4d), un terzo sul punto di colpire un serpente con un bastone (fig. 4e), un uccello variopinto (fig. 4f), un cervo (fig. 4g), una lepre (fig. 4h), un uomo che afferra grappoli d'uva (fig. 4i), la *dextera Domini* (fig. 4l), un uomo che insegue una colomba (fig. 4m), un altro dai gesti incoerenti, verosimilmente ubriaco (fig. 4n), un medaglione contenente un copricapo cilindrico forse una mitra ecclesiastica (fig. 4o), un uomo appeso ad un ramo del tralcio vegetale⁷ (fig. 4p), un sagittario (fig. 4q), un altro uomo che sembra stordito dall'effetto del vino (fig. 4r), di nuovo un medaglione contenente, presumibilmente, l'insegna vescovile (fig. 4s), ancora un uomo nudo nell'atto di mangiare uva (fig. 4t) e infine un altro cantaro, questa volta senza gli atlanti a sorreggerlo (fig. 4u).

Ci troviamo, insomma, di fronte a un fregio

ornamentale abitato da una grande varietà di animali, domestici, esotici e selvatici, oltre ad un esemplare di mitica origine quale è il centauro che tira con l'arco (fig. 4q), e uomini nudi di sesso maschile, talvolta ebbri, come suggeriscono le movenze disarticolate e la vicinanza di grappoli d'uva (figg. 4i,n,p,r,t), talaltra ritratti nell'atto di cacciare (figg. 4c,d,e,m).

Una serie di elementi iconografici e di gesti, quindi, che permette di associare le figurine umane al tema della caccia e a quello della vendemmia. All'arte venatoria allude senza dubbio l'uomo con il corno (fig. 4c), elemento che trova riscontro nell'arte sontuaria del Medio Evo. L'olifante d'avorio detto di Rolando, custodito al museo Dupuy di Tolosa e realizzato in Italia meridionale nella seconda metà dell'XI secolo, costituisce un esempio prezioso ed elaborato di questo genere di oggetti, in origine usati nelle battute di caccia per diffondere segnali di richiamo⁸ (fig. 5). Il fine decoro a rilievo che riveste il manufatto accoglie, non a caso, un variegato repertorio zoomorfo, composto da falconi, fiere inseguenti unguati, ibridi metà uomini metà animali in lotta fra loro⁹. In un esemplare analogo conservato a Vienna (Kunsthistorisches Museum), risalente agli inizi dell'XI secolo e proveniente dall'abbazia benedettina di Muri-Gries, in Alto Adige, la figura di un uomo che trafigge un animale, all'interno della fascia decorativa dell'orlo, ha lo stesso copricapo dell'omino con corno del sottarco vetrallense: un berretto frigio, attributo iconografico associato di frequente all'immagine del cacciatore medievale¹⁰ (fig. 6).

All'*ars venandi* rinvia pure l'uomo che tiene al guinzaglio il felino (fig. 4d), forse un leopardo, in linea con un tema iconografico di antica tradizione¹¹, come pure l'individuo che colpisce il serpente (fig. 4e), e quello che cerca di afferrare la colomba con un lazo (fig. 4m). Alla caccia fanno riferimento ovviamente anche il sagittario¹² (fig. 4q), il cervo¹³ (fig. 4g), verso cui il centauro scaglia la sua freccia¹⁴, come pure la lepre¹⁵ (fig. 4h). Le restanti figure umane sono, invece, legate al tema del vino: nude, come Noé nel noto episodio biblico (Genesi 9,20-27), esse assumono movenze scomposte evocanti lo stato d'ebbrezza (figg. 4i,n,p,r,t).

Entrambi i due universi figurativi, la caccia e la vendemmia, potrebbero far pensare a pratiche e comportamenti del tutto estranei al mondo religioso. Il tema della *venatio*, in realtà, è però ben frequente nelle chiese medievali: basti ricordare la fortuna dell'iconografia della caccia al cinghiale nei portali romanici¹⁶, oppure il

celebre passo di Bernardo di Chiaravalle (+ 1153), che denuncia la presenza di cacciatori e animali di ogni sorta fra gli ornati dei capitelli dei monasteri d'oltralpe¹⁷. L'immagine della vendemmia fa la sua comparsa in monumenti cristiani d'età tardo antica, come attesta il celebre caso del mausoleo di Santa Costanza, dove i putti tra i tralci d'uva si riferiscono alla vita idilliaca del mondo ultraterreno¹⁸. Il tema bacchico, avulso dalla narrazione biblica, non sembra tuttavia avere sèguito nell'arte medievale cristiana, fatta eccezione, ovviamente, per la raccolta dell'uva nel ciclo dei mesi¹⁹.

Non aiuta all'identificazione complessiva del significato simbolico del sottarco l'interpretazione dei singoli animali, dal momento che ogni esemplare del bestiario medievale acquista molteplici significati e spesso assume sia una valenza positiva che negativa a seconda dei contesti cui appartiene, restando quindi di ambigua definizione²⁰. Emblematico è il caso del centauro, che allude talvolta all'istinto bestiale dell'uomo, al peccato, alla doppiezza²¹, talaltra a una forza sovrumana che in alcuni casi il cristianesimo ha perfino assimilato a Cristo, fino ad associare l'ibridismo dell'animale fantastico alla duplice natura, umana e divina del Messia²². A fornire la chiave di lettura del fregio vetrallense vengono in aiuto i simboli cristiani: la mano divina che sovrasta le figurine del sottarco e le due sagome coniformi che sembrano riferirsi all'insegna della mitra episcopale e quindi evocare l'autorità spirituale della chiesa (figg. 4l,o,s). Gli emblemi religiosi conferiscono al tralcio abitato una connotazione tematica di tipo moraleggiante: all'uomo distratto dall'inseguimento degli animali selvatici, abbandonato all'ebbrezza del vino, la Chiesa indica la via della rettitudine percorribile mediante la buona condotta²³.

Può sembrare curioso il fatto che il sottarco corrispettivo, sul lato nord del presbiterio, ricoperto anch'esso dallo strato pittorico più antico, come lascia credere la somiglianza con alcuni fregi della cripta²⁴, non presenti un programma istoriato (figg. 7a-b): vi si scorgono soltanto due girali d'acanto che, intrecciandosi, formano una serie continua di cerchi ospitanti ciascuno una sorta di cono con all'interno e all'esterno fiori o frutta stilizzati, ad evocare forse il motivo della cornucopia. I due sottarchi, allineati parallelamente, uno di fronte all'altro, differiscono fra loro anche per quanto riguarda la gamma cromatica: il fregio abitato, dipinto con giallo, rosso, blu, ocre e bianco, si staglia su una campitura omogenea nero-grigiastra,

quello aniconico presenta un'alternanza regolare di motivi rossi e azzurri su un fondo bianco.

La mancanza di simmetria tematica fra sottarco destro e sottarco sinistro trova una corrispondenza stringente nella basilica milanese di Sant'Ambrogio, dove, più o meno negli anni dell'esecuzione delle pitture vetrallesi, l'intradosso dell'arco presbiteriale di sinistra viene decorato con un paesaggio marino e quello di destra con un semplice motivo a racemi (figg. 8a-b)²⁵. L'analogia fra i sottarchi di Milano e di Vetralla investe anche, in un certo qual modo, la dimensione iconografica, dal momento che il paesaggio acquatico è popolato di uomini nudi, animali fantastici e episodi di pesca²⁶. Un simile fregio marino, abitato da sirene, pesci mostruosi e un uomo circondato da un serpente, si trova pure in un altro sottarco d'età romanica, quello della cripta di Anagni²⁷ (fig. 9). Sia nel caso milanese che in quello anagnino, il soggetto marino evoca le acque inferiori divise da quelle superiori secondo il racconto biblico ("Dio fece il firmamento e separò le acque che sono sotto il firmamento da quelle che sono sopra il firmamento", Genesi 1, 7). Esse sono "simbolo e metafora della carnalità, del vizio, della cupidigia, ... dell'uomo che, scopertosi nudo, è ormai mortale e destinato alla sofferenza fisica"²⁸. Nel sottarco di Vetralla, dal mare ci spostiamo alla terra, dalla pesca alla caccia, ma il messaggio etico-dottrinario appare analogo.

In prossimità della coppia di sottarchi pocanzi descritti la chiesa vetrallese conserva altri due intradossi dipinti, risalenti al medesimo intervento pittorico: si tratta dell'arco trionfale, fra il coro e la navata centrale (figg. 10a-b), e di quello attiguo che separa la navata sinistra dalla zona presbiteriale²⁹ (figg. 11a-b). Il primo si compone di un fregio costituito da una serie continua di cuori che presentano al loro interno racemi fogliati disposti simmetricamente, il secondo contiene invece un'ornamentazione identica al citato sottarco aniconico.

I brani pittorici dell'abside

Nel vano absidale sopravvivono ulteriori frammenti pittorici verosimilmente appartenenti alla medesima fase esecutiva, alcuni dei quali appaiono particolarmente significativi per i contenuti tematici cui fanno riferimento e la posizione eminente che occupano all'interno dell'edificio (fig. 12). A parte i lacerti sui piedritti laterali, riproducenti partiti ornamentali simili a quelli dei sottarchi³⁰, e il decoro a finti marmi

dello sguincio della finestra³¹, la parete dell'emiciclo presenta tre brani con tracce di figure umane che, nonostante la limitatezza della superficie, consentono di esprimere un'ipotesi circa il monumentale programma figurativo del soprastante catino, interamente ricoperto da una decorazione seicentesca con finti tendaggi e un cielo stellato.

Le due porzioni d'intonaco messe in luce in prossimità della monofora, sulla destra, riproducono esigui resti di tre personaggi rivolti verso il centro della parete nella posa di tre quarti, vestiti di una tunica bianco-grigia con manto di volta in volta rosso, verde³² e ocra³³ (figg. 13a-b). Le figure incedevano scalze, in un paesaggio naturale ridotto all'essenziale, composto soltanto da una fascia di prato e un cielo blu, alludente verosimilmente ad uno spazio paradisiaco.

Parte di una quarta figura, ugualmente diretta verso il centro dell'emiciclo, con tunica sempre grigio chiaro e manto rosso, sopravvive in un altro frammento della parete absidale, all'estrema sinistra³⁴ (fig. 13c). La foggia delle vesti e i piedi nudi lasciano presumere che fosse qui rappresentata una teoria di apostoli, probabilmente tutti e dodici, dato il rapporto fra la grandezza delle figure e la misura della superficie a disposizione. Un confronto con la decorazione absidale della vicina chiesa di San Pietro a Tuscania (fine XI - inizi XII secolo), distrutta dal terremoto del 1971, ma documentata da fotografie precedenti³⁵, permette di avanzare l'ipotesi che al di sopra della serie di apostoli fosse raffigurato il Cristo trasportato in cielo dagli angeli, a comporre quindi una grandiosa Ascensione, tema absidale per altro tra i più frequenti nella produzione pittorica di area laziale³⁶ (fig. 14).

Un altro brano di notevole interesse iconografico occupa un'area contigua a quella della figura con manto rosso all'estremità sinistra del vano absidale³⁷. Si tratta in questo caso della porzione, assai limitata, di un fregio figurato che in origine correva tutto intorno al giro dell'abside, a mo' di cornice istoriata. Il frammento riproduce due figure umane, di proporzioni molto più piccole rispetto alla dimensione del vicino apostolo, allineate verticalmente una sopra l'altra (fig. 15). La figura in alto è quella di un uomo anziano, a giudicare dalla barba e dai capelli lunghi e grigi, ritratto seduto nella posa frontale, con indosso una tunica verde guarnita di borchie dorate e calzari bianchi (fig. 16a). In basso è dipinto un individuo nudo, il sesso maschile mostrato

senza pudore, la bocca spalancata, nell'atto di fagocitare – o vomitare -- un lungo serpente, afferrato con entrambe le mani (fig. 16b).

La coppia di personaggi rinvia all'immagine della contrapposizione dei vizi e delle virtù³⁸, tema molto diffuso in età romanica, specie nei fregi scolpiti dei portali delle chiese d'oltralpe³⁹ (fig. 17). Per quanto riguarda l'identificazione dei personaggi⁴⁰, la figura che impugna il rettile sembrerebbe alludere al vizio della Gola e l'individuo soprastante, di conseguenza, alla personificazione dell'Astinenza⁴¹. In alternativa, ma meno persuasivamente, si potrebbe associare l'uomo nudo alla Lussuria e il vegliardo alla Castità⁴². Dietro la testa canuta dell'uomo anziano si distingue una sorta di sgabello⁴³ sul quale si scorge l'estremità inferiore di un individuo inginocchiato dalla pelle scura (fig. 16a). Ciò che sopravvive di quest'altra figura è insufficiente per avanzare un'ipotesi interpretativa del soggetto un tempo ivi rappresentato e tuttavia il lacerto consente di affermare che in origine le personificazioni dei vizi e delle virtù dovevano impilarsi verticalmente l'una sull'altra in un'unica fila ininterrotta, in un modo non troppo dissimile dalla soluzione formale adottata nei rilievi dei portali francesi⁴⁴ (fig. 17).

Al pari del sottarco con allusioni alla caccia e alla vendemmia, anche l'abside centrale della basilica vetrallese accoglieva, dunque, un fregio dal contenuto tematico di natura etico-dottrina. L'insistenza di temi moraleggianti potrebbe essere messo in relazione con il possibile ingresso nella chiesa di Vetralla dei romei percorrenti la vicina Francigena, data la concentrazione di simili soggetti nelle chiese sorte lungo le vie di pellegrinaggio in età romanica⁴⁵.

Le pitture della cripta

Alla medesima campagna ornamentale che interessò la parete absidale e la zona circostante sembrerebbe appartenere anche la decorazione della cripta⁴⁶. Lo spazio ipogeo, scavato nel tufo, ricalca la soprastante area presbiteriale e si presenta quindi come un'ampia sala dal perimetro corrispondente ad un rettangolo di forma irregolare, quasi trapezoidale, perpendicolare all'asse della basilica del piano superiore e come quest'ultima dotata di tre absidi sul lato orientale (fig. 18). L'ambiente si compone di sei navatelle, ciascuna ripartita in tre piccole campate coperte da volte a crociera, per lo più costolonate, e sorrette da colonne, secondo il

genere delle cripte ad oratorium, assai diffuso nell'area della Tuscia fra XII e XIII secolo⁴⁷.

La superficie dipinta si limita alla volta che sovrastava l'altare al centro della cripta e alle crociere adiacenti. La prima ospita un'imgo clipeata di Cristo fra i simboli degli evangelisti mentre le seconde accolgono unicamente un ornato aniconico⁴⁸ (figg. 19-20). Nonostante l'assenza di tracce di colore nelle restanti crociere è possibile che, per coerenza formale, l'intera serie di volte fosse in origine rivestita di intonaco dipinto⁴⁹, visto che i superstiti partiti ornamentali, eseguiti serialmente e con rapidità di tratto, non sembrano aver richiesto particolare impegno e sforzo creativo.

Comunque sia, è chiaro che raffigurando un soggetto iconico sopra l'altare e limitandosi a riprodurre semplici decorazioni ornamentali nell'area circostante, i freschisti hanno voluto privilegiare la zona più strettamente legata allo svolgersi della liturgia.

A tale proposito degna di nota è la presenza, sulla volta sovrastante l'altare, di un'apertura circolare proprio al di sopra del nimbo di Cristo (fig. 21), la quale è da considerarsi senz'altro non posteriore alla decorazione pittorica, dal momento che è messa in evidenza da una banda rossa, la stessa che incornicia il tema sacro. Si tratta verosimilmente dello sbocco di un "portavoce", una conduttura in laterizio che doveva servire a mettere in comunicazione, acusticamente, lo spazio attorno all'altare della cripta con la soprastante zona presbiteriale, allo scopo di garantire il passaggio del suono di canti e cerimonie da un ambiente all'altro⁵⁰. L'intento di valorizzare la campata centrale emerge, per altro, dalle peculiarità del suo assetto architettonico: insieme al contiguo vano absidale essa risulta infatti rialzata di qualche centimetro rispetto al piano di calpestio della cripta; la volta soprastante, inoltre, a differenza delle crociere accanto, appare priva del rinforzo dei costoloni, in presenza dei quali, ovviamente, non sarebbe stato possibile campire l'immagine teofanica; le quattro colonne intorno all'altare, per di più, sono le sole ad essere state create con fusti di marmo di riuso, diversamente da tutte le altre estratte dal semplice tufo locale⁵¹. Si tratta di scelte estetiche che avvicinano simbolicamente tale unità spaziale all'architettura di un ciborio, elemento dell'arredo liturgico posto a protezione della mensa d'altare.

Quanto al dipinto soprastante, il medaglione con il busto di Cristo benedicente circondato dal Tetramorfo è un tema che trova nella spazio della volta la sua collocazione ideale (fig. 19, 22a-

d), come dimostrano alcuni casi alto laziali, tutti di natura rupestre, presentanti la medesima scelta ubicativa: la Grotta del Salvatore a Vallerano (X secolo)⁵², il santuario micaelico del Monte Tancia (XI secolo)⁵³, San Vivenzio a Norchia (XII secolo)⁵⁴ e Santa Maria del Parto a Sutri (XIII secolo)⁵⁵. Fra queste testimonianze, l'esempio del Tancia suggerisce il nesso più significativo, dato che nella grotta reatina il Cristo fra i simboli degli evangelisti riveste un altare-ciborio⁵⁶.

I partiti decorativi che ornano le crociere adiacenti alla volta dell'altare riproducono un campionario di forme assai seriali. Al centro delle vele campeggiano grandi cerchi tracciati con l'ausilio di un compasso, contenenti all'interno sagome polilobate⁵⁷ (fig. 20). Lungo i costoloni corrono fregi a rinceaux, nastri a zig-zag, motivi floreali stilizzati⁵⁸. La gamma cromatica è ridotta a tre colori, rosso, verde e ocra, su un fondo bianco omogeneo, a differenza del dipinto con Cristo e il tetramorfo, dove abbonda il più raro e costoso pigmento blu, forse ricavato dall'azzurrite, presente anche fra i dipinti del piano superiore⁵⁹ e ampiamente documentato fra le pitture di XII secolo appartenenti alla medesima area geografica⁶⁰.

Conclusioni

I brani pittorici esaminati, come s'è detto, appartengono verosimilmente ad un unico intervento eseguito tra la fine del XII secolo e i primissimi anni del XIII, epoca alla quale vengono assegnati i lavori di edificazione della chiesa di San Francesco in forme romaniche⁶¹. Si tratta di un aggancio temporale che allontana di molti decenni l'esecuzione dei dipinti della chiesa di Vetralla dalla decorazione di altre chiese alto laziali, come le pitture di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia⁶² e quelle di San Pietro a Tuscania⁶³, attribuite ai primi decenni del XII secolo, se non alla fine dell'XI, e comunemente considerate espressione dell'arte della Riforma⁶⁴. Testimonianze, queste ultime, interpretabili come anelli, di una catena che conta numerosi esempi, sia a Roma che nel territorio circostante, e incontra nella basilica inferiore di San Clemente una delle prime e più note attestazioni⁶⁵. Alla distanza cronologica che separa i brani vetrallesi dai casi citati non sembra corrispondere, tuttavia, una marcata differenza di linguaggio formale. Sebbene l'esiguità dei resti d'intonaco dipinto della chiesa di San Francesco non consenta di proporre confronti stilistici serrati con la pittura romano-laziale d'età romanica, l'impressione è

che dal punto di vista formale i brani vetrallesi seguono schemi inveterati già in circolazione nel territorio intorno al 1100: l'essenzialità della gamma cromatica, la schematicità dei partiti decorativi dei sottarchi, la rigidità dei panneggi nelle figure togate del cilindro absidale, la secchezza del tratto nelle personificazioni dell'Astinenza e della Gola, la resa **convenzionale** delle figure del tetramorfo sulla volta della cripta, concorrono ad iscrivere questa campagna pittorica nel solco di una tradizione artistica quasi secolare. Dal punto di vista iconografico, invece, i temi moraleggiante della contrapposizione fra Vizi e Virtù e del fregio abitato con scene di caccia e uomini ebbri, sembrano introdurre elementi di originalità, al passo con i tempi.

Note

* Université Paul Valéry-Montpellier III.

¹ PAOLOCCI 1908, pp. 36-41, pp. 41-62; MUÑOZ 1912, pp. 135-146; ALECCI 1982; PARLATO 2001a, p. 308-309.

² *Ibidem*, p. 308; MAMMONE 2000, pp. 2-8; PIFERI 2001, pp. 39-46.

³ *Ibidem*, p. 40

⁴ Sulla datazione della chiesa vetrallese di San Francesco agli ultimi decenni del XII secolo o ai primi anni del XIII si rinvia al contributo di Elisabetta Scungio in questo volume. Anche Enrico Parlato si è espresso a favore dell'appartenenza di questi brani pittorici ad un'unica campagna, eseguita al termine della costruzione della fabbrica: PARLATO 2001a, p. 308. Maria Elena Piferi, dal canto suo, pur condividendo sia la proposta di datazione che l'ipotesi di un intervento pittorico unitario, ha avanzato l'idea di una copresenza di differenti mani all'interno del medesimo cantiere, suggerendo un accostamento stilistico fra il volto dell'individuo anziano all'estremità sinistra dell'emiciclo della chiesa vetrallese (cfr. *infra*, fig. 16a) e quelli di alcuni profeti della chiesa di San Silvestro a Tivoli: PIFERI 2001, p. 45. Isolata e a nostro avviso poco persuasiva resta la proposta di accostare le pitture vetrallesi a quelle romane della basilica inferiore di San Clemente e l'ipotesi di assegnarle ad "un periodo prossimo al 1126, anno della documentata seconda deposizione di reliquie ad opera di Pietro, Vescovo di Tuscania": MAMMONE 2000, p. 6. L'autore attribuisce l'esecuzione del sottarco con tralcio vegetale alla fine del XII secolo, *Ibidem*, p. 9.

⁵ Il motivo del fregio figurato che prende origine da due cantari posti alle estremità è di per sé assai frequente nella tradizione decorativa dei sottarchi delle chiese medievali, come attestano esempi molto

distanti nel tempo e nello spazio, per esempio le versioni musive della basilica dell'Acheiropoietos a Salonicco, riferibili al V secolo (TADDEI 2012, p. 154-155) o il rivestimento pittorico degli intradossi delle arcate di Sant'Angelo in Formis, della seconda metà dell'XI secolo (JACOBITTI, ABITA 1992, fig. a p. 24).

⁶ La lettura iconografica dei soggetti che popolano il tralcio vegetale si discosta in parte dalle interpretazioni proposte in precedenza (FASOLO 2000, p. 9; PIFERI 2001, p. 41).

⁷ Il tralcio risulta appena visibile dato il deterioramento della pellicola pittorica.

⁸ LALA COMNENO 1994, p. 338.

⁹ BRACA 1994, p. 180, fig. 118; VOISENET 2000, pp. 527-529.

¹⁰ BRACA 1994, p. 180, fig. 120; Speciale 2008, 2, p. 466.

¹¹ Per un nesso tematico fra la caccia al leopardo ed episodi bacchici nell'arte romana, si veda: AYMARD 1951, pp. 438-439. Sull'iconografia della caccia al leopardo, dall'antichità all'epoca moderna, si veda BARATTE 1990, pp. 119-122.

¹² CONTI 1996, pp. 79-95; LECLERCQ-MARX 2006, pp. 33-42.

¹³ VOISENET 2000, pp. 83-84, 195-196.

¹⁴ BAYET 1954, pp. 21-68

¹⁵ FISCH HARTLEY 2000, pp. 123-124.

¹⁶ LE LUEL 2014.

¹⁷ "Del resto, che cosa fa nei chiostrì, dove i frati stanno leggendo l'Officio, quella ridicola mostruosità, quella specie di strana formosità deforme e deformità formosa? Che cosa vi stanno a fare le immonde scimmie? O i feroci leoni? O i mostruosi centauri? O i semiuomini? O le maculate tigri? O i soldati nella pugna? O i cacciatori con le tube?...". *Apologia ad Guillelmum, Sancti Theodorici Remensis abbatem*, PL 182, coll. 914-915 (trad. it.: GASTALDELLI 1984, I, p. 209). Cfr. CASTELNUOVO 2008, pp. 48-49.

¹⁸ KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 578, fig. 598.

¹⁹ DRAGHI 2012, p. 150.

²⁰ Cfr. VOISENET 2000, *passim*; CASTELNUOVO 2008, p. 42.

²¹ Sui molteplici significati negativi che Gregorio di Nissa e Gregorio Magno attribuiscono alla figura del centauro: *Ibidem*, pp. 23-27.

²² CHARBONNEAU-LASSAY 1940, pp. 359-360.

²³ A conclusioni simili è giunto Enrico Castelnuovo di fronte all'interpretazione del significato simbolico dello "Zooforo", le celebri formelle all'esterno del battistero di Parma, opera dell'Antelami, raffiguranti figure umane, animali reali e fantastici: CASTELNUOVO 2008, pp. 15, 37-38, 43. Nella teologia medievale la caccia viene spesso considerata un'attività edonistica, che distoglie il fedele dal lavoro quotidiano e dalla preghiera: sant'Ambrogio ricorda l'assenza, nelle sacre scritture, di uomini giusti che pratichino l'*ars venandi* ("Nullum invenimus in divinarum serie litterarum de venetoribus

justum", *Expositio in Psalmum David CXVIII*, 8, 42, PL, 15, c. 1312); lo stesso concetto è ribadito da san Girolamo ("Quantum ego possum mea recolere memoria, numquam venatorem in bonam partem legi. Ismael et Esau venatores fuerunt, et proecesserunt in typo populi judaici", *Commentariorum in Michaeam*, II, 5, PL, 25 c. 1201): cfr. BORD, MUGG 2008, p. 88. Sull'accusa lanciata da san Bonifacio, riformatore anglosassone dell'VIII secolo, contro i vescovi dediti alla caccia e al bere, cfr. MORO 2000, pp. 55, 59. Sul giudizio negativo della chiesa medievale nei confronti del comportamento degli uomini ebbri, assimilabile alle pulsioni istintive del mondo animale, cfr. VOISENET 2000, pp. 275-276.

²⁴ Diversa è l'opinione espressa a riguardo da Elena Piferi, che ha considerato il decoro aniconico di questo sottarco opera d'età moderna, "come farebbero presumere la sottigliezza del disegno e la decorazione 'a candelabra', tipica della pittura quattrocentesca", PIFERI 2001, p. 41. In realtà, partiti decorativi di questo genere, imitanti motivi d'origine classica abbondano nella produzione pittorica romana dei secoli XII e XIII: TOUBERT 1970, pp. 101-112. Il sottarco in questione, inoltre, incontra stringenti somiglianze, formali e cromatiche, nei partiti decorativi dei costoloni della cripta della chiesa vetrallese, frutto, verosimilmente, della medesima campagna pittorica che ha prodotto l'intervento al piano superiore. Giova ricordare anche il convincente accostamento, suggerito da Diego Mammone, tra l'intradosso nord della basilica di Vetralla e le pitture di Sant'Anastasio Castel Sant'Elia presso Nepi (primi decenni del XII secolo), a proposito di un comune dettaglio ornamentale: un disco bicromo a fasce concentriche alternate (per metà di un colore e per metà di un altro), che nel sottarco di San Francesco interrompe inaspettatamente il modulo uniforme del motivo fogliato mentre nei dipinti nepini è esibito dai due arcangeli dell'abside come globo celeste: FASOLO 2000, p. 10, figg. 4-5. Analogamente, la versione vetrallese è stata interpretata come simbolo del "mondo diviso in due emisferi", *Ibidem*, p. 10.

²⁵ TOESCA 1912, pp. 139-140. Il sottarco con paesaggio marino della basilica milanese è stato più volte citato dalla critica per un confronto con quello, più o meno coevo, della cripta di Anagni (cfr. *infra*, nota 26): LECLERCQ-KADANER 1977, pp. 353-355; TOMEA GAVAZZOLI 2004, p. 36; QUATTROCCHI 2007, pp. 12-16; CAPPELETTI 2002, pp. 58-59; BIANCHI 2003, p. 88.

²⁶ Una versione analoga al paesaggio marino di Sant'Ambrogio (e a quello della cripta di Anagni, citato qui di seguito, cfr. *infra*, nota 26), si riscontra in un sottarco della chiesa di San Pietro a Carpignano Sesia: TOMEA GAVAZZOLI 2004, pp. 34-36, figg. 17-18.

²⁷ ANDBERG 1965, pp. 195-201, e bibliografia citata *supra*, note 24 e 25.

²⁸ QUATTROCCHI 2007, p. 32.

²⁹ FASOLO 2000, p. 9; Piferi 2001, p. 41.

³⁰ Cfr. *supra*, nota 25.

³¹ Secondo Elena Piferi i frammenti a finto marmo potrebbero essere seicenteschi: *Ibidem*, p. 43.

³² Del personaggio intermedio, con manto verde, restano solo labili tracce.

³³ In precedenza è stata avanzata l'ipotesi che il manto ocra appartenga ad un personaggio femminile: *Ibidem*, p. 43.

³⁴ Anche in questo caso è stato supposto che si tratti di una figura femminile: *Ibidem*, 42-43.

³⁵ RASPI SERRA 1971, pp. 37-88, 171-175 e fig. 65 a p. 63; WALDVOGEL 2004, pp. 203-229.

³⁶ Un cenno all'ipotesi dell'originaria presenza di un'Ascensione nell'abside della chiesa vetrallese è presente nella scheda di PARLATO 2001a, p. 308. Diversamente Elena Piferi ha ipotizzato che nel registro inferiore dell'abside vi fossero sei o otto figure, di santi o apostoli, e che il catino ospitasse l'immagine della Vergine, per via della primitiva intitolazione della chiesa vetrallese a "Santa Maria in Valle Cajano" (cfr. PAOLOCCI 1908, pp. 36-41), o del Cristo, "sul modello, per intenderci, del mosaico absidale di S. Paolo Fuori le Mura": PIFERI 2001, p. 43. Sul tema iconografico dell'Ascensione, in particolare nelle absidi delle chiese romaniche del Lazio e della Campania: ANGELELLI 1998, pp. 15-16 e nota 56; WALDVOGEL 2004, pp. 209-212.

³⁷ PARLATO 2001a, p. 308; PIFERI 2001, p. 42; MAMMONE 2000, p. 8.

³⁸ Per un'analisi generale sull'iconografia dei vizi e delle virtù, cfr.: O'REILLY 1988, pp. 39-82; BASCHET 2000, p. 729-737; HOURIHANE 2000, pp. 159-438.

³⁹ DESCHAMPS 1912, pp. 309-324, e figg. intercalate fra le pagine.

⁴⁰ In passato è stata espressa l'ipotesi che si tratti della Sapienza sovrastante l'Insipienza: ALECCI 1982, p. 47. Assai più complessa – e a nostro avviso poco persuasiva – è l'interpretazione fornita da Mammone sulla base della lettura di un passo del *Physiologus*: MAMMONE 2000, p. 8. Cfr. anche PIFERI 2001, p. 42 e nota.

⁴¹ Nel foglio 171v del manoscritto del monastero di Moissac, contenente un trattato dei vizi e delle virtù (BNF Lat. 2077, prima metà dell'XI secolo), troviamo, l'una accanto all'altra, l'immagine della Gola, rappresentata da un uomo seduto a tavola che si fa servire da mangiare e da tre individui nudi in compagnia di un drago alato, e quella della Sobrietà, incarnata da un personaggio in posa stante, vestito di una tunica decorata in alto da galloni e borchie, scalzo, reggente un libro in mano, forse identificabile in un profeta: FRAISSE 1999, p. 234 e fig. 9 a p. 233.

⁴² Fra i rilievi scultorei del chiostro della basilica di San Giovanni in Laterano vi è la raffigurazione di uomo che sta scontando la pena inflitta per i suoi peccati di lussuria: l'individuo è ritratto nudo, le

gambe divaricate e il sesso in evidenza, mentre due lunghi serpenti gli mordono le braccia: PACE 2005, pp. 635-637, fig. 14. Nel citato codice di Moissac (cfr. *supra*, nota 41), la Lussuria è raffigurata come una donna benvestita tentata ad un tempo da un uomo, vestito ma nell'atto di mostrare le brache in evidente stato di eccitazione, da un uomo nudo e da un drago che le punge la punta della scarpa con una tenaglia. La personificazione della Castità è rappresentata accanto, nelle sembianze di una donna velata che tiene in mano un ramo d'olivo e calpesta un uomo nudo somigliante al precedente: FRAISSE 1999, pp. 234-235 e fig. 10 a p. 233.

⁴³ Secondo Elena Piferi si tratterebbe del "dorsale" di un "trono oblungo" sul quale sarebbe seduto l'anziano personaggio poc'anzi citato: PIFERI 2001, p. 42.

⁴⁴ DESCHAMPS 1912, pp. 309-324.

⁴⁵ Sulla concentrazione di temi figurativi dal contenuto moraleggiante in corrispondenza di edifici di culto sorti lungo le vie di pellegrinaggio, cfr. BURRINI 2000, pp. 97-110.

⁴⁶ Cfr. A. Scriattoli in PAOLOCCI 1908, pp. 59-62; MUÑOZ 1912, p. 137; PARLATO 2001a, p. 308; MAMMONE 2000, pp. 2-7; PIFERI 2001, pp. 43-45.

⁴⁷ BATTISTI 1953, pp. 71-72, 78 e fig. 15 a p. 74.

⁴⁸ PARLATO 2001a, p. 308; MAMMONE 2000, p. 3; PIFERI 2001, p. 44.

⁴⁹ Come supposto da PARLATO 2001a, p. 308. Minime tracce di colore sono visibili anche sulle pareti perimetrali della cripta: MAMMONE 2000, p. 3.

⁵⁰ Un caso analogo è riscontrabile nel convento dei Santi Quattro Coronati: DRAGHI 1999, p. 162.

⁵¹ "(La cripta) ornata fra l'altre di quattro colonne di marmo mischio assai vaghe, fra quali ergevasi il suo altar maggiore posto in mezzo in conformità delle Basiliche Romane": SERAFINI 1648, pp. 50-51.

⁵² PIAZZA 1999, pp. 150-152; *Idem* 2006, p. 68.

⁵³ *Ibidem*, pp. 84-85.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 65.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 84-86.

⁵⁷ Per un'analisi particolareggiata dei motivi aniconici dei costoloni e delle vele, cfr. MAMMONE 2000, pp. 3-4; PIFERI 2001, p. 44.

⁵⁸ Anche per i dettagli dei partiti decorativi dei costoloni si rinvia a MAMMONE 2000, p. 4 e a PIFERI 2001, p. 44.

⁵⁹ Tracce di pigmento blu si riscontrano nel fregio del sottarco meridionale, in corrispondenza dei cantari laterali (fig. 3c), dell'uccello variopinto (fig. 4f) e di alcune foglioline del tralcio di vite.

⁶⁰ Un pigmento blu, disteso a secco su una base rossa o grigia, compare fra le pitture della grotta di San Vivenzio a Norchia (PIAZZA 2006, p. 59, nota 82), nel pannello di San Giovanni a Pollo presso Bassano Romano (*Ibidem*, p. 42), nel fregio soprastante l'abside della chiesa di Sant'Eusebio a Ronciglione

(PIAZZA 2014).

⁶¹ Cfr. *supra*, nota 4.

⁶² ROMANO 2001, pp. 171-177.

⁶³ PARLATO 2001b, pp. 185-188.

⁶⁴ TOUBERT 1976, pp. 26-27; PARLATO, ROMANO 2001, p. 18-19.

⁶⁵ GANDOLFO 1988, p. 254-262.

Bibliografia

ALECCI 1982: R. Alecci, *Chiesa di S. Francesco. Ricostruzione storico-artistica*, Viterbo 1982 (Monumenti di Vetralla, I).

ANDBERG 1965: B. Andberg, *Le paysage marin dans la crypte de la cathédrale d'Anagni*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 1965, 2, pp. 195-201.

ANGELELLI 1998: W. Angelelli, *Affreschi medievali dalla perduta chiesa di San Basilio ai Pantani nel foro di Augusto*, in *Bollettino d'Arte*, 105-106, 1998, pp. 9-32.

AYMARD 1951: J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines*, Paris 1951.

BARATTE 1990: F. Baratte, *A propos de la Chasse au léopard de François Boucher à Amiens : souvenirs antiques ou rêveries poétiques?*, in *Revue du Louvre et des Musées de France*, 40, 2 1990, pp. 119-122.

BASCHET 2000: J. Baschet, *Vizi e virtù*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, XI, 2000, pp. 729-737.

BATTISTI 1953: E. Battisti, *Monumenti romanici nel Viterbese. Le cripte a sud dei Cimini*, in *Palladio*, 3, 1953, pp. 67-80.

BAYET 1954: J. Bayet, *Le symbolisme du cerf et du centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris* in *Revue archéologique*, 44, 1954, pp. 21-68.

BIANCHI 2003: A. Bianchi, *I dipinti*, in *Idem*, a cura di, *Il restauro della cripta di Anagni*, Roma 2003, pp. 79-182.

BORD, MUGG 2008: L.-J. Bord, J.-P. Mugg, *La chasse au Moyen Âge: Occident latin, VI-XV siècle*, Paris 2008.

BRACA 1994: A. Braca, *Gli avori medievali del Museo Diocesano di Salerno*, Salerno 1994.

BURRINI 2000: M. Burrini, *Le sacré et le profane sur la voie des pèlerins*, in *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 31, 2000, pp. 97-110.

CAPPELLETTI 2002: L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia* (Miscellanea Historiae Pontificiae 65), Roma 2002.

CASTELNUOVO 2008: E. Castelnuovo, *Terra incognita*, in E. Castelnuovo e N. Migliori, *Terra incognita. Lo zooforo del battistero di Parma*, Parma 2008, pp. 10-74.

CHARBONNEAU-LASSAY 1940: L. Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Paris 1940 (rist. anast. 2006).

CONTI 1996: F. Conti, *Centauro: un'interpretazione locale del celebre mito*, in *Bollettino storico vercellese*, 25, 1, 1996, pp. 79-95.

DESCHAMPS 1912: P. Deschamps, *Le combat des Vertus*

et des Vices sur les portails romans de la Saintonge et du Poitou, in *Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie*, 79, 1912, 2, pp. 309-324.

DRAGHI 1999: A. Draghi, *Il ciclo di affreschi rinvenuto nel Convento dei SS Quattro Coronati a Roma: un capitolo inedito della pittura romana del Duecento*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 54, 1999, pp. 115-166.

DRAGHI 2012: A. Draghi, *L'aula 'gotica'*, in S. Romano, *Il Duecento e la cultura gotica* (La pittura medievale a Roma, Corpus, vol. V), Milano 2012, pp. 137-158.

FASOLO 2000: V. Fasolo, *I sottarchi del transetto*, in *Studi vetralllesi*, 5, 2000, pp. 9-11.

FISCH HARTLEY 2000: A. Fisch Hartley, *La chasse inversée dans les marges à drôlerie des manuscrits gothiques*, in *La Chasse au Moyen Age. Société, traités, symboles*, a cura di A. Paravicini Bagliani, B. Van den Abeele, Turnhout 2000, pp. 111-128.

FRAISSE 1999: Ch. Fraisse, *Un traité des vertus et des vices illustré à Moissac dans la première moitié du XIe siècle*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 42, 1999, pp. 221-242.

GANDOLFO 1988: F. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico*, in G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli X-XIII*, II, Roma 1988, pp. 247-372.

GASTALDELLI 1984: F. Gastaldelli, a cura di, *Opere di S. Bernardo*, vol I (*Trattati*), Milano 1984.

HOURIHANE 2000: C. Hourihane, *Catalogue of Virtues and Vices in the Index of the Christian Art*, in *Eadem*, a cura di, *Virtue and vice: the personifications of the index of Christian art*, Princeton N.J. 2000, pp. 151-438.

JACOBITTI, ABITA 1992: G. M. Jacobitti, S. Abita, *La basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis*, Napoli 1992.

KOCH, SICHTERMANN 1982: G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.

LALA COMNENO 1994: M. A. Lala Comneno, s. v. *Corno* (Area mediterranea e Islam), in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 5, 1994, pp. 337-341.

LECLERCQ-KADANER 1977: J. Leclercq-Kadaner, *La mer céleste à l'époque romane*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20, 4, 1977, pp. 353-355.

LECLERCQ-MARX 2006: J. Leclercq-Marx, *Le centaure dans l'art préroman et roman: sources d'inspiration et modes de transmission*, in *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37, 2006, pp. 33-42.

LE LUEL 2013: N. Le Luel, *Chasser le sanglier en façade des églises romanes: interrogation sur l'efficacité d'une image cynégétique*, in *Hortus Artium Medievalium*, 2014, c.d.s.

MAMMONE 2000: D. Mammone, *Gli affreschi della chiesa di San Francesco a Vetralla*, in *Studi vetralllesi*, 5, 2000, pp. 2-8.

MORO 2000: P. Moro, *La caccia in età carolingia. I vescovi tra divieti religiosi e doveri imperiali*, in *La Chasse au Moyen Age. Société, traités, symboles*, a cura di A. Paravicini Bagliani, B. Van den Abeele, Turnhout

- 2000, pp. 55-61.
- MUÑOZ 1912: A. Muñoz, *Il ripristino della chiesa di Santa Maria Nuova di Viterbo e di San Francesco di Vetralla*, in *Bollettino d'arte*, 6, 1912, pp.121-146.
- O'REILLY 1988: J. O'Reilly, *Studies in the iconography of the virtues and vices in the Middle Ages*, New York 1988.
- PAOLOCCI 1908: *Notizie e documenti relativi alla storia di Vetralla raccolti da D. Francesco Paolucci ed a cura di Andrea Scrittoli*, Vetralla 1908.
- PACE 2005: V. Pace, *Immagini della sessualità nel Medioevo italiano*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 630-643.
- PARLATO 2001a: E. Parlato, *San Francesco (già Santa Maria)*, in *Roma e il Lazio. Il Romanico*, a cura di E. Parlato e S. Romano, Milano 2001 (1^a ed. Milano 1992), pp. 308-309.
- PARLATO 2001b: E. Parlato, *San Pietro a Tuscania*, ivi, pp. 179-194.
- PARLATO, ROMANO 2001: E. Parlato, S. Romano, *Introduzione*, ivi, pp. 9-22.
- PIAZZA 1999: S. Piazza, *Une Communion des Apôtres en Occident. Le cycle pictural de la Grotta del Salvatore près de Vallerano*, in *Cahiers Archéologiques*, 47, 1999, pp. 137-158.
- PIAZZA 2006: S. Piazza, *Pittura rupestre medievale: Lazio e Campania settentrionale, secoli VI-XIII*, Roma 2006.
- PIAZZA 2014: S. Piazza, *Le testimonianze pittoriche medievali di Sant'Eusebio*, in *La chiesa medievale di Sant'Eusebio a Ronciglione*, a cura di N. Mannino, Roma 2014, in corso di stampa.
- PIFERI 2001: M. E. Piferi, *Affreschi romanici nel viterbese*, Roma 2001.
- QUATTROCCHI 2007: C. Quattrocchi, *Le acque che sono sotto il firmamento. Il paesaggio marino nel sottarco della cripta di Anagni*, in *Rolsa. Rivista on line di Storia dell'Arte Dipartimento di Storia dell'arte. Università di Roma*, 6, 2007, pp. 7-41.
- RASPI SERRA 1971: J. Raspi Serra, *Cultura ed espressione artistica di un centro medievale*, Milano 1971.
- ROMANO 2001: S. Romano, *Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia*, in *Roma e il Lazio*, a cura di E. Parlato e S. Romano, Milano 2001 (1^a ed. Milano 1992), pp. 167-178.
- SERAFINI 1648: L. Serafini, *Vetralla antica Cognominata il foro di Cassio*, Viterbo 1648.
- SPECIALE 2008: Speciale L., *Olifante*, scheda n. 85, in *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, catalogo della mostra (Salerno, Museo Diocesano, 20 dicembre 2007 - 30 aprile 2008), a cura di F. Bologna, Napoli 2008, vol. 2, p. 466.
- TADDEI 2012: A. Taddei, *Il mosaico parietale aniconico da Tessalonica a Costantinopoli* in *La Sapienza bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all'Università di Roma*, a cura di A. Acconcia Longo et alii, Roma, 2012, pp. 153-182.
- TOESCA 1912: P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alle metà del Quattrocento*, Milano 1912.
- TOMEA GAVAZZOLI 2004: M. L. Tomea Gavazzoli, "Tibi rex regum porrexit in aevum". *Novità formali, antichi modelli e fonti esegetiche nell'Apocalisse cluniese di Carpignano Sesia (1150-1160 ca.)*, in *Arte medievale*, 3, 2004, 2, pp. 25-61.
- TOUBERT 1970: H. Toubert, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle*, in *Cahiers Archéologiques*, XX, 1970, pp. 99-154 (trad. it. in Eadem, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di L. Speciale, Milano 2001, pp. 180-227).
- TOUBERT 1976: H. Toubert, *Rome et le Mont-Cassin. Nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint-Clément de Rome*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 30, 1976, pp. 3-33 (trad. it. in Eadem, *Un'arte orientata...*, cit., pp. 143-175).
- VOISENET 2000: J. Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval: le bestiaire des clercs du Ve au XIIe siècle*, Turnhout 2000.
- WALDVOGEL 2004: S. Waldvogel, *The Ascension at San Pietro in Tuscania: an apse painting as reflection of the Reform movement and expression of episcopal self-confidence*, in *Shaping sacred space and institutional identity in Romanesque mural painting: essays in honour of Otto Demus*, Thomas E. A. Dale, John Mitchell, a cura di, London 2004, pp. 203-229.



1. Vetralla, chiesa di San Francesco, interno



2. San Francesco, zona presbiteriale, sottarco sud



3a-c. Sottarco sud, tralcio vegetale



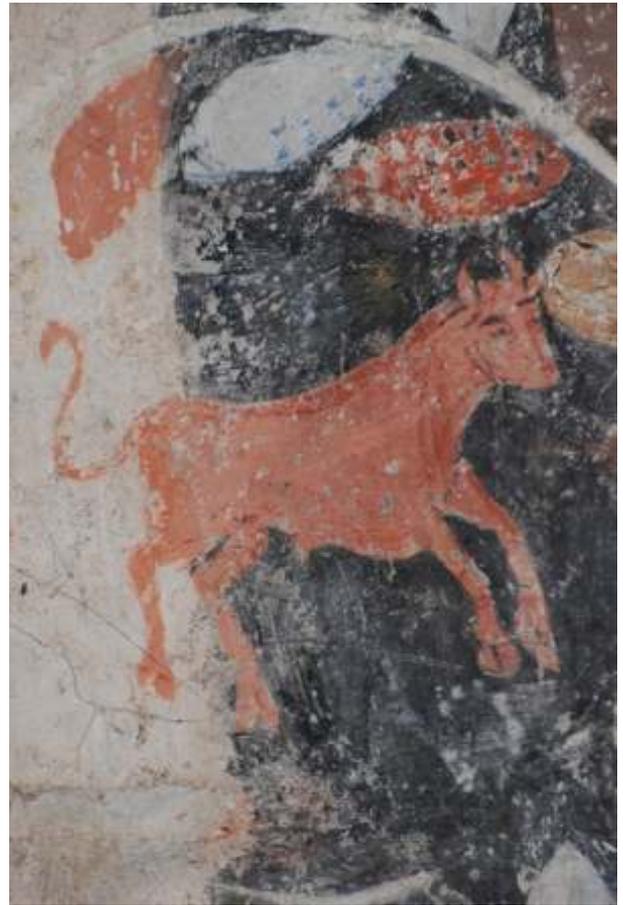
4a. Sottarco sud, cantaro con telamoni



4c. Sottarco sud, uomo che suona il corno



4e. Sottarco sud, uomo che colpisce un serpente con un bastone



4b. Sottarco sud, il toro



4d. Sottarco sud, uomo con felino al guinzaglio



4f. Sottarco sud, uccello variopinto



4g. Sottarco sud, il cervo



4h. Sottarco sud, la lepre



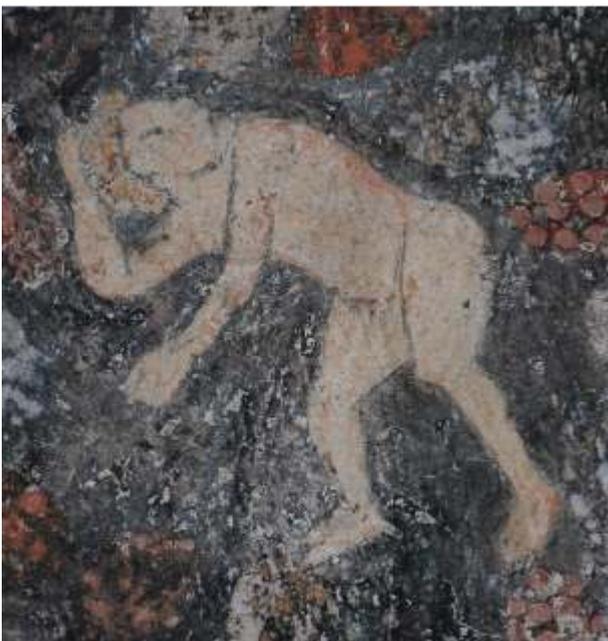
4i. Sottarco sud, uomo che afferra grappoli d'uva



4l. Sottarco sud, la *dextera Domini*



4m. Sottarco sud, l'uomo che cattura una colomba con il lazo



4n. Sottarco sud, l'uomo con grappolo d'uva



4o. Sottarco sud, motivo cupoliforme (mitra vescovile?)



4p. Sottarco sud, l'uomo appeso al tralcio vegetale



4q. Sottarco sud, il sagittario



4r. Sottarco sud, l'uomo ebbro



4s. Sottarco sud, motivo cupoliforme (mitra vescovile?)



4t. Sottarco sud, uomo intento a mangiare uva



4u. Sottarco sud, cantaro



5: Tolosa, museo Dupuy, olifante eburneo detto di Rolando



6. Vienna, Kunsthistorisches Museum, olifante eburneo proveniente dall'abbazia di Muri-Gries, particolare



7a. San Francesco, zona presbiteriale, sottarco nord



7b. Zona presbiteriale, sottarco nord, particolare



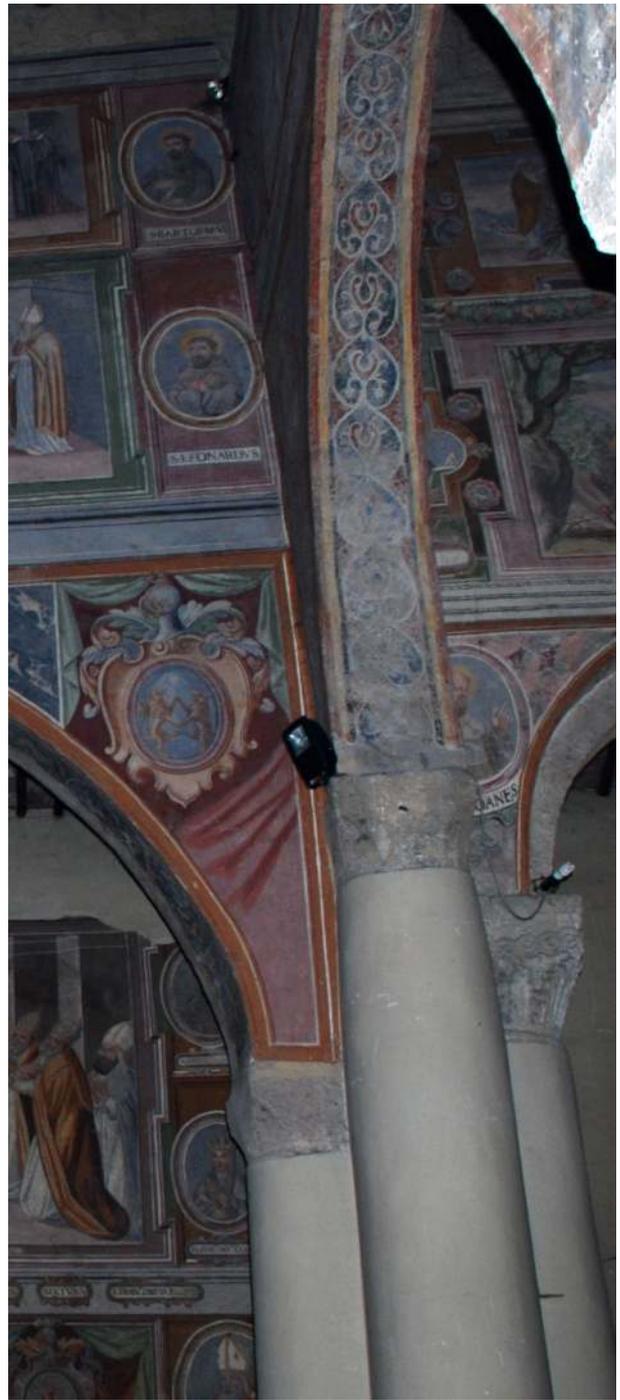
8a. Milano, Sant'Ambrogio, zona presbiteriale, sottarco di sinistra



8b. Milano, Sant'Ambrogio, zona presbiteriale, sottarco di destra



9. Anagni, cripta della cattedrale, sottarco con scene marine, particolare



10a. San Francesco, intradosso dell'arco trionfale



10b. Intradosso dell'arco trionfale, particolare del fregio ornamentale



11a. San Francesco, zona presbiteriale, sottarco della navata nord



11b: Sottarco della navata nord, particolare del fregio ornamentale



12. San Francesco, abside



13a.: Parete absidale, zona destra, figura con manto oca (tracce di figura con manto verde all'estremità destra)



13b. Parete absidale, zona destra, figura con manto rosso



13c. Parete absidale, zona sinistra, figura con manto rosso



14: Tuscania, basilica di San Pietro, decorazione absidale prima del sisma del 1971 (da Raspi Serra 1971)



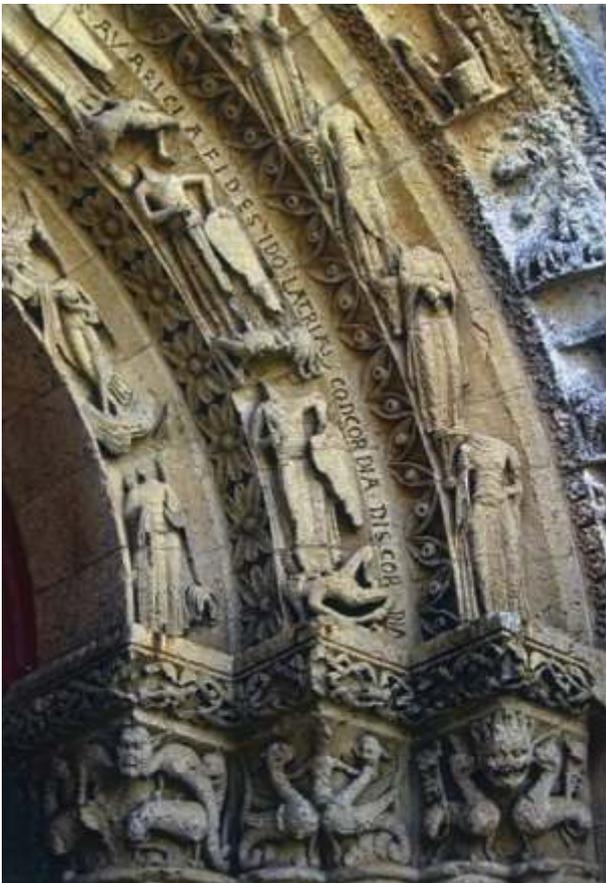
15: San Francesco, parete absidale, zona sinistra, resti del fregio con vizi e virtù



16a. Parete absidale, resti del fregio con vizi e virtù, allegoria dell'Astinenza



16b: parete absidale, resti del fregio con vizi e virtù, allegoria della Gola



17. Aulnay-de-Saintonge (Charente-Maritime), portale di San Pietro, particolare degli archivolti con vizi e virtù



18: San Francesco, cripta, campata centrale, in origine ospitante l'altare



19. Cripta, campata centrale, decorazione della volta



20: Cripta, campata adiacente a quella centrale, decorazione della volta



21. Cripta, campata centrale, particolare del foro "portavoce"



22a. Campata centrale, decorazione della volta, il toro simbolo dell'evangelista Luca



22b. Campata centrale, decorazione della volta, l'aquila simbolo dell'evangelista Giovanni



22c. Campata centrale, decorazione della volta, l'angelo simbolo dell'evangelista Matteo



22d. Campata centrale, decorazione della volta, il Leone simbolo dell'evangelista Marco

Indice

Cenni sulla storia degli studi e le nuove acquisizioni, Elisabetta De Minicis (Università della Tuscia)	5
Conoscere per conservare, Carlo Tedeschi (Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara)	9
Il cantiere medievale, Elisabetta Scungio	15
L'arredo liturgico medievale del San Francesco di Vetralla tra perduto e restauri, Manuela Gianandrea	29
La scultura architettonica Francesco Gandolfo	44
La veste pittorica d'età romanica nella chiesa di San Francesco a Vetralla: nuova lettura dei brani superstiti, Simone Piazza	56
I dipinti murali nella cripta della chiesa di San Francesco a Vetralla. Stato di conservazione e prospettive di ricerca sulla tecnica esecutiva, Giorgio Capriotti	81

Nella giornata di Studi che ha avuto come titolo “La chiesa di S.Francesco a Vetralla. L'edificio e gli interventi artistici”, Vetralla, 11 novembre 2011, Museo della città e del territorio, sono stati chiamati alcuni studiosi a confrontarsi sugli aspetti architettonici e sulle numerose opere d'arte, che fanno di questo monumento uno degli esempi più belli e preziosi del romanico altolaziale, sebbene ancor poco conosciuto ed in genere trascurato dal grande pubblico.

Questo volume nasce dalla volontà dei curatori di risvegliare la consapevolezza di una comunità circa l'importanza di uno dei “pezzi pregiati” del suo patrimonio culturale. La comunità è quella che si raccoglie attorno ad un centro urbano della Tuscia meridionale, Vetralla; il “pezzo pregiato” è la chiesa romanica di S. Francesco. Quanto al patrimonio culturale di cui quella comunità dovrebbe essere prima e naturale custode, si tratta di numerose testimonianze storiche – archeologiche, artistiche, archivistiche, paesaggistiche – capillarmente diffuse su tutto il territorio comunale e comprendenti emergenze monumentali che coprono un arco temporale di quasi tre millenni, dall'età villanoviana fino al Novecento.

ISBN 978-88-98178-39-1



€15,00