

Le più antiche pitture di S. Maria di Foro Cassio a Vetralla (XI-XII secolo). Nuove indagini in vista della campagna di restauro*

Simone Piazza** e Carlo Tedeschi***

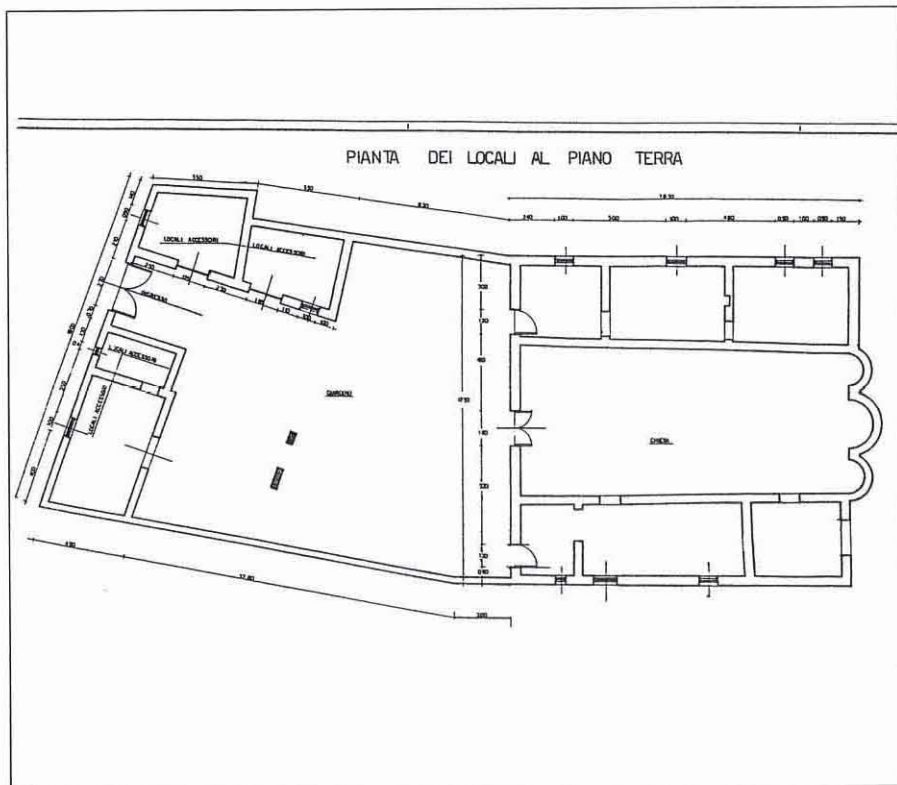
1. Notizie storiche

Chiunque abbia familiarità con la storia e con le emergenze monumentali dell'Etruria meridionale, conosce il nome di *Forum Cassii* e della chiesa che nel corso dell'alto medioevo fu fondata sul luogo della *statio* romana. Si tratta a tutti gli effetti di un luogo-simbolo: emblema del ruolo strategico giocato per secoli da Foro Cassio e dal territorio ad esso afferente, come punto nevralgico lungo il percorso della Via Cassia e poi della Francigena; doloroso segno tangibile, in tempi recenti, degli effetti prodotti dalla venefica commistione di barbarie culturale e irresponsabilità politica e amministrativa, per l'umiliante stato di abbandono in cui l'edificio è stato lasciato nel corso di troppi decenni (figg. 1-3).

Nonostante la notorietà del sito, sulle vicende storiche relative a Foro Cassio ancora oggi sono più le cose intuibili, sulla scorta di più o meno plausibili supposizioni, che le certezze o le ipotesi scientificamente impostate. I suoi ruderi nascondono ancora in larga misura le informazioni che archeologi e storici dell'arte potrebbero ricavare da uno studio sistematico delle strutture e degli apparati decorativi; poche e mai sottoposte a un serio vaglio critico sono inoltre le fonti scritte finora note, soprattutto quelle relative al periodo medievale. Una prima raccolta di queste ultime è stata tentata nei due volumi di Daniele Camilli e di Elisabetta Perugi¹. Questi lavori, infatti, che hanno il pregio di svelare numerosi documenti pertinenti alle proprietà amministrate dalla chiesa di S. Maria in età moderna e di chiarire diversi aspetti del groviglio giuridico-amministrativo che fra Otto e Novecento ha portato Foro Cassio fino al penoso stato attuale, per le testimonianze dall'età tardo-antica al tardo medioevo si sono limitati a ripetere le tappe cronologiche già riferite



Santa Maria di Foro Cassio, esterno.



Santa Maria di Foro Cassio, pianta.

da precedenti autori².

Sicuramente, di notevole significato è la presenza di Foro Cassio in tre dei grandi *itineraria* della tarda Antichità, la *Tabula Peutingeriana*, l'*Itinerarium Antonini* e la *Cosmographia* dell'Anonimo ravennate³ nonché, sul volgere del primo millennio, il ricordo del passaggio dell'arcivescovo di Canterbury, Sigerico⁴: tutte testimonianze, queste, di una ininterrotta funzione di stazione lungo la via consolare e poi lungo la Via Francigena, dal IV al X secolo. Altra menzione di rilievo, per il periodo altomedievale, è quella contenuta nella bolla di Leone IV, del 22 febbraio 852, nella quale metà della *massa quae vocatur Forum Cassii, cum vineis, terris, silvis, fundis, casalibus, curtibus, domibus, famulis et famulabus et omnibus suis pertinentiis* è assegnata a Virobano, vescovo tuscanese⁵. Già in questo documento emerge distintamente la vocazione – ampiamente dimostrata, proprio da Camilli, per l'età moderna – di Foro Cassio quale caposaldo economico della Tuscia romana. Particolare importanza pare essere riconosciuta alla massa di Foro Cassio dalle fonti imperiali⁶ e pontificie, fra gli ultimi due decenni dell'XI e la prima metà del XII secolo. In particolare, tra il 1130 e il 1145 si collocerebbero tre diplomi pontifici rispettivamente di Innocenzo III (1130), Celestino II (1144) ed infine Eugenio III (1145), con i quali la massa di Foro Cassio sarebbe stata donata all'Ordine Gerosolimitano; al papa Anastasio IV si dovrebbe la conferma di tale donazione. Ciò, almeno, stando a quanto riferiscono diversi autori moderni, dal Paolucci in poi⁷. Sebbene, in questa fase della ricerca, non sia stato possibile dare corso alla pur indispensabile verifica delle informazioni riferite dal Paolucci, la loro attendibilità potrebbe essere degna di fede: i rapporti personali di Innocenzo II con san Bernardo, grande fautore della crociata, potrebbero avere indotto il pontefice a favorire l'Ordine Giovannita, sorto proprio per difendere il Santo Sepolcro; inoltre, dopo i brevi pontificati di Celestino II e di Lucio II, il naturale esito della politica papale fu l'annuncio della seconda crociata, finalmente bandita il 1 dicembre del 1145 da Eugenio III, proprio da Vetralla⁸. Non si può, in-



Santa Maria di Foro Cassio, facciata

fine, dimenticare che per tutta l'età moderna e fino all'età napoleonica la chiesa di Santa Maria è appartenuta all'Ordine dei Cavalieri di Malta.

Per il tardo medioevo, tra le pochissime notizie archivistiche pervenuteci su Foro Cassio, l'unica che vale la pena di rammentare è quella riportata da Pietro Egidi, risalente al 29 dicembre 1276⁹: si tratta del testamento di un tale *magister Iohannes*, canonico della cattedrale di S. Lorenzo di Viterbo che, fra gli altri lasciti, dona dieci solidi *leprosis de Foricassio*. È la prova del fatto che presso la chiesa di S. Maria, come di regola presso i luoghi di culto legati all'Ordine dei Gerosolimitani, esisteva un ospizio e che a quest'ultimo era annesso un lebbrosario.

Abbiamo appena ricordato alcuni dei pochi dati utili all'inquadramento cronologico che ci offrono le fonti a noi note, per suggerire possibili tracce interpretative, tutte ancora da percorrere ed esplorare criticamente. La mancanza di una base documentaria sicura, rendendo il quadro storico assai complesso, a tratti persino sfuggente, consiglia di rinviare ulteriori tentativi di approfondimento a uno studio successivo; parimenti, date anche le condizioni rovinose in cui versa l'edificio, appare al presente prematuro addentrarsi in una analisi architettonica e delle strutture murarie. Un'occasione particolarmente

propizia per far ciò sarà sicuramente offerta dalla prossima apertura di un vasto cantiere di restauro, che interesserà contestualmente la struttura architettonica e gli intonaci ancora conservati sulle pareti¹⁰. In questa sede vogliamo limitarci ad apportare un contributo alla conoscenza del complesso di S. Maria di Foro Cassio, presentando alcune novità e aggiungendo qualche riflessione su cose in parte già rese note.

2. Cenni storiografici

«Si entra poi di qui in chiesa, la quale è ripiena da per tutto intorno di più figure di santi, e per la sua antichità mostra tal devozione, che rassembra una delle più antiche chiese di Roma». Così Luigi Serafini descriveva l'interno della chiesa di Santa Maria di Foro Cassio, nelle sue *Notizie* pubblicate nel 1648¹¹. Il ricco patrimonio figurativo cui accennava l'erudito vetrallese, evidentemente ben visibile ai suoi tempi, fu successivamente sottoposto, al pari di altre chiese del Viterbese (ad esempio la stessa San Francesco di Vetralla) ad intervento di scialbatura, come nel XIX secolo aveva a lamentare Francesco Paolucci¹², che non esitò a chiamare «barbare» le mani di coloro che nascosero i «buoni affreschi» sotto uno spesso strato di bianco.

Oggi, a distanza di oltre un secolo, di fronte ai poveri resti di quello che, nonostante tutto, rimane ancora uno dei più nobili monumenti della Tuscia, avremmo difficoltà a trovare parole che definiscano compiutamente le qualità dei vari responsabili dello scempio. Ciò che è successo è cosa in gran parte nota: chi non ricordasse, potrà utilmente ripercorrere la *via crucis* di Foro Cassio giovandosi dell'articolo di Fulvio Ricci e Luciano Santella pubblicato in questa rivista nel 1993¹³, di vari altri articoli pubblicati in «Studi vetrallesi» e delle pagine raccolte da Daniele Camilli ed Elisabetta Perugi¹⁴. Fortunatamente e finalmente, la continua denuncia di una «situazione quasi disperata di abbandono», come fu definita nel 2001 da Enrico Guidoni, sta cominciando a portare qualche primo frutto: a breve, infatti, un intervento di somma urgenza sarà destinato a mettere in sicurezza la struttura dell'edificio e contestualmente – così almeno si auspica –

degli intonaci che, nonostante le pessime condizioni conservative, ancora presentano brani di preziosi affreschi.

A proposito di questi ultimi, imprescindibili contributi apparsi in varie sedi scientifiche nel corso degli ultimi quindici anni, hanno avuto il merito di mettere a fuoco l'importanza di alcuni momenti artistici e di consentire una prima valutazione dell'apparato iconografico della chiesa. Il già citato studio di Ricci e Santella presentava all'attenzione degli specialisti e del pubblico le pitture che occupano l'abside centrale e l'absidiola sinistra, attribuendole «ad una fase cronologica prossima al tardo XII secolo»¹⁵. Oltre a questi, vari altri affreschi segnalati nell'articolo e collocati lungo le pareti laterali dell'aula furono assegnati ai secoli XIII-XV. Pochi anni più tardi, Enrico Guidoni ebbe il merito di tornare su due pannelli della parete sinistra – la *Crocifissione* e la *Madonna in trono con Bambino*, del XV secolo – mettendone in evidenza le non comuni qualità artistiche¹⁶.

Le emergenze pittoriche esaminate negli studi appena citati sarebbero state di per sé largamente sufficienti a sollecitare il recupero del monumento e delle opere in esso conservate. Sciaguratamente, come è ormai ben noto, così non è stato e le pitture che già da tempo versavano in condizioni conservative assai precarie, nel corso di tre lustri hanno subito ulteriori e cospicui guasti. Ma, occorre dire e, se necessario, ripetere con forza, che quelle opere non sono affatto perdute. Se sottoposte ad appropriati e accorti interventi di conservazione e restauro, potrebbero ancora essere recuperate ad una piena leggibilità.

Gli affreschi finora documentati non sono tuttavia che una parte di quelli offerti dalle pareti di S. Maria di Foro Cassio. Come già notava Fulvio Ricci, da sotto lo scialbo, a suo tempo tanto deplorato dal Paolucci, a causa dell'azione dilavante delle piogge ma – forse soprattutto – anche di anonimi curiosi che per il piacere di scoprire nuove porzioni di affresco non esitano a manomettere il già fragilissimo equilibrio dell'intonaco e della pellicola pittorica, emergono parti di affreschi che all'inizio degli anni '90 non erano ancora leggibili. Un casuale sopralluogo, compiuto nella scorsa primavera, in



Santa Maria di Foro Cassio, *Crocifissione*: resti del Cristo.

occasione della visita al sito di Foro Cassio organizzata dall'Associazione Vetralla città d'arte, mi ha consentito di individuare delle scene ancora del tutto inedite. E' il caso delle teste di santi e di un angelo che si notano sulla parete sinistra, in prossimità della facciata, affreschi di ottima fattura attribuibili alla

prima metà del Trecento. E' ancora il caso della piccola porzione di decorazione che emerge da sotto lo scialbo dell'absidiola destra, le cui limitate dimensioni non consentono tuttora di avanzare alcuna ipotesi interpretativa. Ma è soprattutto il caso, davvero eclatante, della parete della controfacciata,



Santa Maria di Foro Cassio, *Crocifissione*: resti dell'angelo piangente di sinistra.



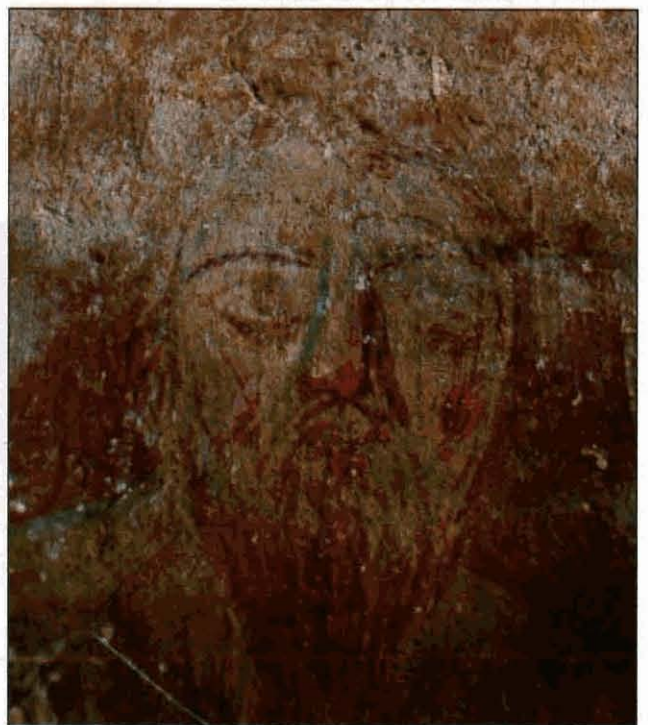
Santa Maria di Foro Cassio, *Crocifissione*: resti della Vergine e san Giovanni.



Santa Maria di Foro Cassio, *Crocifissione*: resti del san Giovanni (a sinistra) e del soldato porta-lancia (a destra).



Santa Maria di Foro Cassio, *Crocifissione*: resti del ladrone di sinistra.



Santa Maria di Foro Cassio, *Crocifissione*: volto del ladrone di sinistra.



Santa Maria di Foro Cassio, abside centrale, primo strato pittorico: apostoli



Santa Maria di Foro Cassio, abside centrale, primo strato pittorico: volto di apostolo.



Santa Maria di Foro Cassio, abside centrale, primo strato pittorico: volto di apostolo .



Santa Maria di Foro Cassio, abside centrale, secondo strato pittorico: volto di Paolo.



Santa Maria di Foro Cassio, absidiola sinistra, zona destra.

ove affiorano significativi resti di una Crocifissione (figg. 4-9, 19-20).

3. Le testimonianze pittoriche

Nell'ampio interno ad aula unica di Santa Maria di Foro Cassio sopravvivono numerosi resti di pittura risalenti ad età medievale e moderna¹⁷. Fino a trent'anni fa, quando la chiesa aveva ancora la sua copertura e parte dell'arredo liturgico, uno strato di scialbo settecentesco li proteggeva dall'esposizione alle intemperie e dagli atti vandalici¹⁸. In seguito, sostituito il tetto pericolante con l'ondulato in lamiera, montato un ponteggio tutt'intorno alla navata



Santa Maria di Foro Cassio, absidiola sinistra, zona inferiore: due anatre.

in previsione di un intervento conservativo, di volta in volta rinviato, acque piovane e mani di ignoti senza scrupoli hanno eliminato vaste zone del bianco di calce riportando a vista gli intonaci dipinti. Nei punti in cui sono stati messi in luce, questi ultimi, purtroppo, la-

sciano scorgere il più delle volte campiture cromatiche frammentarie o assai deteriorate. Ma non tutto è perduto. Ad un esame attento, i brani superstiti permettono di farsi un'idea complessiva degli interventi pittorici succedutisi all'interno dell'edificio, offrendo l'opportunità di mettere a fuoco la sequenza cronologica dei dipinti, utile sia allo studio dei programmi figurativi che alla distinzione delle fasi costruttive del monumento, non ancora chiaramente identificate¹⁹.

In attesa che l'annunciata campagna di restauri possa rendere più leggibili le pitture, consentendone una documentazione globale e particolareggiata, è mia intenzione anticipare in questa sede i primi dati di un'indagine ancora *in fieri*, lasciando da parte, per ora, i dipinti trecenteschi e quattrocenteschi, sui quali ci si ripromette di tornare, non fosse altro che per il buon livello qualitativo di alcuni di essi²⁰, e indirizzando l'attenzione sugli interventi più antichi, che sembrano avere interessato - anche se, a rigor di logica, ci si attenderebbe la sequenza inversa - dapprima la parete d'ingresso e in seguito le tre absidi, compresi i tratti di muro che le circondano. Rispettando l'ordine cronologico delle fasi pittoriche che si sono succedute all'interno dell'edificio, comincerò con l'esame dell'intonaco della controfacciata che coincide con il primo intervento, databile fra l'XI e il XII secolo.



Santa Maria di Foro Cassio, absidiola sinistra, zona inferiore: il gallo.

4. La Crocifissione

Nel settore centrale della parete di ingresso, fra il davanzale della finestra e il sottostante architrave della porta, che ne taglia l'estremità inferiore, affiorano le tracce di una monumentale Crocifissione, divisa in tre parti da una



Santa Maria di Foro Cassio, absidiola sinistra: particolare del volto di san Benedetto.

banda rossa. Nonostante la frammentarietà del brano pittorico e il forte deterioramento della pellicola pittorica, un'attenta analisi delle campiture cromatiche superstiti mi ha permesso di ricostruire, grosso modo, l'articolazione figurativa del soggetto, della quale darò lettura qui di seguito, avvalendomi di un supporto grafico²¹ (fig. 19).

Della sezione centrale, assai più grande delle laterali, sopravvive il tratto superiore del Cristo sulla croce (fig. 4) e sulla sinistra, in alto, i resti del sole affiancato da un angelo piangente (fig. 5), in basso la Vergine, san Giovanni, che la sostiene stringendole la



Santa Maria di Foro Cassio, absidiola sinistra, zona inferiore: grande vaso affiancato dal gallo e dai resti di quadrupede.

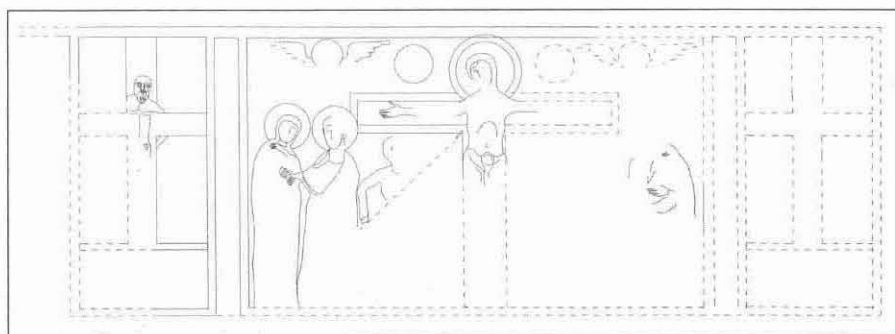
mano, e tracce della figura del soldato porta-lancia (fig. 7); sulla destra si scorgono soltanto, nella zona inferiore, i resti di una figura con manto rosso, delle stesse proporzioni di Maria e l'evangelista, forse unico brano superstiti del gruppo delle pie donne (fig.

19). Nello scomparto di sinistra si conserva il tratto superiore di un ladrone con le mani legate dietro l'asse orizzontale della croce (fig. 8-9).

Come è evidente, l'impianto scenico del dipinto obbedisce a una matrice iconografica di antica tradizione basata sull'ordine simmetrico delle figure. Così, nello scomparto di destra, dove oggi non si vede più nulla, all'infuori di qualche traccia della banda rossa, doveva campeggiare l'altro ladrone, mentre, a destra del Cristo, in alto, si stagliavano, verosimilmente, le figure della luna e di un altro angelo, in basso il soldato porta-spugna, *pendant* del porta-lancia.

Se è insolita l'articolazione in tre riquadri della scena, ciascun elemento figurativo rinvia a modelli figurativi attestati nel corso dell'intero arco del medio evo. I due ladroni, con le mani legate dietro la schiena anziché inchiodate davanti, come Gesù, sono in linea con un'antica tradizione²², come pure la piccola silhouette di Longino, intento a conficcare la lancia nel costato, cui doveva corrispondere specularmente l'asta di Stephaton con la spugna intrisa di aceto, ma anche il sole e la luna, alludenti alla partecipazione del cosmo al sacro evento, sono elementi già attestati in esempi dei primi secoli dell'altomedioevo²³. Trovano numerosi precedenti anche gli angeli sopra la croce, presenti, ancor prima che nel ciclo desideriano di Sant'Angelo in Formis (anni '70 dell'XI secolo)²⁴, nella versione di Olevano sul Tusciano, della fine del X secolo²⁵, e, andando ancora a ritroso, già in opere carolingee²⁶.

La Crocifissione di Foro Cassio guarda all'altomedioevo anche per quanto concerne la figura del Cristo, con il tronco diritto, l'addome appena disegnato da una linea a semicerchio, anziché percorsa dal profilo a trifoglio come nelle versioni più evolute, il perizoma rigido e annodato al centro, la testa leggermente reclinata sulla sinistra di chi guarda, gli occhi aperti. Il gesto dell'evangelista che stringe la mano della Vergine per darle conforto è, viceversa, insolito prima dell'avanzato XIII secolo, allorquando la rappresentazione della crocifissione si umanizza caricandosi di accenti patetici, il corpo del Cristo s'inarca per esprimere la sofferenza



Santa Maria di Foro Cassio, controfacciata: Crocifissione (grafico a cura di Simone Piazza).

renza e i personaggi intorno assumono toni drammatici²⁷. Il moto affettuoso con il quale Giovanni sostiene Maria sembrerebbe, quindi, un indizio a favore di una datazione non molto alta. Il particolare incontra una certa affinità nell'*Exultet* di Fondi (Parigi, *Bibliothèque Nationale, nouv. acq.*, Lat. 710), del 1136, dove le pie donne confortano la Vergine afferrandola per i polsi²⁸. Una datazione del dipinto di Santa Maria in Forcassi al XII secolo non sembra perciò potersi scartare, anche per l'attestata esistenza nella pittura romana d'età romanica di crocifissioni ancora conformi al prototipo altomedievale: è il caso della scena presente nel ciclo di San Giovanni a Porta Latina, assegnata alla seconda metà del XII secolo, che mantiene invariato l'assetto iconografico del nucleo centrale della raffigurazione, con il Cristo rigidamente frontale, il sole, la luna e i due angeli nei campi superiori, i due soldati con la lancia e l'asta della spugna posizionate in diagonale specularmente²⁹.

Va notato, tuttavia, che nei secoli XII e XIII l'immagine dei due ladroni diviene assai rara. Le ultime versioni attestate, in ambito romano, sono quelle della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo, caso assegnato di recente alla prima metà dell'XI secolo se non alla fine del X³⁰, e Sant'Urbano alla Caffarella, di datazione discussa ma comunque oscillante tra gli inizi e la fine dell'XI secolo³¹. Entrambi gli esempi, per altro, condividono con la versione vetrallese il dettaglio delle braccia legate dei due crocifissi laterali di contro al Cristo con le mani inchiodate.

L'esame stilistico, che potrebbe aiutare a restringere la datazione, è purtroppo ostacolato dalla scarsa leggibilità della pellicola pittorica. Nella ver-

sione di Santa Maria di Foro Cassio l'unico volto ben conservato è quello del ladrone di sinistra, eseguito senza particolare cura formale, con tratti rapidi e sommari (fig. 9): nell'insieme, la mancanza di effetti plastici e gradazioni chiaroscurali, una certa secchezza nel modo di tracciare i lineamenti, tramite una serie di pennellate a macchia, verdi e marrone per le ombre, bianche per le lumeggiature, rosse per i pomelli sulle guance, fanno propendere più per una datazione all'XI secolo che al XII. Un ulteriore elemento a favore di una datazione all'XI secolo offre il dettaglio della perlinatura lungo il profilo della croce di Cristo, a gruppi di pallini bianchi costituenti un decoro quadrangolare intervallato da spazi vuoti, che si ritrova in Terra di Lavoro, nella Grotta dei Santi a Calvi, in un pannello riferibile agli anni intorno al 1050³². Alla luce di tali considerazioni, possiamo ipotizzare una datazione fra la metà dell'XI secolo e i primi decenni del successivo.

Lasciando aperta la questione cronologica del dipinto, in attesa che un intervento di restauro proceda alla completa descialbatura e alla pulitura della campiture al fine di agevolare la leggibilità del dipinto, passiamo ora all'osservazione delle tracce che sopravvivono nell'area circostante. In origine, infatti, la crocifissione di Foro Cassio non era isolata, bensì affiancata da altre scene figurate, incorniciate da un reticolo di bordure rosse.

Sopra il pannello della Crocifissione, sulla sinistra, si scorge una porzione di un nastro decorativo a greca che forse segnava il limite superiore della serie di episodi figurati, più o meno coincidente con il davanzale dell'attuale finestra, oppure fungeva semplice-

mente da elemento divisorio fra due registri sovrapposti. Sulla destra, invece, fra lo spazio nel quale doveva trovarsi l'immagine del ladrone, oggi del tutto illeggibile, e l'angolo della parete late-

del pannello della Crocifissione, a destra della porta. La parte di testo recuperabile è:

[- -] *s orate p(ro) nobis*

essendo collocata subito alla sua sinistra, in posizione di immediata visibilità per il visitatore.

L'iscrizione presenta una scrittura capitale molto curata, caratterizzata



Santa Maria di Foro Cassio, controfacciata: resti dell'iscrizione alla base della Crocifissione.

rale della navata, si vedono i resti di un'altra raffigurazione: un personaggio in piedi, nella posa di tre-quarti, tende le braccia verso un angelo seduto. Non è escluso che possa trattarsi di uno degli episodi successivi del ciclo della passione, cioè l'arrivo delle pie donne al sepolcro. Occorre però ricordare che, in casi come quello citato dei Santi Nereo e Achilleo³³ e quello dell'oratorio di San Giuliano in San Paolo fuori le mura³⁴, la Crocifissione, similmente inserita in una serie di pannelli figurativi profilati da una banda rossa, compare accanto a soggetti agiografici, avulsa, quindi, dalla narrazione cristologica. Il dubbio interpretativo potrebbe sciogliersi non appena si procederà alla pulitura della superficie pittorica e all'asportazione dello strato di calce soprastante. Il confronto con i due esempi romani torna utile anche per un altro aspetto: essi condividono con la versione di Foro Cassio la scelta ubicativa, che viene a coincidere con lo spazio soprastante l'ingresso, circostanza che non sembra affatto casuale, ma legata al carattere votivo dell'immagine della Crocifissione, cui allude pure l'iscrizione sottostante.

5. "Orate pro nobis"

Insieme ai temi figurativi, da sotto lo scialbo della controfacciata affiora la parte finale di un'iscrizione dipinta (fig. 20), di colore bianco, che corre lungo la banda rossa di contenimento

Si tratta di una richiesta di preghiere che sottintende la comune formula dell'apostrofe al lettore, largamente attestata nell'epigrafia medievale³⁵: *vos qui transitis, intratis, legitis*. Si può supporre che la *s* ancora leggibile nell'iscrizione, subito prima di *orate*, sia proprio la lettera finale di uno di questi verbi. Il pronome personale *nobis* allude chiaramente alla presenza di almeno due nomi, che potrebbero essere quelli dei committenti o degli artisti. Si spera che il restauro possa contribuire a chiarire anche questi particolari, niente affatto oziosi, ma intanto, pur nella sua lacunosità, ciò che al momento appare leggibile del *titulus* offre lo spunto per qualche riflessione preliminare. Anzitutto, può risultare utile porre attenzione al fatto che in epigrafia l'appello al lettore, oltre che nelle iscrizioni funerarie, è spesso associato a monumenti legati alla pratica del pellegrinaggio. Due famosi esempi, a puro titolo esemplificativo, sono quelli delle iscrizioni della Porta dello Zodiaco della Sagra di San Michele ad Avigliana³⁶ (Torino) e sulle porte bronzee di Monte Sant'Angelo³⁷ (Foggia). Tale particolarità, associata alla funzione di *statio* lungo la via Francigena svolta per secoli da *Forum Cassii*, assume un evidente, ben preciso significato. Va inoltre rilevato che l'iscrizione, pur non facendo parte della decorazione di un portale, è comunque associata all'ingresso della chiesa,

dalla presenza di vistose apicature triangolari al termine delle aste e dei tratti orizzontali. Le lettere sono ben spaziate e di modulo costante. Si notano alcune particolarità, quali le *O* a mandorla, la *A* con traversa angolata e tratto orizzontale di coronamento. La preposizione *pro* è abbreviata con la consueta nota, con coda che prosegue l'arco dell'occhiello a sinistra dell'asta. Sebbene la scarsa estensione della testimonianza limiti la possibilità di valutarne a pieno le caratteristiche, dall'osservazione delle poche lettere superstiti – in particolare la *A*, ma soprattutto la *O*, dalla tipica forma di ascendenza altomedievale – la scrittura risulta accostabile a esempi di scrittura epigrafica e libraria di apparato, cronologicamente compresi fra la fine del X e i primi decenni del XII secolo.

6. Gli apostoli dell'abside

L'abside centrale conserva i resti di due strati di intonaco sovrapposti. Il più antico occupava in origine l'intera superficie, il successivo, invece, soltanto l'area del catino. Lungo la metà superiore del semicilindro le tracce del primo strato lasciano scorgere dieci apostoli (fig. 10-12). Cinque per parte, ai lati di una monofora contornata da una fascia rossa, questi ultimi indossano una tunica bianca con pallio, alternatamente rosa, rosso e verde, che copre, come di consueto, una sola spalla distribuendosi in morbide pieghe attor-

no alle braccia sollevate, per poi cadere in ampie falcate oppure avvolgere uno dei due fianchi e il rispettivo ginocchio, sottolineandone le rotondità.

Ciascun personaggio, purtroppo allo stato attuale assai poco leggibile a causa del deterioramento della pellicola pittorica, appare contraddistinto da peculiari tratti somatici e differenti gesti, varianti che conferiscono ritmo e dinamismo alla rappresentazione. Il primo da sinistra, con pallio rosa, solleva un rotolo, è stempiato ed ha una barba corta. Il secondo, in rosso, con il palmo della mano aperto e rivolto verso l'esterno all'altezza del petto, è d'aspetto giovanile, imberbe. Il terzo, in verde, sostiene un libro, al quale rivolge lo sguardo nell'intento di leggere, ha capelli grigi e lunghi, divisi da una zigrinatura al centro della fronte. Il quarto, in rosso, col viso ormai completamente illeggibile, solleva la destra quasi a sorreggere il mento, mentre la sinistra afferra un lembo della veste. Del quinto e del sesto, affianco alla finestra, non resta quasi nulla, a parte le labili tracce del pallio rosa. Del settimo si distinguono, a fatica, i tratti giovanili. L'ottavo, in verde, ha la mano sinistra aperta sul petto come il secondo, la barba corta, i capelli mossi (fig. 11). Il nono, in rosa, ha barba lunga e stempiatura (fig. 12). L'immagine dell'ultimo, sulla destra, è del tutto illeggibile.

La teoria di figure, che si staglia su un paesaggio naturale, limitato a una semplice fascia di prato e un cielo azzurro, è incorniciata da una banda rossa. Nello spazio corrispondente al catino absidale l'intonaco che fa da supporto alla serie di apostoli sparisce sotto una malta più recente, tranne che in qualche breve tratto, dove quest'ultima è accidentalmente caduta restituendolo alla vista, costellato dai segni delle picchiature inferte per consentire l'adesione del nuovo strato. Non conoscendo il primitivo soggetto del catino, sulla base di quello del registro inferiore si potrebbe pensare che in origine l'abside ospitasse il tema dell'Ascensione, ma la presenza della finestra in mezzo alla parete, al posto della Vergine, tradizionalmente ubicata al centro del registro inferiore nell'iconografia dell'ascesa di Cristo al cielo, e il numero degli apostoli, ridotto a dieci anziché

dodici, induce a credere piuttosto a una semplice raffigurazione di Gesù sovrastante il consesso apostolico, affiancato dai "principi" Pietro e Paolo.

Il secondo strato della calotta, d'altra parte, pur rovinatissimo, lascia scorgere uno schema a tre figure, delle quali è riconoscibile, in una versione che stilisticamente rimanda al linguaggio formale della prima metà del Trecento, il personaggio di sinistra, raffigurante, per l'appunto, san Paolo (fig. 13). Se, come crediamo, l'intonaco più recente ha rivestito, fin dall'origine, soltanto il catino absidale - dato che sulla superficie del sottostante cilindro non si riscontra traccia alcuna di picchiature -, è probabile che esso abbia rispettato il tema originario, rammodernando la rappresentazione della conca e risparmiando, invece, il registro inferiore, forse perché ancora in buono stato. Quest'ultima circostanza lascia pensare che il primo intonaco dell'abside non sia molto più antico del secondo.

Assegnare una datazione precisa agli apostoli non è semplice, tanto "guasti" risultano i volti, in parte ancora scialbati oppure privi, ormai, della pellicola pittorica. I tratti fluidi di quei pochi ancora parzialmente leggibili, e cioè, da sinistra verso destra, il secondo, l'ottavo e il nono, dimostrano che ciascun ritratto di apostolo è stato costruito con disinvoltura e maestria, rifinito da ombre e lumeggiature, sì da creare sapienti effetti plastici, ancora visibili nel disegno della bocca e della canna nasale. Un linguaggio evoluto e di buona fattura, che pare lontano dallo stile "a macchia" del volto del ladrone sulla controfacciata, e sembrerebbe, quindi, difficilmente riconducibile alla stessa epoca. Gli apostoli di Foro Cassio, d'altra parte, non trovano agganci con le testimonianze pittoriche, assai numerose in area laziale, della stagione della riforma gregoriana, databili fra fine XI secolo e i primi decenni del XII. Molto diversi, per via dell'enfasi artificiosa dei loro gesti e la stilizzazione dei panneggi, attraversati da una fitta rete di lumeggiature, sono, per esempio, gli apostoli dell'abside di San Pietro a Tuscania, testimonianza fra le più note della temperie artistica della riforma nell'area della Toscana³⁸. Semmai, una certa affinità, gli apostoli vetrallesi

presentano con un caso orbitante intorno a Montecassino, quello dell'Ascensione di Santa Maria in Caldana (CE), assegnato all'epoca dell'abbaziale di Oderisio (1087-1105)³⁹. E però le somiglianze con l'esempio campano non vanno al di là dell'impostazione di base dei volti e del loro disporsi, nella posa di tre quarti, alternatamente a destra e a sinistra, ora imberbi ora barbati, bruni o canuti, secondo uno schema convenzionale di matrice comnena ampiamente attestato in Italia centro-meridionale nell'intero corso del XII secolo. Il tratto morbido e cadenzato del pannello degli apostoli di Foro Cassio, d'altra parte, non trova alcun aggancio con la cifra stilistica monrealese, caratterizzata da pieghe artificiali arricciate lungo i bordi, che, sul finire del XII secolo, dalla Sicilia si irradia nella penisola fino a raggiungere, in taluni casi, le regioni centrali.

L'analisi formale della teoria di apostoli, ostacolata dalla scarsa leggibilità delle pitture, non sembra, insomma, autorizzarci ad avanzare un'ipotesi di datazione che vada al di là di un generico XII secolo. Tenendo conto dei resti dell'abside di sinistra, con un san Benedetto e figure allegoriche di animali, che appartengono alla medesima campagna pittorica, la forbice cronologica potrebbe, tuttavia, essere ristretta ai primi due decenni del secolo: la loro verosimile appartenenza alla temperie culturale del monachesimo benedettino, infatti, li rende difficilmente collocabili oltre il 1130, se è vero che in quell'anno la chiesa di Foro Cassio fu donata da papa Innocenzo all'ordine militare gerosolimitano (cfr. paragrafi 1-9).

7. L'abside di sinistra: san Benedetto e gli animali

Spostandosi a sinistra dell'abside centrale, sulla lesena che rimarca lo spazio fra questa e l'abside di sinistra, la caduta in alcune zone della pellicola pittorica settecentesca con motivi a finto marmo ha riportato alla luce i resti di un intonaco dipinto, verosimilmente solidale allo strato con gli apostoli. Nella zona inferiore, a circa 3,5 metri d'altezza, le tracce di colore restituiscono ampi tratti di un volto maschile, con barba e baffi bianco-grigi, segno

che lo strato pittorico medievale, precedente l'intervento trecentesco della calotta, si estendeva, assai probabilmente, anche sull'intera superficie circostante le pareti concave.

L'absidiola di destra è ancora ricoperta dallo scialbo, ma è probabile che nasconda ampie porzioni dipinte, dato che in un punto, dove la calce è stata asportata, affiorano campiture cromatiche con bande ocre percorse da perlinature. Quella opposta, invece, risulta in gran parte descialbata (fig. 14.): la pittura della zona di destra, riportata alla luce, consente di risalire all'assetto originario della raffigurazione, scandita da tre santi a figura intera e animali nel margine inferiore. Del personaggio centrale, visibile soltanto in porzioni limitate, è possibile dire che apparteneva al rango vescovile, visto che lungo il pallio rosso, con decori geometrici bianchi, si scorge la banda bianca dell'*omophorion*. Della figura di sinistra non si vedono altro che tracce esigue della veste, con pallio giallo ocre su una tunica bianca. Dell'individuo di destra, invece, piuttosto ben conservato, è nota l'identità, grazie all'iscrizione onomastica dipinta accanto (cfr. Paragrafo 8): si tratta di Benedetto da Norcia⁴⁰ (fig. 14-15).

Il fondatore dell'ordine porta il tipico scapolare, con la cocolla tirata su, a coprire il capo. Delle due versioni note, l'una giovanile e l'altra senile, entrambe attestate in contesti monastici dell'Italia centrale d'epoca romanica⁴¹, il pittore di Foro Cassio ha scelto la seconda: l'immagine, infatti, riproduce un uomo d'età anziana, con barba e baffi grigi. A un primo sguardo il volto di san Benedetto sembrerebbe stilisticamente distante da quello degli apostoli dell'abside contigua, così legata alla sua tradizione ritrattistica appare la resa dei suoi tratti somatici. E tuttavia, analizzando la tecnica esecutiva in entrambi i casi, si nota lo stesso modo di raffigurare gli occhi, caratterizzati da due tratti, lunghi e sottili, uno rosso e l'altro bianco, che marciano il profilo superiore della palpebra, segno che si tratta, verosimilmente, della stessa campagna pittorica (fig. 11,15).

Al di sotto delle tre figure, sullo stesso strato d'intonaco, si distinguono le tracce di alcuni animali (fig. 16-18),

circostanza piuttosto eccezionale, se si considera che essi, in questo caso, non sono identificabili come attributi iconografici relativi ai santi soprastanti e nemmeno risultano far parte del campionario zoomorfo che in taluni casi popola il registro inferiore dei dipinti parietali a mo' di zoccolatura⁴². Ci troviamo, con ogni probabilità, di fronte a una rappresentazione di animali dal contenuto allegorico-morale, desunta dai bestiari in circolazione fra XI e XII secolo, soprattutto in ambito monastico⁴³. In corrispondenza del personaggio di sinistra si scorgono due volatili, uno in primo piano colto nell'atto di aprire le ali con la testa rivolta verso destra, l'altro dietro, in seconda fila, appollaiato a terra, con il capo rivolto verso sinistra (fig. 16). A giudicare dalle proporzioni e dal becco arrotondato sembrerebbe trattarsi di una coppia di anatre. Sotto ai piedi del santo vescovo e di Benedetto altri due animali si fronteggiano ai lati di un calice color ocre. A sinistra è rappresentato un gallo, riconoscibile, inequivocabilmente, dalla coda piumata e dal collo nero (fig. 17). A destra si vede, con qualche difficoltà, per via della perdita del tratto inferiore, un quadrupede di media taglia, con le zampe anteriori rivolte verso l'alto e il muso proteso in direzione del recipiente concavo, forse un cane oppure un lupo (fig. 18).

Come è stato rilevato di recente, a proposito della sua presenza nel mosaico absidale della basilica romana di San Clemente - opera, com'è noto, riconducibile all'ambiente monastico di Montecassino -, l'anatra contiene in sé un significato battesimale, poiché s'immerge nell'acqua simboleggiando così la doppia natura di Cristo, terrestre e celeste⁴⁴. Il fatto che la figura sia replicata due volte sembrerebbe rafforzare un'interpretazione in tal senso⁴⁵. Il gallo, dal canto suo, se non è associato all'episodio del tradimento di Pietro, può alludere alla voce di Cristo che richiama le anime alla preghiera⁴⁶, al passaggio notte-luce, quindi morte-resurrezione, ma anche alla disciplina quotidiana della vita monastica⁴⁷. Più arduo è identificare il quadrupede, visibile solo in parte a causa della lacunosità del dipinto. Un aiuto al problema interpretativo del soggetto rappresentato giunge dal-

l'oggetto concavo, di colore giallo-ocra, posto fra questo animale e il gallo. Seguendo il suo profilo curvilineo è possibile distinguere, al centro, un rigonfiamento circolare, mutilato dalla lacuna del dipinto. Questo elemento inferiore consente di ipotizzare che in origine i due animali fossero disposti frontalmente ai lati di un grande calice, oggetto che, nell'ambito di una rappresentazione simbolica, non può che alludere al rito eucaristico e quindi al martirio di Cristo⁴⁸. Tenendo conto della condizione di specularità nella quale il quadrupede e il gallo si trovano, e dell'univoco apprezzamento di quest'ultimo nei bestiari medievali come pure nella patristica, anche l'animale a quattro zampe dovrebbe incarnare un esempio positivo. Sembrerebbe, quindi, potersi escludere l'eventualità che si tratti un lupo, animale quasi sempre riconducibile, in chiave simbolica, a passioni bestiali, e quindi alla sfera del male⁴⁹. Nei confronti del cane, invece, il mondo cristiano mostra un atteggiamento ambivalente, talvolta espressione degli istinti bestiali, talaltra simbolo della fedeltà, del martire, dell'animale buono "che si prende cura del gregge"⁵⁰. Se identifichiamo il quadrupede con il cane, i due nuclei figurativi, costituiti da i due uccelli acquatici da un lato e dal calice con i due animali affrontati dall'altro, troverebbero una chiave interpretativa coerente, in entrambi i casi riconducibile al valore salvifico di Cristo e, per estensione, alla Chiesa: le anatre, sembrerebbero simboleggiare la fede nel mistero dell'incarnazione, così come il gallo e il cane accanto al calice potrebbero alludere all'aspirazione del fedele verso la salvezza, tramite l'esercizio della solerzia e l'aspirazione alla fedeltà.

8. L'iscrizione segnaletica

Le tre figure di santi che occupano l'absidiola sinistra dovevano in origine essere accompagnate da altrettante iscrizioni segnaletiche. Di quella relativa alla figura sinistra non rimane nulla e di quella centrale è visibile solamente una O. Al contrario, a destra della figura di san Benedetto, tra la parte bassa della tunica e la banda color ocre, di contenimento dell'affresco, si distribuisce su cinque righe l'iscrizione SCS /

BE[NE] / DIC / TV / S, di colore bianco sullo sfondo verde (fig. 21). Come già evidenziato da Ricci⁵¹, la *mise en page* del *titulus* su brevi righe costituite rispettivamente da tre (SCS), quattro (BENE), tre (DIC), due lettere (TV) e infine una sola lettera (S) richiama per suggestione la disposizione delle didascalie ad andamento cruciforme, a suo tempo segnalate da Hélène Toubert per San Clemente a Roma⁵². Una disposizione "a grappolo", questa, che potrebbe essere confrontata con quella di altre iscrizioni del Viterbese⁵³, aventi analoghe funzioni; non si può, tuttavia, omettere che l'artista dovette in realtà trovarsi obbligato a tale partito, poiché lo spazio disponibile non avrebbe consentito soluzioni alternative.

La scrittura, eseguita con lettere di modulo piuttosto grande, non risente di alcun influsso da parte di modelli estranei a quello della capitale monumentale – come si evince dall'assenza di forme tonde, ad esempio la E e la D – e, al contrario, pare attingere esplicitamente al repertorio di forme offerto dalla tradizione epigrafica classica. Questo si può desumere, oltre che dall'uso di lettere caratterizzate da un equilibrato rapporto fra altezza e larghezza, anche dalla presenza di potenziamenti a spatola di alcuni tratti (es. quello orizzontale della T) e di trattini di completamento delle aste della B, della D e soprattutto della V, nonché dal tentativo di riprodurre il contrasto chiaroscurale tipico della capitale epigrafica, alternando tratti pieni a tratti sottili.

Di per sé, l'iscrizione offre pochi e non conclusivi appigli, ai fini di una sua precisa definizione cronologica. Dal punto di vista paleografico, l'assenza di lettere tonde potrebbe costituire una spia a favore di una datazione anteriore alla metà del XII secolo, ma occorre tenere presente che l'attardamento delle forme capitali, pur esenti da qualunque influsso gotico o protogotico, non è insolito nella seconda metà del XII secolo e talvolta riguarda persino epigrafi del secolo successivo. Se si considera, però, il dato paleografico, unitamente alla componente figurativa, il riferimento all'ambiente benedettino dei primi decenni del XII secolo non solo non appare stridente, ma trova un'ulteriore conferma.



Santa Maria di Foro Cassio, absidiola sinistra: particolare dell'iscrizione segnaletica.

9. Conclusioni

L'analisi degli intonaci dipinti di Santa Maria di Foro Cassio ha permesso di far luce sulla successione delle fasi pittoriche all'interno dell'edificio.

Fra la metà dell'XI e gli inizi del XII secolo la controfacciata della chiesa viene decorata con una monumentale Crocifissione ed altre scene, forse ulteriori immagini della passione, incorniciate da bordure rosse. La frammentarietà delle pitture e il loro parziale occultamento al di sotto dello strato di scialbo non consentono di stabilire fino a quale altezza si estendesse questo primo strato, le cui tracce non superano il livello del davanzale della finestra. Nulla può dirsi, quindi, circa l'estensione originaria di questo primo ciclo pittorico. Non è dato nemmeno sapere, per mancanza di riscontri, se al di sotto del registro della Crocifissione ne corresse un altro, ad altezza d'uomo. E' certo, tuttavia, che lungo entrambe le pareti laterali non c'è traccia dello strato in questione: si scorgono soltanto, fra porzioni di muratura a vista, brani di intonaco trecentesco e pannelli votivi risalenti al secolo successivo e all'età moderna. La circostanza autorizza a crede-

re che l'elevazione dei muri longitudinali della navata, con grandi arcate successivamente tamponate, siano posteriori alle pareti di ingresso e di fondo, tanto più che lungo di essi, laddove gli intonaci sono caduti, emergono tratti di una cortina muraria dalla tessitura assai diversa da quella che fa da supporto allo strato della Crocifissione.

Durante il XII secolo si realizza un secondo intervento pittorico, che interessa l'abside centrale (teofania e teoria di apostoli), le superfici circostanti (volto di uomo con barba e baffi), l'absidiola di destra (tracce di un decoro perlinato) e l'absidiola sinistra (Benedetto, resti di altri due santi e animali). Attorno a questo strato della parete absidale ruotano due nodi problematici irrisolti.

Il primo problema riguarda l'antiorità delle pitture della controfacciata rispetto a quelle dell'area absidale, difficile da immaginare priva di decoro per un periodo di tempo considerevole, data l'importanza cruciale che essa riveste nell'ambito del rito liturgico. L'anomalia potrebbe trovare una giustificazione qualora si potesse dimostrare – tramite un attento studio dell'architettura e dei partiti murari – che le tre absidi di Santa Maria in Forcassi appartengano a una fase edilizia successiva all'innalzamento del muro della parete d'ingresso, che siano, cioè, il risultato di un parziale ampliamento di un edificio altomedievale sopraggiunto in epoca romanica. Seguendo un'altra via interpretativa, si potrebbe ipotizzare che lo strato con il san Benedetto sia andato a coprire le tracce di un intonaco più antico contemporaneo alla Crocifissione della controfacciata.

Il secondo problema riguarda la mancanza di riscontri, allo stato attuale delle nostre indagini, circa la veridicità della notizia dell'avvenuta cessione della chiesa di Foro Cassio all'ordine gerosolimitano a partire dal 1130, notizia che, se confermata, potrebbe costituire un *terminus ante quem* per lo strato pittorico degli apostoli e di san Benedetto, dato che quest'ultimo, e le sottostanti figure di animali estratte dai bestiari monastici, sembrerebbero difficilmente giustificabili al di fuori di un contesto benedettino.

La discrepanza cronologica fra le

pitture della controfacciata e quelle dell'abside appare ulteriormente confermata dall'analisi dei *tituli picti*. Se l'iscrizione della Crocifissione, infatti, ripete forme – in particolare quella della O – chiaramente desunte da modelli epigrafici e da scritture librarie di apparato altomedievale, l'altra, con la sua incondizionata adesione al linguaggio classico, suggerirebbe piuttosto una collocazione più tarda, senz'altro oltre la soglia del XII secolo.

Nei primi decenni del Trecento l'abside centrale e le pareti laterali sono fatte oggetto di una terza campagna pittorica. Ad attestare l'esistenza di quest'ultima resta il volto di San Paolo sulla calotta centrale e una serie di figure, fra cui un angelo, lungo il muro perimetrale sinistro. Il terzo intervento pittorico succede probabilmente a una modifica strutturale di considerevole entità, che interessa le due pareti longitudinali della chiesa, forse del tutto ricostruite in questa occasione, comunque senz'altro alterate, attraverso l'apertura di grandi arcate, due per parte, successivamente tamponate. Alla campagna pittorica trecentesca succederanno, nel corso del Quattrocento, altri interventi pittorici di minore entità ma buon livello esecutivo, limitati a pannelli votivi di soggetto mariano e agiografico.

L'insieme delle testimonianze analizzate concorre a chiarire il ruolo di Foro Cassio, quale centro nodale lungo la Via Francigena, nel periodo compreso fra i secoli XI e XII. L'importanza del sito, nel corso di questo arco cronologico, emerge dal dipinto della controfacciata, di impianto monumentale, e dalla decorazione delle absidi, rimarchevole per la qualità esecutiva e l'originalità del tema iconografico animalistico desunto dal bestiario medievale. Su tali pitture e le più tarde, alle quali si è solo accennato, occorrerà tornare prossimamente, in uno studio più approfondito e documentato. Per il momento, si auspica che quanto è emerso da queste pagine possa fornire un ulteriore stimolo per porre fine a una situazione di degrado, la cui gravità non lascia spazio né giustificazioni a ulteriori dilazioni.

NOTE

* Il presente saggio è frutto del contributo congiunto dei due autori, tuttavia a Simone Piazza spetta la stesura dei paragrafi 3, 4, 6 e 7, a Carlo Tedeschi quella dei paragrafi 1, 2, 5 e 8.

** *Storico dell'Arte, Université "Paul Valéry", Montpellier.*

*** *Paleografo, Università "Ca' Foscari", Venezia.*

¹ D. CAMILLI, E. PERUGI, *Santa Maria di Foro Cassio*, Vetralla, Davide Ghaleb Editore 1996 (Quaderni di Vetralla, 3); D. CAMILLI, *L'incendiarsi del cielo al tramonto. Il territorio di Foro Cassio tra il XVII e il XIX secolo*, Vetralla, Davide Ghaleb Editore 1996 (Quaderni di Vetralla, 6).

² L. SERAFINI, *Su Vetralla antica cognominata il Foro di Cassio*, Vetralla 1648, 3^a ed. a c. di M. de Cesaris, Vitorchiano, Stampa Coop. Fani 1997, pp. 34-46; F. PAOLOCCI, *Raccolta di notizie e documenti relativi alla storia di Vetralla*, Vetralla, Tipografia Gerardi-Zeppa, 1907, pp. 62-88; P. EGIDI, *L'archivio della Cattedrale di Viterbo*, "Bullettino dell'Istituto storico italiano", 27 (1906), pp. 7-382; A. SCRATTOLI, *Vetralla. Pagine di storia municipale e cittadina da documenti di archivio*, II ed. a c. di G. Fabbri, Vetralla, Gerardi, Alessandrini e Fabbri, 1971.

³ Cfr. rispettivamente: *Tabula Peutingeriana. Le antiche vie del mondo*, a c. di F. Prontera, Firenze, Olschki Editore 2003; *Itineraria Romana*, I, *Itineraria Antonini et Burdigalense*, ed. O. Cuntz, Stuttgart, B.G. Teubner, 1929, rist. 1990, p. 43; *Itineraria Romana*, 2, *Ravennatis Anonimi Cosmographia et Guidonis Geographica*, a c. di J. Schmetz, Stuttgart, B.G. Teubner, 1940, rist. 1990, pp. 74, 125.

⁴ W. STUBBS, *Adventus Archiepiscopi nostri Sigerici ad Romam*, "Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores", 63, (1874), cap. 7, pp. 391-395.

⁵ MIGNE, PL., CCXV, col. 1236.

⁶ Cfr. F. ORIOLI, *Florilegio viterbese, ossia notizie diverse intorno a Viterbo e alle sue adiacenze*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1855, p. 40; PAOLOCCI, *Raccolta di notizie*, cit., p. 65.

⁷ PAOLOCCI, *Raccolta di notizie*, cit., p. 67. I documenti citati dal Paolucci non sono pubblicati nelle maggiori raccolte di privilegi papali.

⁸ Per la bolla *Quantum praedecessores*, cfr. Eugenius III, *Epistolae et privilegia*, in MIGNE, PL 180, coll. 1063-1066.

⁹ EGIDI, *L'archivio*, cit., 236.

¹⁰ L'Assessore alla Cultura, Luca Mancini e il Sindaco del Comune di Vetralla, Massimo Marconi, hanno più volte rilasciato dichiarazioni pubbliche in tal senso, precisando an-

che l'entità della somma stanziata per l'intervento. Le Soprintendenze per i Beni Storici e Artistici del Lazio (Dott.ssa Rosalba Cantone), per i Beni Architettonici del Lazio (Dott.ssa M. Giulia Picchione) e dei Beni Archeologici per l'Etruria Meridionale (Dott.ssa Gabriella Scapaticci), sono direttamente impegnate nella valutazione e nel coordinamento del progetto.

¹¹ SERAFINI, *Su Vetralla antica*, cit., p. 46.

¹² Cfr. PAOLOCCI, *Raccolta di notizie*, cit., p. 67.

¹³ R. RICCI, L. SANTELLA, *Gli affreschi della chiesa di S. Maria in Forcassi*, in "Informazioni", Periodico del Centro di Catalogazione dei Beni Culturali, n.s., II, 8 (1993), pp. 71-81.

¹⁴ CAMILLI, PERUGI, *Santa Maria di Foro Cassio*, cit.; CAMILLI, *L'incendiarsi del cielo*, cit.

¹⁵ RICCI, SANTELLA, *Gli affreschi*, cit., p. 76.

La datazione fu anticipata ai primi decenni del XII secolo da PIFERI, *Affreschi romanici del Viterbese*, Manziana, Vecchierelli Editore, 2001, pp. 29-31.

¹⁶ E. GUIDONI, *Due affreschi di Masaccio in S. Maria di Foro Cassio*, "Studi vetralllesi" 1, 1998, pp. 1-2.

¹⁷ RICCI, SANTELLA, *Gli affreschi*, cit. pp. 71-80; PIFERI, *Affreschi romanici*, cit., pp. 29-31.

¹⁸ Significativa, a tal riguardo, è la fotografia del 1978 pubblicata da Fulvio Ricci e Luciano Santella in questa rivista, ritraente l'interno della chiesa di Santa Maria in Forcassi già in stato di abbandono ma ancora con i resti di un moderno arredo liturgico: RICCI, SANTELLA, *Gli affreschi*, cit., fig. 6 p. 75; PIFERI, *Affreschi romanici*, cit., p. 72.

¹⁹ Cfr. *infra*, paragrafo 9. Alcune considerazioni sulle fasi costruttive sono state espresse da Elisabetta Perugi: E. PERUGI, *La chiesa di S. Maria in Forum Cassii, rilievi e vicende edilizie*, in CAMILLI, PERUGI, *Santa Maria di Foro Cassio*, cit. pp. 22-24. Analisi dendrocronologiche hanno permesso di datare agli anni immediatamente successivi al 1416 il tetto a capriate in castagno rimosso di recente: E. CORONA, A. LO MONACO, *Le strutture lignee della chiesa di S. Maria in Forcassi* in "Informazioni", cit., n.s. 2., 1993, 9, pp. 7-10.

²⁰ RICCI, SANTELLA, *Gli affreschi*, cit., pp. 76-77; GUIDONI, *Due affreschi*, cit., pp. 1-2.

²¹ L'impalcatura del ponteggio rende attualmente impossibile la realizzazione di una fotografia che documenti la visione generale del soggetto.

²² Il particolare dei ladroni con le braccia legate al retro della croce, accanto al Cristo con le mani inchiodate, che diverrà quasi una costante nella pittura gotica e rinascimentale, si trova già nella miniatura del *Codice Egberti*, della Stadtbibliothek di Trier (Ms. 24, fol. 83 v), risalente al 980: LUCHE-

SI VALLI, JASZAI, *Kreuzigung Christi*, in "der del Christlichen Ikonographie", II, Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, 1970, coll. 606-642, spec. col. 624, fig. 8.

²³ LUCCHESI VALLI, JASZAI, *Kreuzigung Christi*, cit., coll. 607-613.

²⁴ O. MORISANI, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Cava dei Tirreni 1962, pp. 45-46, fig. 44; V. PACE, *La pittura medievale in Campania*, in C. Bertelli, a cura di, *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994, p. 243-269, spec. pp. 247-250.

²⁵ R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma 1977, pp. 97-98, figg. 177-178, 216, tav. IVa.

²⁶ M. BÜCHSEL, *Die Kreuzigung zwischen Antike und Christentum*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 89-90, 1993/94, pp. 7-33, spec. p. 13, fig. 6, pp. 29-30, figg. 15-16.

²⁷ LUCCHESI PALLI, JASZAI, *Kreuzigung Christi*, cit., col. 628, figg. 10-12, col. 634, fig. 19.

²⁸ Si veda la scheda di Lucinia Speciale in "Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale", a cura di G. Cavallo, Roma, 1994, pp. 273-277.

²⁹ M. VISCONTINI, *La decorazione pittorica delle navate e del coro di San Giovanni a Porta Latina*, in "La pittura medievale a Roma, 312 - 1431", a cura di M. Andaloro e S. Romano, *Corpus*, IV ("Riforma e tradizione: 1050 - 1198"), pp. 348-371, spec. p. 366, fig. 21.

³⁰ S. PENNESI VERROCCHIO, *I cicli dei martiri Cecilia e Sebastiano ai SS. Nereo e Achilleo: continuità dei programmi narrativi agiografici nella pittura romana fra X e XI secolo*, in "Roma e la riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI - XII secolo)", a cura di Julie Enckell e Serena Romano, Roma 2007, pp. 113-140.

³¹ K. NOREEN, *Narrative layout and the creation of a "locus sanctus" in the frescoes of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome*, in "Shaping sacred space and institutional identity in Romanesque mural painting: essays in honour of Otto Demus", a cura di Th. E. A. Dale, London 2004, pp. 94-121; PENNESI VERROCCHIO, *I cicli dei martiri Cecilia e Sebastiano ai SS. Nereo e Achilleo*, cit., p. 128.

³² S. PIAZZA, *La Grotta dei Santi a Calvi e le sue pitture*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", 57, 2002 (2003), pp. 169-208, spec. pp. 201-203, fig. 22, Tav. II, n° 22; *Idem*, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (sec. VI-XIII)*, Roma 2006, pp. 145-148, 221-223.

³³ *Supra*, nota 30.

³⁴ F. DOS SANTOS, *La decorazione pittorica del cosiddetto oratorio di San Giuliano in San Paolo fuori le mura*, in "La pittura medievale a Roma, 312 - 1431" cit., *Corpus*,

IV, pp. 282-289.

³⁵ Si tratta in realtà di una formula diffusa anche nella liturgia, ad esempio nel canto antifonale, il cui modello fondamentale è costituito dal testo biblico: *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus* (Lam 1,12).

³⁶ Databile agli anni 1114-1120. L'incipit dell'iscrizione è: *Vos qui transitis sursum vel forte reditis / vos legite versus quos descripsit Nicholaus*. Sull'uso dell'apostrofe ai lettori nell'epigrafia medievale, cfr. R. FAVREAU, *Fonction des inscriptions au Moyen Age*, in *Id.*, *Études d'épigraphie médiévale. Recueil d'articles de Robert Favreau rassemblés à l'occasion de son départ à la retraite*, 1, Texte, Limoges, PULIM, pp. 155-205: 176-179. Numerosi altri riferimenti con esempi di appelli al lettore sono contenuti in altri saggi raccolti nel volume citato. Può risultare utile consultare il lemma *apostrophe* nell'Indice. Cfr. *Études d'épigraphie médiévale*, cit., 2, *Index et planches*, p. 60.

³⁷ *Rogo vos omnes qui hic venitis causa orationis ut prius inspicatis tam pulchrum laborem et sic intrantes precamini Dominum, proni, pro anima Pantaleonis, qui fuit auctor huius laboris*. L'iscrizione risale al 1076.

³⁸ 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", cit., pp. 203-229.

³⁹ PACE, *La pittura medievale in Campania* cit., pp. 251-252, figg. 317-318.

⁴⁰ Per uno sguardo d'insieme sull'immagine di Benedetto nell'arte medievale, si veda: B. BRENNK, *Benedetto da Norcia*, "Enciclopedia dell'arte medievale", III, Roma, 361-365; G. M. LECHNER, *Iconografia di san Benedetto*, in "Benedetto: l'eredità artistica", a cura di R. Cassanelli, Milano 2007, p. 357-378.

⁴¹ Benedetto appare nelle sembianze giovanili nel secondo strato, recentemente assegnato al primo ventennio del XII secolo, di Santa Maria in Pallara (J. ENCKELL JUILLARD, *Il pannello con tre figure a mezzo busto nell'abside di Santa Maria in Pallara*, in "La pittura medievale a Roma, 312 - 1431" cit., *Corpus*, IV, pp. 196-198), così come a Nepi, in un dipinto, databile tra la fine dell'XI secolo e gli inizi del XII, della chiesa di San Biagio (F. GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico*, in G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli X-XIII*, II, Roma, 1988, p. 247-372, spec. p. 258, fig. 2), mentre nella più tarda (inizio del XIII secolo) decorazione absidale della chiesa del Crocifisso a Cassino (P. MATHIS, *Abbazia, Cappella di Sant'Anna, dalla chiesa del Crocifisso a Cassino*, in "Affreschi in Val Comino e nel cassinate", a cura di G. Orofino, Cassino 2000, pp. 128-134, figg. a pp. 131-132) ap-

pare anziano.

⁴² J. OSBORNE, *The dado as a site of meaning in Roman mural paintings ca. 1100*, in "Roma e la riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI - XII secolo)", cit. pp. 275-288.

⁴³ G. PENCO, *Il simbolismo animalesco nella letteratura monastica*, in "Studia monastica", VI, 1964, pp. 7-38.

⁴⁴ S. RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: "exemplum" della chiesa riformata*, Spoleto 2006, p. 46. Sulla simbologia dell'anatra si veda anche L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, Milano 1940, pp. 553-554 e, di recente, J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*, Turnhout 2000, p. 130.

⁴⁵ Anche a San Clemente le anatre sono due: RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma*, cit. p. 46.

⁴⁶ "Come l'uccello desta gli uomini al nuovo giorno, così Cristo, mistico gallo, risveglia l'anima a vita nuova": M. P. CICCARESE, *Animali simbolici: alle origini del bestiario cristiano*, Bologna 2002-2007, 2 voll., I (2002), p. 423. Si veda anche CHARBONNEAU, LASSAY, *Le bestiaire du Christ* cit., p. 628-640; RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma*, cit. p. 49.

⁴⁷ CHARBONNEAU, LASSAY, *Le bestiaire du Christ* cit., p. 636; VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval* cit., pp. 129-130; RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma*, cit. p. 49.

⁴⁸ Simile (coppa senza anse con nodo centrale e base svasata) è la forma del calice eucaristico fin dai primi secoli dell'altomedioevo: F. TABURET, DELAHAYE, *Calice*, in "Enciclopedia dell'arte medievale", vol. IV, pp. 71-78, spec. p. 76.

⁴⁹ CHARBONNEAU, LASSAY, *Le bestiaire du Christ* cit., p. 310-313.

⁵⁰ CICCARESE, *Animali simbolici*.

⁵¹ RICCI, SANTELLA, *Gli affreschi*, cit., pp. 75-76.

⁵² H. TOUBERT, "Rome et le Mont-Cassin": nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure du Saint-Clement de Rome, *Dumbarton Oaks Papers*, 30 (1976), pp. 3-33 (rist. in EAD., *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990, pp. 193-238).

⁵³ L. MIGLIO, *Castel Sant'Elia*, in *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (saec. VI-XII)*, 1, Lazio-Viterbo, a c. di L. Cimarra, E. Condello, L. Miglio, M. Signorini, P. Supino, C. Tedeschi, Spoleto, CISAM, 2002, pp. 1-36: 19-32; E. PALLOTTINI, *Le iscrizioni medievali di Tuscania*, Tesi di laurea specialistica in Storia delle civiltà e delle culture del Medioevo, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 2007-2008, relatore Prof.ssa Luisa Miglio.