



RICERCHE

PAG 1

E. Guidoni, *Editoriale*

PAG 2

M. Eichberg, P. Pontani, A. Ranaldi, *Documenti sulle pavimentazioni storiche di Vetralla.*

PAG 3

Gli affreschi della chiesa di S. Francesco a Vetralla.

5. M. Morbidelli, *San Antonio Abate e storie della sua vita.*

PAG 6

6. M. Rivera Gutierrez-Marino, *I santi Sebastiano, Anselmo, e Giobbe e il Salvatore benedicente.*

PAG 8

M. Proietti, *Vedute di Vetralla.*

PAG 13

E. Guidoni, *Michelangelo scalpellino: il tabernacolo di Capranica (1493)*

PAG 17

G. Norcia, *Il censimento degli alberi monumentali.*

DOCUMENTAZIONI

PAG 18

C. Tedeschi, *Graffiti funerari paleocristiani a Vetralla.*

PAG 21

M. J. Cryan, *Il cardinale degli scoiattoli.*

TESI DI LAUREA

PAG 23

D. Carlini, *La maiolica medievale e rinascimentale da Orte.*

PAG 25

B. Casocavallo, *La ceramica di Tarquinia.*

PAG 27

M. Busi, *La cattedrale di Sutri.*

IMMAGINI DELLA TUSCIA

PAG 29

NOTIZIARIO

PAG 30

Libri e riviste - varie

ULTIMA DI COPERTINA

Mostre al museo

Nonostante il nostro editoriale propositivo ("Studi Vetralllesi" n.4, 1999) e i tentativi compiuti da alcuni cittadini (come Mary Jane Cryan e Fulvio Ferri) per scongiurare la distruzione delle antiche pavimentazioni, l'Amministrazione Comunale ha ritenuto di procedere nei lavori ponendo in atto il progetto a suo tempo approvato, privo di qualsiasi considerazione per i valori storici e ambientali. Qualunque sia la soluzione che verrà scelta per coprire la colata di cemento sostituita ai tessuti originali, in parte settecenteschi, di lastroni di peperino e pezzame di pietre di vario colore, il danno è irreversibile per la distruzione o dispersione di parte del materiale che, una volta numerato, dopo i necessari lavori di bonifica, avrebbe dovuto essere ricollocato *in situ* rispettando scrupolosamente il disegno, le quote e il rapporto con gli accessi alle case delle antiche pavimentazioni. Al di là di ogni altra considerazione (non è la prima volta che si compiono scempi di questo genere, nel completo disinteresse degli organi di tutela e con le giustificazioni, inventate nel secolo scorso, della funzionalità e dell'igiene) si deve purtroppo constatare anche in questa occasione un sincero disprezzo per il proprio patrimonio storico e per la pratica, in vigore nei paesi civili, di raccogliere i suggerimenti di quanti sono interessati e possono portare contributi alla soluzione di questi delicati problemi.

D'altra parte ogni altro tema riguardante il territorio, l'ambiente e il patrimonio culturale (e non invece le feste, i gemellaggi, le manifestazioni sportive o gastronomiche) è ormai tabù, evidentemente per l'esistenza di vasti interessi contrastanti, non certo solo a Vetralla, con le soluzioni più moderne e meno dannose. Ciò è tanto vero che le iniziative disinteressate, per l'impossibilità di convincere le istituzioni ad agire correttamente, si collocano automaticamente nella sfera dell'utopia.

Il salvataggio di un edificio, di un albero, di una parte di territorio di valore naturalistico potrebbe essere garantito solo se un privato potesse acquistarlo con il solo scopo di salvarlo dal degrado e dalla distruzione, mentre la totalità dei beni pubblici e privati è a rischio ed è perciò destinato al peggio. Rotti i tradizionali equilibri tra uomini e risorse, si renderebbe necessario porre sotto tutela le istituzioni che, pur potendolo, non fanno nulla per evitare danni sempre più gravi. Di questa incapacità, come è ampiamente noto, è rimasta vittima illustre l'antichissima chiesa di S. Maria di Foro Cassio, ormai irrecuperabile; ma di questo e di tanti altri danni nessuno è chiamato a render conto.

Come era fin troppo facile prevedere neppure dopo l'acquisto-donazione del complesso (da tempo oramai di proprietà comunale, dopo il convegno di ampia risonanza promosso dal Museo il 18 Ottobre 1997) è stata intrapresa una qualsiasi, se pure elementare, azione di salvaguardia.

Eppure tre anni orsono erano stati promessi l'immediata recinzione, il rifacimento della copertura, il distacco degli affreschi, ecc.

La totale paralisi delle istituzioni di fronte all'emergenza, ha purtroppo provocato distruzioni irreversibili in un complesso che neppure in vista del Grande Giubileo del 2000 si è ritenuto di avere il dovere di riconsegnare, restaurato, alla comunità vetralllese.

Anche ciò che costituisce apparentemente uno spunto positivo - come il consolidamento di alcuni tratti delle mura, l'eliminazione delle orribili fioriere fisse dalla piazza del Comune, oppure il proliferare di piante in vaso in ogni angolo privato e pubblico del Centro storico - lo è del tutto casualmente. Per la storia, ricordo che le prime coppie di vasi (contenenti piante di allora) furono da noi collocati ai lati dell'ingresso del Museo, nella prima sede di via Cassia 58 nel marzo 1992. Da allora piante e fiori si sono moltiplicati, grazie soprattutto alla sagra "Fiori alle finestre e cene in cantina", senza alcuna regola, accentuando quell'aspetto paesano che forse sa di caratteristico ma che è certamente

indizio di un'assenza delle regole che da sempre distinguono l'arredo cittadino. Sarebbe indispensabile anche per questo aspetto, apparentemente secondario, che il Comune elaborasse un Regolamento per l'Ornato (un tempo sbrigativamente definito Piano del Colore, come se ogni superficie debba ritenersi intonacata o intonacabile) capace di regolamentare l'ambiente storico nella sua totalità, dall'illuminazione al verde alle pavimentazioni, ecc. E' questo uno strumento da costruirsi eventualmente attraverso un'ampia concertazione ma soprattutto con la ferma volontà di garantirne l'applicazione rigorosa, e non solo alcuni punti dolenti (come l'appropriazione da parte dei privati di spazi pubblici o il trattamento a cemento delle facciate) ma su tutta una gamma di scelte finalizzate non solo alla tutela ma anche alla valorizzazione di un patrimonio oggi seriamente minacciato da ignoranza e assenza di regole.

Anche per il paesaggio occorrono iniziative precise e mirate, individuando obiettivi su cui far convergere progetti e finanziamenti. Uno di questi potrebbe essere il Parco Suburbano di Valle Caiana (studiato per la tesi di Laurea da Stefania Fieno): un segnale di civiltà e di aggiornamento sui temi ambientali che potrebbe coinvolgere molte energie positive e contribuire a salvare un'area a diretto contatto con il Centro Storico. Al di là delle contingenti e improvvisate iniziative finalizzate al successo elettorale, qualche progetto e qualche idea va dedicato alle future generazioni non per amore dell'utopia ma semplicemente per evitare, o solo rinviare, il peggio.

Enrico Guidoni

◆ DOCUMENTI SULLE PAVIMENTAZIONI STORICHE DI VETRALLA.

(Dalla ricerca di Margherita Eichberg, Paola Pontani, Antonella Ranaldi, Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti di Roma "La Sapienza", 1992)

XVI sec.**Le strade di Vetralla furono mattonate nel XVI secolo.**

Nel 1580 il Consiglio Cittadino incaricò Jacopo Mornello di rinnovare il mattonato esistente, riutilizzando i mattoni in buono stato ed impiegandone di nuovi acquistati a Viterbo; contemporaneo è l'acquisto di calce con cui i laterizi venivano cementati in opera.

Nel 1924 lo Scriattoli ricorda l'esistenza di mattonato in un vicolo poi annesso alla proprietà Farfallini: l'apparecchio era quello classico con i mattoni disposti a coltello e a spina pesce.

Le due strade laterali alla principale furono pavimentate dopo il 1584 con il contributo in mattoni dei proprietari di case adiacenti, come ordinato in Consiglio al fine di ovviare all'ingente spesa per l'acquisto e il trasporto dei medesimi da Viterbo; nello stesso anno fu redatto il contratto con Mastro Giorgio muratore per mattonare la piazza di san Giulio.

XVIII sec.**In questo periodo inizia la sostituzione della mattonatura con lastricati di "peperino" e quindi con selci.**

E' del 1737 il pagamento a favore del muratore Giovanni Cerasi per lastricatura in peperino delle strade di Vetralla, cioè per la strada principale da Porta Marina a Piazza della Rocca, per la strada a tramontana verso i sigg. Marini (ora dell'Oca) e per l'altra verso i sigg. Farfallini (oggi Ospedale), in tutto canne quadrate 655.

La strada centrale fu selciata nel 1765; le laterali realizzate nel 1771.

Sulla strada del Borgo (attuale via Roma)

Nel 1762 una nota dell'arciprete e dei parroci, in cui lamentano la collettiva condizione delle strade urbane causa di infezioni e malattie, muove i conservatori del Comune a richiedere e poi ottenere dalla Sagra Congregazione del Buon Governo, un finanziamento di mille scudi per il "riattamento" della strada del Borgo (attuale via Roma).

Nel 1795 la Congregazione del Buon Governo ordina al Consiglio, su richiesta dell'Arciprete e del sottocurato, di considerare il necessario "riattamento" della strada del Borgo superiore resa impraticabile; un Consigliere nota l'insufficienza di qualsiasi restauro essendo la strada di terra battuta e propone che vi si faccia una selciata da ambo le parti sotto li stillicidi e in mezzo una massicciata con imbrecciatura incassata con le guide.

Archivio del Comune di Vetralla - Liber Consiliorum 1793-1800 (4 febbraio 1795)

Essendosi resa impraticabile la Strada del Borgo di questa Città, come ognuno ben vede questi Sig.ri Arciprete e Sotto Curato anno supplicato la S. Cong. e affinché ordini un pronto e sollecito riattamento della medesima... E detta S. Cong. ha ordinato che tal'istanza venghi proposta al Sud.to Consiglio da convocarsi con l'intervento dei Sig.ri Dep.ti.

Archivio del Comune di Vetralla - Liber Consiliorum 1793-1800 (18 gennaio 1796)

Avendo ordinata la Sagra Cong.ne la Confezione della perizia per il riattamento della strada del Borgo, con doversi dalla Com.tà supplire alla spesa occorrente per la sola linea di mezzo con dover soccombere gli adiacenti a quella delle parti laterali, ad effetto pertanto di non permettere un gravame mai sofferto dagli adiacenti suddetti stimerei necessario di mettere in vista alla prelodata Sagra Cong.ne che la strada del Borgo e quella sola che serve per transito di carriaggi e calessi non solo per la città di Roma ma anche per Toscanella, Ischia, Corneto ed altri luoghi tanto che mi sembra debba considerarsi quale strada territoriale al mantenimento della quale siccome è tenuta la pubblica cassa così mi sembra giusto debba considerarsi quella del Borgo nella medesima categoria.

XIX sec.**Ancora sulla pavimentazione del Borgo (attuale via Roma)**

Nel mese di giugno 1801 si registra il pagamento di 1200 scudi per selciare il Borgo Superiore parte la più interessante della Città rimasto devastato ed impraticabile per i tagli e ribassi nel d.o Borgo, seguiti in occasione dell'apertura della nova linea della Strada Romana ordinata dalla Felice memoria di Pio VII a norma degli ordini dalla S. Cong. del B.no; probabilmente un acconto continuando la discussione nel mese successivo: il danno ogni giorno cresce, e si rende più grave, rimanendo scoperti i Condotti delle acque, quali rimangono spezzati dal passaggio de carichi gravi, onde conviene assolutamente riattarlo, e trovare i mezzi per la spesa occorrente, la situazione più grave si riscontra nel tratto dal lavatoio a porta Romana

Archivio del Comune di Vetralla - Liber Consiliorum 1798-1816 (24 settembre 1802)

Sembra troppo necessario riattare il Borgo, il che non facendosi causa dei ristagni di acqua, e fa' che si respiri una aria insalubre dalla quale si ripetono tante malattie ogni anno, e specialmente in questo. Per eseguir ciò...

La pavimentazione attuale del tratto urbano della via Cassia risale alla metà del XIX sec.

Nella deliberazione del 28 maggio 1848 il Consiglio Comunale decideva per la realizzazione del nuovo selciato. Su proposta di Buonagente, la sezione fu eseguita con profilo convesso, scoli laterali, in luogo del precedente assetto con scolo centrale. L'avvallamento delle canalette laterali è evidenziato dalla fila di sampietrini di dimensioni doppie (cm.24) rispetto agli altri. Il tracciato in basalto è di larghezza costante; dove la sezione è più ampia, sono poste ai margini lastre rettangolari.

Archivio del Comune di Vetralla - Consigli 1844-1849 (24 giugno 1848)

Si delibera la sistemazione della primaria strada cittadina. Il Segretario Comunale ha esposto: Riusciti sempre infruttuosi gli Atti d'Asta assunti per la sistemazione della primaria strada interna sulla base del Piano di esecuzione redatto dal In geniere provinciale Sig. Derossi..... Terminata la proposizione il Sig. Agostino Bularari Arringatore ha pronunciato il suo arringo come segue: Riuscendo sempre l'impossibilità di potere in via economica risarcire la via interna della nostra Città, siccome ha manifestato il Sig. In geniere Derossi e lo scalpellino Feo, preferisco la ricostruzione di essa secondo il piano del Sig. Buonagente, perché ammontando esso, quasi ad eguale spesa del Sig. Derossi, formandola de li attuale selcio, in vece dei piccoli quadretti che sono di tanta maggior servitù e dispendio e di tanta minore durata, perché con il piano Buonagente averemo una strada colli scoli laterali da preferirsi allo scolo di mezzo per maggior comodo di chi cammina in tempo di pioggia. Non avendo alcun altro preso la parola, il Sig. Governatore per ultimo è stato di parere di mandare a partito l'arringo del Sig. Bularari favorevole alla proposta della magistratura. Distribuiti e raccolti li voti sono stati rinvenuti favorevoli diciotto e contrari tre.

◆ GLI AFFRESCHI DELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A VETRALLA.

5. S. ANTONIO ABATE E STORIE DELLA SUA VITA.

Monica Morbidelli

L'affresco occupa una nicchia collocata nella parete della navata destra della chiesa e misura 2.56 X 1.65 metri. Il Santo è raffigurato seduto su una cattedra marmorea con la mano destra benedicente e la mano sinistra che stringe il pastorale; ha una lunga barba bianca e il capo scoperto coronato da un'aureola dorata, indossa una tunica chiara e un ampio mantello nero, con cappuccio rosso, fregiato sul petto della lettera T (Tau o croce decapitata). Il simbolo della Tau e la campanella appesa al polso della mano destra sono attributi tipici dell'iconografia del Santo mentre inusuale risulta la sua rappresentazione seduto in trono. La cattedra marmorea è costituita ai due lati da due ordini sovrapposti di specchiature in marmi policromi poggianti su un basamento a predella dove sono raffigurati quattro episodi della vita del Santo². Nella prima il giovane Antonio distribuisce i viveri ai poveri; le due scene centrali rappresentano due temi tipici della sua iconografia quali l'attacco dei demoni da terra e dal cielo nel deserto ove S. Antonio era eremita; nell'ultima è rappresentata la sua morte con numerosi monaci al suo capezzale. E' presente in ognuno di questi episodi il maiale nero che la tradizione vuole sempre accanto al Santo. Attualmente nessuna attribuzione è stata data all'affresco; la scheda del catalogo della Soprintendenza ai Beni artistici si limita a definirla arte corale di fine XV, inizi XVI secolo.

Una prima analisi della figura del S. Antonio Abate ha indirizzato la ricerca nell'ambiente della pittura senese della metà del XV secolo³. Uno studio più approfondito ha individuato notevoli affinità tra l'affresco di Vetralla e un gruppo di opere attribuite al "Maestro dell'Osservanza"; molto limitata è ancora la conoscenza di questo pittore, vari critici si trovano concordi nell'attribuirgli alcune opere⁴, ma nulla si sa della sua vita.

Per quanto riguarda l'attribuzione dell'affresco di Vetralla si può notare innanzitutto che la figura di S. Antonio Abate torna spessissimo nella produzione di questo artista, che gli dedica un intero ciclo di dipinti dove peraltro l'immagine del volto di S. Antonio è molto simile a quella rappresentata nel nostro affresco⁵. Il Santo ha lo sguardo penetrante con occhi dal taglio a mandorla e bianco chiarissimo, la fronte crucciata e solcata da profonde rughe orizzontali e verticali tra gli occhi, la bocca piccola con il labbro inferiore più carnoso, tutte caratteristiche queste che si ritrovano identiche e costanti nella produzione del Maestro dell'Osservanza; come anche il trattamento della manica della tunica chiara, molto arrotondata e ampia e le mani con il palmo largo e le dita piene che si curvano e si assottigliano in punta⁶. Affinità si ritrovano anche nelle scene della predella, nella sequenzialità delle alberature, con le fronde stilizzate a tratti orizzontali, sui fondi del paesaggio desertico dai rilievi scuri e appuntiti e nelle figure dei demoni con ali da pipistrello e zampe da rapaci con lunghi artigli⁷.

Il disegno della cattedra su cui è seduto il Santo si discosta però in modo deciso dalle gotiche cornici in legno dorato dei polittici senesi a cui abbiamo fatto fino ad ora riferimento; la sua architettura si caratteriz-

za in modo molto più moderno e risente sicuramente dell'opera di Piero della Francesca⁸. Una interessante collegamento si trova nel pannello della *Storia di S. Antonio* di Piero della Francesca⁹ che rappresenta il Santo nell'atto di distribuire monete ad una donna con il velo bianco sul capo con un bambino accanto ed ad uno storpio che si appoggia su una gruccia in legno e che indossa un particolare copricapo verde a fascia dalla cui sommità spuntano i capelli, tutti elementi questi che tornano identici nella prima scena della predella dell'affresco di Vetralla.

In conclusione, poiché la produzione che attualmente si attribuisce al Maestro dell'Osservanza si colloca alla metà del XV secolo ed è chiaro che prima di realizzare questo affresco il pittore è venuto in contatto con le opere di Piero della Francesca che si datano intorno al 1455-65, si può definire il S. Antonio Abate di Vetralla una opera della maturità di questo poco conosciuto artista databile intorno al 1460.

¹ Riguardo al significato della Tau la bibliografia è amplissima ma nel caso di S. Antonio sembra essere più legata ad un semplice richiamo alla forma terminale della gruccia e che fu poi ripresa dall'Ordine degli Antonini di Vienna nel Delfinato, dei quali S. Antonio Abate era il protettore.

² Come si apprende dalla biografia che ne fa S. Anastasio.

³ Vi si ritrova molto spesso rappresentata la figura di S. Antonio Abate, sia nei polittici che in cicli della sua vita. Inoltre si è notata una grossa affinità con alcuni dipinti del Sassetta (1400ca. - 1450) nella rappresentazione dei volti e delle mani, nel drappeggio delle vesti come testimonia il volto del Profeta Elia nella tavola conservata alla Pinacoteca di Siena.

⁴ Opere che erano state precedentemente attribuite al Sassetta; Vedi a riguardo E. Carli, *A Resurrection by the Master of Osservanza* in "Art Quarterly", vol. XXIII, (1960), n. 4, pp. 333-340; A. Graziani, *Maestro dell'Osservanza* in "Proporzioni", II 1948, pp. 73-88; F. Zeri, *Il Maestro dell'Osservanza: una crocefissione*, in "Paragone", n. 49, 1954, gennaio, pp. 43-44

⁵ Grande somiglianza si ritrova anche nel disegno dell'aureola decorata da incisioni radiali coronate da un anello a tondini: un esempio per tutti quella rappresentata nella Natività della Vergine conservata al Museo di Asciano.

⁶ Si confronti a riguardo il *Polittico* della Chiesa dell'Osservanza a Siena che peraltro essendo la prima opera attribuitagli ha anche determinato il suo appellativo.

⁷ Per i paesaggi si confronti L'incontro di S. Antonio con S. Paolo l'eremita alla National Gallery di Washington (Fondazione Kress).

⁸ In particolare le specchiature a marmi policromi (il rosso porfido, il verde serpentino), si ritrovano in molte opere di questo artista (vedi ciclo della chiesa di S. Francesco ad Arezzo) ed esattamente le stesse modanature di Vetralla si ritrovano nel podio della *Madonna col bambino* dell'Art Institute di Williamstown (Mass. USA).

⁹ Oggi conservato alla National Gallery di Washington (Fondazione Kress)

Bibliografia

- F. Mason Perkins, *Pitture Senesi*, Siena, La Diana, 1933;
C. Brandi, *Introduzione alla pittura senese*, in "Rassegna d'Italia", 1946, 9; E. Carli, *Sassetta e il Maestro dell'Osservanza*, Milano, 1957.



Storie di Sant'Antonio Abate: particolari della "predella" dell'affresco in S. Francesco di Vetralla..



S. Antonio Abate, insieme dell'affresco nella chiesa di S. Francesco a Vetralla.

5.I SANTI SEBASTIANO, ANSELMO E GIOBBE E IL SALVATORE BENEDICENTE.

L'affresco di San Sebastiano, ubicato nella nicchia della navata sinistra della chiesa di San Francesco a Vetralla, è una rappresentazione del santo martire e protettore della peste, fra San Anselmo e San Giobbe.

Nella parte superiore, nella lunetta, è rappresentato il Salvatore Benedicente tra due angeli adoranti con la mano sinistra sul libro sacro. Sotto la lunetta, e nel centro, è raffigurato San Sebastiano nella scena del martirio, legato a un albero, col corpo nudo piagato da frecce. La fama di questo santo è legata alla protezione dalla peste; fama nata dalla narrazione del suo supplizio, dal quale uscì indenne.

Alla destra di San Sebastiano si trova San Giobbe, in atteggiamento di preghiera e il corpo piagato dalla malattia. Alla sinistra, San Anselmo Vescovo di Bomarzo, raffigurato con pastorale e un libro chiuso tra le mani. Ci sono pochi dati sull'iconografia di questo santo che non è registrato nel Martirologio Romano. Secondo la sua biografia fu arrestato e torturato durante l'invasione di Totila.

I tre personaggi sono disposti su uno sfondo paesaggistico con alberi, pianticelle e sassi in primo piano. Una delle piante rappresentate è la Felce, che appare tra i piedi di San Giobbe, simbolo degli eremiti, dato che queste piante si sviluppano in solitudine; le sue foglie sembrano delle frecce e per questo possono anche essere associate al martirio di San Sebastiano.

I santi Sebastiano e Giobbe sono stati rappresentati insieme in molte pitture, ma in questo affresco la raffigurazione con delle frecce e le piaghe rispettivamente costituiscono una evidenza del rapporto con il tema della peste e la fama di questi santi per allontanare influenze maligne. San Anselmo non ha nessun rapporto con il tema della peste, e la sua presenza nell'affresco potrebbe essere dovuta a una esigenza del committente.

Alcuni volti nascosti sono facilmente percepibili, soprattutto nella rappresentazione di San Anselmo. Nella sua veste episcopale rossa se ne vedono almeno cinque: uno al centro sotto le mani, due a sinistra sotto il braccio e nella spalla, e altri due a destra nel braccio e sulla spalla. Un altro volto si trova nell'ombra del panno di San Sebastiano e nell'angolo sinistro della lunetta si vede chiaramente il volto di un uomo nascosto tra le nuvole.

Confrontando l'affresco con altri della regione umbro-laziale tra gli ultimi anni del '400 e primi del '500, ho trovato rapporti notevoli con l'affresco di San Sebastiano a San Salvatore di Campi a Norcia, datato 1464 e attribuito a Giovanni Sparapane, capostipite di una famiglia di pittori del secolo XV e XVI che operarono soprattutto a Norcia.

Alcuni dettagli come la posizione dei piedi e le braccia, le linee e le ombreggiature addominali, lo sfondo e soprattutto la disposizione delle frecce con le gocce di sangue che escono dalle ferite, giustificano l'ipotesi dell'appartenenza dell'affresco di Vetralla agli Sparapane.

Secondo dati biografici di questo pittore si sa che il 12 maggio 1466 finì di dipingere una cappella nella chiesa di San Francesco in Tuscania insieme a suo figlio Antonio.

Tuttavia la datazione del San Sebastiano di Vetralla deve essere molto posteriore a quella dell'affresco di Tuscania, per l'evoluzione nella rappresentazione del santo e l'influenza di altri pittori evidente per esempio nel Salvatore Benedicente, la cui frontalità e disposizione tra due angeli in adorazione ricordano la composizione del trittico del Salvatore Benedicente di San Lorenzo a Tuscania, attribuito a Francesco D'Antonio, detto il Baletta.

Con questi dati si può sostenere l'ipotesi che questo affresco appartenga ad Antonio Sparapane, che dopo la morte del padre Giovanni nel 1476 e fino al 1500 (anno della sua

morte), realizza dei lavori da solo o con i fratelli Agostino e Piertommaso.

Considerando che nel 1493 scoppia una epidemia di peste a Roma, per la quale il Papa Alessandro VI decide di andare a Vetralla e ordina di custodire la città per evitare che qualcuno porti la peste, si può concludere che questa è una possibile datazione per l'affresco di San Sebastiano.



Vetralla, San Francesco, affresco con i Santi Sebastiano, Anselmo e Giobbe.

◆ VEDUTE DI VETRALLA.

Marco Proietti

1) *La Crocefissione nella chiesa di San Pietro a Vetralla*

Nella chiesa di San Pietro a Vetralla, sull'altare di sinistra, campeggia una *Crocefissione*. E' una tela riportata su tavola, di cui non si conosce né l'autore, né la data di esecuzione.

Se la storiografia la colloca all'inizio del XVI secolo, l'analisi stilistica depone per un pittore ancora quattrocentesco, sia per l'impianto, che per le figure.

Al centro si innalza la croce, il Cristo crocefisso presenta nel sudario volti nascosti rivolti verso la città posta sullo sfondo.

Ai lati due angeli in atto di raccogliere in tre calici il sangue sgorgante dalle mani e dal costato.

Anche negli angeli si possono osservare, con attento esame, una serie di volti nascosti, come nel piede e nelle vesti dell'angelo, in cui ritroviamo il naso ed i capelli di una figura mostruosa, che si manifesta al cospetto della crocifissione del Cristo.

In basso, ai piedi della croce, la Maddalena; a sinistra la Madonna, che accenna con le mani al Figlio e a San Francesco. A destra San Giovanni e Sant'Antonio Abate.

Concentriamo l'attenzione sulla veduta della città che allude a Gerusalemme, luogo della passione di Cristo. Se ad un primo sguardo l'aspetto della città potrebbe sembrar richiamare il luogo della passione, un'osservazione più attenta ci rivela la presenza di una città immaginaria, i cui elementi sono tratti in parte dall'esperienza diretta dell'artista.

La città a sinistra della croce, con la via consolare Cassia ed il sentiero in prossimità di una collina, ove si collocava il complesso di San Francesco, probabilmente spostato per comodità tecnica, in prossimità del polpaccio di Cristo, è chiaramente identificabile con Vetralla. Si osservi come proseguendo si arrivi ad una porta aperta tra le mura - la porta Marina -, quindi come appaia il campanile della Collegiata di Sant'Andrea in linea d'aria retta ed infine come si chiuda all'altezza del ginocchio di Cristo con una torre circolare appartenente alla Rocca dei Vico.

Recenti sondaggi fotografici ci hanno mostrato dettagli che ad occhio nudo non sono percettibili in parte a conferma di quanto sopra e al contempo hanno aperto nuove ricerche di studi su l'identificazione di questa veduta e dell'intera composizione. La cupola con lanternino ci ricorda la *Deposizione* del Museo di Tarquinia, opera di Monaldo Trofi detto il Truffetta, pittore viterbese della scuola del Pastura. Se la deposizione di Tarquinia risale al 1507, si può in prima ipotesi affermare che la Crocefissione risalga ad un periodo successivo.

Spostando l'attenzione sulle figure della *Crocefissione*, la Maddalena e San Giovanni notiamo che i volti ed il trattamento dei capelli, degli occhi e della bocca riconducono alle immagini delle sante Apollonia e Margherita, resti di antichi affreschi votivi, ancora conservati sulla parete laterale, vicino all'altare minore di sinistra, della stessa chiesa.



Crocefissione. Vetralla. San Pietro



La Vergine con gli attributi lauretani. Vetralla, S. Francesco.

2) L'affresco con la Vergine Assunta e due santi in S. Francesco a Vetralla

Nella scheda della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma (1988), si legge: "Al centro sulla mezza luna è la Vergine circondata dai suoi attributi. Indossa una tunica grigia e un manto azzurro. In basso ai lati, due santi martiri: a ds. S. Lorenzo con la graticola, a sin. un martire col capo insanguinato e un libro nella mano. Ambedue indossano paramenti sacri rossi. Nel centro è raffigurato un paese. Nel centro il Padreterno benedicente fra angeli." Ed inoltre: "L'analisi stilistica del dipinto in esame mostra la mano di un artista locale che rivela i suoi limiti nelle mani delle figure. La sua esecuzione è da ritenere anteriore all'inizio del sec. XVII, quando venne addossato alla nicchia l'altare barocco attualmente in loco".

Questo affresco, di cui non si conosce né l'autore, né la data di esecuzione, venne inglobato dall'altare barocco che dal 1612 ne impedisce l'intera veduta, tanto che i due santi, Santo Stefano e San Lorenzo, non possono essere osservati e fotografati.

Tuttavia uno sguardo attento non poteva mancare di riconoscere l'impronta di Michelangelo. Si noti in primo luogo la Vergine; se il dolce viso richiama alle prime esperienze di bottega, il corpo e i vestiti richiamano la Sistina ed in particolare modo la sibilla Cumana per l'anatomia e poi la composizione generale con i simboli litanici, che alludono ai gruppi di persone volanti del Giudizio Universale.

Ed infine il paese che fa da sfondo per l'ascensione: si crea un luogo utilizzando elementi reali, senza far riferimento ad un unico sito ma a più realtà.

Si potrebbe datare l'opera mediante le litanie, alcune delle quali si riferiscono a quelle bibliche della terra vergine e della fonte di acqua viva.

Le altre sono le litanie Lauretane: la rosa mistica, la torre d'avorio, la porta del cielo.

Le litanie Lauretane cominciarono a diffondersi nella prima metà del XVI secolo e successivamente approvate da papa Sisto V nel 1587, furono le uniche riconosciute e autorizzate con decreto del S. Ufficio nel 1601 per la recitazione e il canto in tutta la chiesa.

Tutto ciò è di estrema importanza perché restringe il campo della datazione tra il 1550 ed il 1612, ma si può anche ipotizzare dal 1587, anno in cui fu concessa l'autorizzazione e di conseguenza ebbe inizio la loro rappresentazione in tutte le manifestazioni artistiche. Ma in quest'ultimo caso saremmo fuori dalla influenza diretta di Michelangelo.

Tuttavia nulla vieta, in virtù proprio di quei caratteri su descritti, che l'opera possa essere di poco anteriore. Caratteri simili soprattutto nel paesaggio si trovano negli affreschi, anch'essi di ispirazione michelangiotesca, che decorano l'abside della chiesa dei SS. Filippo e Giacomo a Vetralla, e databili al 1562 c.

Ma veniamo ai dettagli. La rappresentazione del simbolo litanico fonte di acqua viva, potrebbe essere un richiamo ad una fontana vetrallese, forse quella trecentesca che esisteva nel cortile della rocca e che andò distrutta durante i bombardamenti del 1944.

Nel paese raffigurato nell'affresco di cui parliamo, rispetto a quello villameniano, in cui compaiono solo elementi della parte di sinistra del primo affresco, si può cogliere l'intera struttura topografica di un'ampia scala con una chiesa con campanile sulla sinistra di chi sale, esternamente un sentiero di "mezza costa" che termina sull'orizzonte quasi ad indicare il cammino verso la torre d'avorio.

Si può escludere che si tratti di un paese viterbese. La scalinata fa riferimento all'Ara Coeli di Roma; mentre le mura potrebbero riferirsi a Vetralla, e la rocca con quattro torrioni ricorda la rocca dei Vico e la porta sulla destra potrebbe essere la Porta Romana.



La Vergine con gli attributi lauretani. Vetralla, S. Francesco. Particolare della veduta urbana.

3) L'affresco villameniano nella chiesa di San Francesco a Vetralla (1612)

L'Affresco Villameniano (vedi Alecci, 1982), situato nella navata centrale sulla retrofacciata della chiesa, rappresenta un episodio della vita del Santo: "San Francesco è in preghiera, il suo compagno frà Silvestro scaccia i demoni da Arezzo".

Si può affermare che l'ampia veduta di città, che compare nell'affresco, sia proprio Vetralla?

Prima di descriverne i dettagli, è utile segnalare alcuni dati sul Villamena. Egli nacque ad Assisi verso il 1566; fu pittore e disegnatore, ma deve la sua fama soprattutto alla sua opera di incisore. Attivo a Roma fra il 1586 e il 1622, allievo di Cornelio Cort, fiammingo, entrò poi nell'orbita stilistica di Agostino Carracci, anch'egli pittore ed incisore. Si conoscono circa 360 sue incisioni, che riproducono opere altrui (di Raffaello, del Barocci, del Veronese, di Giulio Romano), ed un altro gruppo di incisioni su disegni di altri (*Guida oltremontana dei monumenti di Roma*, con pianta del Dupérac); altre, infine, sono originali.

Tra le opere d'invenzione notevoli la serie di illustrazioni della vita di San Francesco, pubblicate nel 1594 a Roma.

Quasi la totalità delle incisioni furono riprodotte nel 1612 in affreschi della chiesa di San Francesco in Vetralla.

Francesco Villamena morì a Roma il 7 luglio 1624.

Da questa breve cronaca della vita dell'artista possiamo rilevare importanti spunti per avviarcì alla chiave di lettura dell'affresco. Innanzitutto il Villamena è attivo a Roma negli anni 1586 - 1622; è l'epoca dei pontificati da Sisto V (1585 - 1590) e di altri sette pontefici.

Quindi il Villamena opera a Roma in un periodo in cui è in atto la mirabile attività edilizia del papa piceno: la "Roma Felix" di allora. Inoltre l'architetto Domenico Fontana pubblica una monografia intitolata "Della trasposizione dell'Obelisco Vaticano et delle Fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V"; incisioni e affreschi ricordavano le maggiori imprese di quegli anni. Dalla biografia per immagini della vita di San Francesco, pubblicata nel 1594, si può osservare un'incisione che raffigura la stessa narrazione episodica del Santo.

Per trovare allora un punto di partenza, iniziamo con il confrontare i due episodi: si può osservare che una parte della città, quella di sinistra, viene aggiunta rispetto alla prima incisione, mentre, in quella di destra, compaiono nella stessa sequenza tre emergenze edilizie, cioè, dal centro verso destra, una rocca, un obelisco antistante una cupola, e, all'estrema destra, una chiesa con campanile.

Se la città alle spalle di frà Silvestro topograficamente richiama Vetralla - si ricordi la via Cassia, passante per la Rocca dei Vico e la Porta Marina - la presenza di alcuni elementi edilizi estranei alla città, come l'obelisco e la cupola, riportano alla Roma di Sisto V.

Il campanile della Collegiata di Sant' Andrea è posizionato a destra, ove doveva collocarsi in prossimità della via consolare Cassia, se si pensa che sia riferibile proprio a quest'ultima.

Non è la prima volta che il Villamena rappresenta le due città in cui è stato principalmente attivo.

Si osservi il San Francesco tra le spine situato nel lato destro della navata: sullo sfondo compaiono due città. In alto appare una veduta di un borgo, indicato dalla mano del Santo e avvolto nella bruma mattutina, semplice nei dati descrittivi. La veduta dà tuttavia la percezione della dislocazione topografica della città Vetrallese, lievemente arroccata su una collina, mentre in basso si appalesa uno scorcio del Tevere, con il Castel Sant' Angelo ed il ponte omonimo, che identificano chiaramente la città di Roma.

In conclusione si può dire che questa città non può identificarsi con Vetralla ma intende soltanto richiamarla, trattandosi di una creazione fantasiosa dell'artista sulla base di

elementi reali tratti dai luoghi della sua vita; nel nostro caso l'artista ha inserito la Rocca dei Vico, che si riconosce facilmente come elemento certo di Vetralla, dove operò nel 1612 chiamato probabilmente da Padre Bonaventura Onofri ed uno scorcio di Roma, l'Obelisco Vaticano, con la cupola di San Pietro, alla cui costruzione e completamento egli ha assistito personalmente durante la residenza nell'Urbe.



Francesco Villamena, *Sancti Francisci, Historia cum iconibus*; Roma, 1594.

L'affresco ligustriano nella Sala Regia del Palazzo Comunale di Viterbo (1587)

La scheda della Soprintendenza ai Beni Artistici e storici di Roma degli anni 1971 - 79 riferisce che: " Un ampia veduta di paesaggio, con un albero sulla destra, fa da sfondo alla collina ove è posta la città. " ed inoltre "... Semplice nei dati descrittivi, la veduta da tuttavia l'esatta percezione della dislocazione topografica della città, lievemente arroccata su una collina. Il tono intimistico, fra il descrittivo ed il contemplativo, fa sì che le consuete citazioni di alberi, colline ed animali, non rimangono sul livello dei banali riferimenti ad un repertorio tipologicamente convenzionale nella tradizione vedutistica della fine del Cinquecento."

Il Ligustri afferma, con il sostegno di prove topografiche, che si tratta di Vetralla e ciò appare, oltre che dalla scritta "Vetralla", dalla semplice osservazione dell'attuale planimetria della città, da un attento rilievo diretto sul posto e dal confronto degli elementi considerati; evidenziando gli aspetti salienti della veduta rappresentata dal Ligustri, possiamo riconoscere in alto a sinistra la Rocca dei Vico del XIV sec., al centro della città un alto campanile, probabilmente quello della collegiata di Sant' Andrea, già esistente nel XIV sec., distrutto nel 1712 per realizzare la nuova chiesa del XVIII sec.

A sinistra sulla collina opposta, si staglia il complesso di San Francesco (XI sec.), ma l'elemento decisivo, che compare nell'affresco e che è topograficamente significativo per affermare che si tratti proprio di Vetralla, è il ponticello in pietra che funge da collegamento fra la città ed il complesso di San Francesco tuttora esistente e che unisce la via Cassia con piazza Vittorio Emanuele.

Si deve rilevare inoltre che il transito avveniva tramite la Porta Marina aperta proprio in quel periodo (1585-90), e smantellata alla fine dell'Ottocento.

Per concludere, si può osservare che il punto di vista della rappresentazione è perpendicolare alla via consolare Cassia, passaggio obbligato per quanti volessero raggiungere Viterbo da Roma, non per scopo turistico.

Bibliografia

Alecci R., *Chiesa di San Francesco, Ricostruzione Storico - Artistica*, Stab. Lit. Union Printing, Viterbo 1982.

Alecci R., *Chiesa di San Pietro, Ricostruzione Storico - Artistica*, Tip. Agnesotti, Viterbo, 1997.

Faldi I., *Pittori Viterbesi di Cinque Secoli*, Roma, 1970.

Grassi L., *La Pittura nel Viterbese*, in "Nuova Antologia", 1995

Grispini C., *Vetralla nella Storia dei Papi, 1145 - 1962*, Tip. XX secolo, Roma, 1973.

Guidoni E., *Giorgione e i volti nascosti*, Roma 1996.

Paolocci F., "Notizie e Documenti" relativi alla storia di Vetralla, pubblicata a cura di A. Scriattoli, Tip. Gerardi Zeppa, 1907.

Pinzi G., *I Principali Monumenti di Viterbo*, Viterbo, 1911.

Santi F., *Quattro Secoli di Pittura Umbra*, Roma, 1946.

Scriattoli A., *Vetralla, Pagine di Storia Municipale e Cittadina* da Documenti di Archivio, Ed. II, Tipografia Gerardi, Alessandrini e Fabbri, Vetralla, 1971.

Scriattoli A., *Viterbo nei suoi Monumenti*, Roma, 1915 - 20.

Villamena F., *San Francisci Historia, cum iconibus escusis. Ad Ill.mo D. Dominum Costantinum S.R.E. Presb. Card. Sarnanum A.D. MDXCIV - Romae.*

Villamena F., *Le Basiliche di Roma*, Bollettino Romano, 1609.

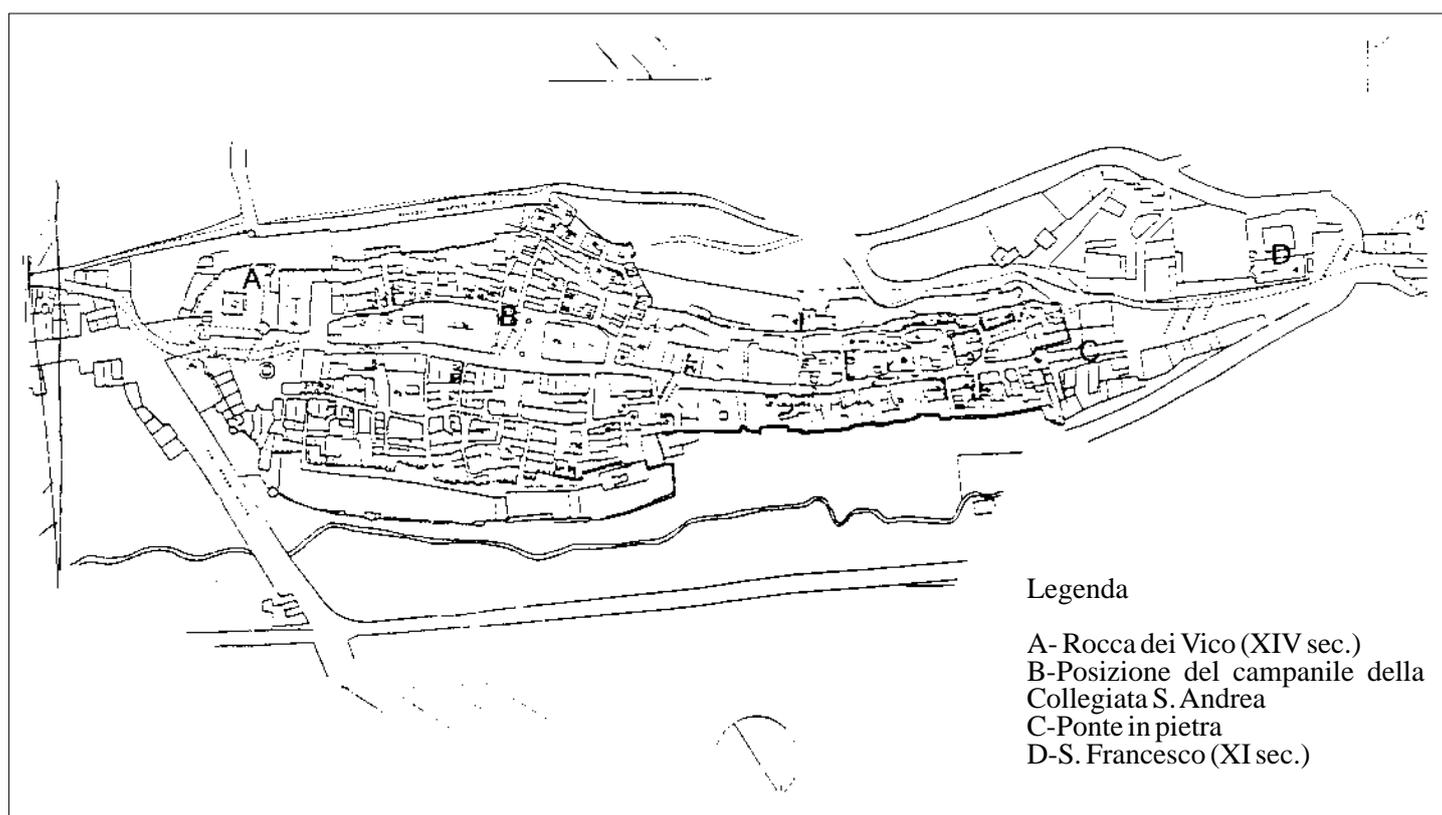
Villamena F., *La Sacra Senesi*, Edizione Losi, Roma, 1773.



Vetralla, San Francesco, Francesco Villamena. Mentre San Francesco prega, Frà Silvestro scaccia i demoni da Arezzo (1612).



Viterbo, Palazzo Comunale, Sala Regia, soffitto: Tarquinio Ligustri: "Vetralla".



Vetralla, gli elementi principali della veduta del Ligustri nella planimetria ricostruttiva del centro storico.

La predilezione di Michelangelo per Capranica, motivata da concreti interessi ma soprattutto da profonde istanze esistenziali, si manifesta con lo splendido testo pittorico nel S. Francesco, che a sua volta, tuttavia, presuppone una precedente frequentazione.¹ Tenendo conto della attività di scarpellino e di scultore, esercitata ancora prima di collaborare con Francesco Granacci ad alcune delle principali botteghe fiorentine e mai rinnegata, non è azzardato ricercarne le tracce a Roma e nell'Alto Lazio a partire dal 1490 c.² Tra le molte opere riferibili al giovane artista vogliamo qui illustrare il *Tabernacolo* conservato oggi in S. Maria a Capranica, che ha il pregio, oltre che di una eccezionale qualità, di una datazione (1493) tanto rara quanto, ai fini della nostra attribuzione, fondamentale.³

Sarà d'obbligo in questa occasione richiamare anche altre opere che rientrano nello stesso ambito temporale e nella stessa temperie stilistica, avvertendo tuttavia che, data la inesauribile e proverbiale laboriosità di Michelangelo, certamente non riteniamo con questa breve nota concluso l'argomento.

Il nostro *Tabernacolo*, apparentemente simile a tanti altri distrattamente attribuiti alla scuola del Bregno, si presenta subito con un interrogativo: i grossolani "errori" prospettici che sembrano in contraddizione con l'esecuzione vibrante e perfetta, con le squisite proporzioni architettoniche vivacizzate discretamente dalla colorazione e con la straordinaria inventiva della composizione. Proprio queste devianze si dimostrano meditate critiche a regole costruttive cui il geniale artista intende ribellarsi, rompendo il tabù dell'unità dello spazio rappresentato imposto al mondo della moderna tradizione fiorentina. La critica alla prospettiva, praticata con rigore e con audacia ammirevoli, costituisce anche il filo che unisce tra loro altri tabernacoli alto-laziali dell'ultimo decennio del '400, anch'essi, in modo diverso, riflettenti la stessa impronta innovativa: sono quello di S. Pietro (o S. Francesco) di Civita Castellana,⁴ il più rifinito della serie, e quelli di S. Francesco a Vetralla⁵ e di Santa Cristina a Bolsena⁶. Quest'ultimo, di Benedetto Buglioni, è in terracotta invetriata e riflette un contributo michelangiotesco più esteso ed evidentemente attuato col disegno e con la modellazione dell'argilla, campi nei quali Michelangelo eccelleva fin da fanciullo.⁷

Ricollegandoci al primo studio su Michelangelo scultore a Roma nei primi anni '90, rileviamo subito nell'opera di Capranica le stesse particolarità tecniche, le stesse proporzioni architettoniche e la medesima ossessiva volontà di nascondere il proprio nome negli elementi simbolici ma anche nelle sigle e, nel nostro caso, nelle iscrizioni. Nei nastri, nelle foglie, nei raffinatissimi dettagli decorativi si moltiplicano le M, mentre i quattro oggetti rappresentati nel fregio (bo-rchia; bo-ccale; bo-rsa; bo-rchia) è ripetuto l'inizio del cognome: Bo-narroti.⁸

Ma è la data, rarissima nelle opere michelangiotesche ma anche nei tabernacoli, a prestarsi ad una lettura datata di un doppio senso illuminante:

CCCC (=qua/dringenti)

LXXXX (=nona/ginta)

III (=tre/s)

E cioè "MI-chelagnolo

QUA

NON À

TRE-mato.

Una orgogliosa rivendicazione di efficace autografia.

Queste osservazioni preliminari appaiono secondarie rispetto ai dati stilistici, tecnici ed espressivi, tra i quali dobbiamo dare la preminenza, come si è detto, agli "errori" di prospettiva: la non coincidenza tra il punto di fuga dei cassettoni della volta a botte dietro la figura di Cristo, e (addirittura) la divergenza dei lati della base quadrata del tabernacolo vero e proprio, sorretto da una "colonna" figurata. Mentre questo secondo accorgimento non sembra essere stato imitato, il primo ha avuto una certa fortuna e in effetti caratterizza tutti gli altri esemplari citati. Esso nasce da una esigenza concreta: quella di creare uno spazio illusorio sufficiente alla rappresentazione di Cristo che, per essere configurato in fondo all'ambiente rappresentato, dovrebbe in proporzione rimpicciolirsi eccessivamente oppure fluttuare in uno spazio irreali. È quanto si osserva, in effetti, nei pur bellissimi esemplari toscani (e romani) che precedono il nostro.⁹ Rialzando la fuga dei cassettoni l'ambiente risulta quasi scardinato, e il Cristo, sovvertendo per così dire egli stesso le leggi dell'architettura, può diventare più grande e più vicino. L'altra devianza dalla regola prospettica, meno appariscente, ha lo scopo di dar corpo tridimensionale e di avvicinare il sostegno colonnare dello sportellino al di sopra del quale, come da un pulpito, si affaccia dal sepolcro, ma quasi da vivo, la figura di Cristo. In virtù di questi due vistosi casi di prospettiva rovesciata¹⁰ tutte le figure, Cristo, gli angeli, il cherubino, le tre testine d'uomo che decorano la colonnina sono ribaltate sul primo piano così che le forti differenze di scala, insieme al contrasto dei ruoli e dei tagli anatomici, distruggono ogni razionale logica di spazialità prospettica. In questo sistema ben rientrano anche il grande angelo alato della mensola inferiore che sostiene il tutto rapportandosi all'insieme architettonico, e la colonna che simmetricamente, e nelle stesse dimensioni apparenti, chiude dall'alto le perfette proporzioni dell'edicola. Il rapporto tra figure ed elementi architettonici e decorativi va tutto a vantaggio delle prime, che li modificano e assoggettano a sé, nascondendone quando necessario le giunzioni. Il repertorio di candelabri, nastri, foglie ecc, non si discosta da quello comune nella scultura romana del periodo, ma con significativi accenti fiorentini e, ancora, con qualche sottile licenza prospettica. Le foglie d'acanto della mensola sono ripetute quasi identicamente nei rilievi michelangioteschi del monumento a Giulio II,¹¹ e molti dettagli -come si è accennato- sono scelti con allusione alle iniziali del nome e del cognome, come il calice del fiore del melograno (M)¹² e i numerosi boccioli (Bo).¹³ L'esecuzione vibrante quasi "a memoria" e asimmetrica sembra non seguire

⁶ M (=Mi/Ile)

meticolosamente un disegno preparatorio puntiglioso ma piuttosto ispirarsi alla lontana ad uno schema che lo scalpellino sembra quasi reinventare guidato dalla mano e dagli strumenti sensibilissimi. Alcuni dettagli dimostrano l'esistenza di un modello in creta: in primo luogo i colpi di stecca, concepiti come luoghi d'ombra che sono fedelmente riprodotti nel marmo. Il più interessante è quello che vediamo interrompere la linea del naso dell'angelo di sinistra, allusione precisa (e ricorrente in altre opere) alla frattura inferta a Michelangelo da Pietro Torregiani.¹⁴ È comunque nei volti che l'arte michelangeloesca si esprime già con inconfondibile maturità, grazie ad una tecnica mista che utilizza un non finito *ante litteram*, il trapano, e una sbazzatura attuale con strumenti finissimi che sembra derivare dalla scultura lignea. Se il Cristo è un somigliantissimo autoritratto (e verrà ripreso in tal senso altre opere romane del periodo)¹⁵, intense sono le espressioni degli angeli e magnifici per forza plastica i volti d'uomo (anch'essi con i nasi spezzati) inseriti nella colonnina: un pezzo di bravura confrontabile con molte opere del maestro.¹⁶

Il grande *Tabernacolo* di Civita Castellana, di straordinaria finezza, presenta caratteri accostabili al nostro, pur non possedendone la freschezza di esecuzione. Pur essendo probabilmente frutto di collaborazione, i caratteri emergenti fiorentino-romani hanno, a loro volta, una chiara impronta michelangeloesca. Qui l'architettura prevale, e l'accorgimento dell'imbotte a prospettiva rialzata, finalizzato a dare lo spazio otticamente sufficiente alla figura di Cristo in piedi, è insieme più curato e meno dirompente.¹⁷ Un esame analitico di quest'opera complessa e accuratissima non può essere compiuto in questa sede; vogliamo però indicare alcune tra le più importanti derivazioni e soprattutto i molti simboli e le molte sigle michelangeloesche. Più direttamente legato a modelli toscani, il tabernacolo risente sicuramente dell'*Altare del Sacramento* in S. Spirito a Firenze (Andrea Sansovino, 1491-92c.) da cui è ripresa la strana colomba ad ali ripiegate al centro del timpano, e studiata infatti, nel prototipo, per essere inserita nella decorazione alle sommità delle paraste;¹⁸ Una certa freddezza dell'insieme, l'isolamento delle figurine troppo spaziate, l'esecuzione troppo precisa nulla tolgono all'interesse dei particolari: la figura anatomicamente perfetta e sottilmente ruotante di Cristo, gli angeli (quello di sinistra, come nel *Tabernacolo* di Capranica, ha il naso visibilmente rotto), i rilievi decorativi. Una sbuccatura a forma di M nel frutto in basso della parasta sinistra, da cui si intravedono i grani della melograna, ci riconduce a sua volta alla sigla della "compagnia" Michelangelo-Granacci: M(ich)ela(gnolo) Grana(cci).¹⁹ La M michelangeloesca è insistentemente presentata nei nastri della mensola, al lati dello stemma della confraternita, nella colomba contratta in cui si iscrive facilmente la lettera, nelle foglie degli ovuli della cornice del timpano. Ancora, una spiccata espressione antropomorfa (un volto in cui gli occhi sono le borchie e la bocca è l'apertura della porticina) ci riconduce ad un motivo ricorrente dell'architettura di Michelangelo; mentre il timpano arcuato,²⁰ forse uno dei primi applicati con rigore paragonabile ai modelli antichi, è talmente tipico

del Buonarroti da poter essere probabilmente considerato, anche sulla scorta di questo bellissimo esempio, una sua invenzione originale.²¹ Da tutti questi indizi emerge, anche per questo tabernacolo, la paternità michelangeloesca in prossimità di data a quello di Capranica; una minore originalità creativa potrebbe farlo ritenere immediatamente precedente.

Il *Tabernacolo* di Capranica, pur nella sua originalità tutta particolare, si inserisce in una vasta produzione che, a Roma e nell'Alto Lazio, si distacca per specifici caratteri michelangeloeschi nel contesto della bottega del Bregno. D'altra parte se, come pensiamo, Michelangelo nell'ultimo decennio del '400 ha trascorso la maggior parte del suo tempo a Roma, rimangono da individuare e studiare decine di opere di scultura. Il proverbiale attivismo creativo dell'artista, fin da fanciullo, assicura che si è trattato di una sperimentazione vastissima e rimasta nell'anonimato, anteriore ai riconosciuti capolavori degli ultimi anni del secolo.²² Altre ricerche porteranno ad arricchire un complesso di opere che, pur diseguali per stile e carattere soprattutto a causa del variare delle collaborazioni, si può comunque attribuire con certezza al giovane Buonarroti sulla base delle sigle che ne suggeriscono le iniziali, degli altri numerosi indizi e, soprattutto, delle forti innovazioni figurative che le rendono inconfondibili sul piano delle qualità e della modernità.

Note

¹ E. Guidoni, *Un affresco di Michelangelo nella chiesa di S. Francesco di Capranica (VT)*, Vetralla 1999; Id., *L'affresco michelangeloesco di Capranica*, Roma 2000. I legami con Capranica, in rapporto con la tradizione petrarchesca, Caprese e le capre, è stato trattato nella conferenza *Michelangelo e Capranica* tenuta in S. Francesco il 10 giugno 2000.

² E. Guidoni, *Fanciullezza di Michelangelo*, Vetralla 1999; Id., *Michelangelo scultore a Roma prima del 25 giugno 1496*, in "Strenna dei Romanisti", LXI, 2000

³ F. Negri Arnoldi, *Tabernacoli, fonti battesimali e altari*, in "Il quattrocento a Viterbo", Roma, 1983, pp. 344-345 (con riferimenti alla precedente bibliografia). Una foto a colori (in T. Morera, *Capranica nella storia e nell'arte*, Roma 1994, p. 87) documenta la preziosa coloritura originale.

⁴ Negri Arnoldi, *cit.*, pp. 344-345.

⁵ R. Alecci, *Chiesa di S. Francesco. Ricostruzione storico-artistica*, Viterbo 1982, pp. 43-44. Si tratta di un'opera di bottega derivata dalle precedenti

⁶ G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze 1992, vol. II, pp. 394-95 e 409. Nella predella del *Tabernacolo* (1495 c.), le tre *Storie di Santa Cristina*, "di una sorprendente modernità stilistica" e forse "di un qualche, più dotato collaboratore" (p. 395) rivelano, soprattutto nella scena del martirio, assonanze michelangeloesche (*I Saettatori*, disegno a Windsor, Royal Library, 1530 c.).

⁷ I modelli d'argilla venivano usati per la pittura (allo scopo di verificare diverse vedute e gli effetti luminosi), ovviamente per la scultura e, in modo particolare da Michelangelo, anche per l'architettura.



Il Tabernacolo del 1493: (Capranica, chiesa di S. Maria)

⁸ Esempi del tutto analoghi si trovano nella produzione romana coeva: Guidoni, *Michelangelo scultore... cit.*

⁹ Tra gli esempi più sbagliati in questo senso: il *Tabernacolo* di Innocenzo III (Roma, S. Pietro) e quello in S. Giovanni dei Genovesi a Roma.

¹⁰ Vedi un analogo accorgimento, derivato da Antoniazio Romano, nel libro del S. Antonio nell'affresco nella chiesa di S. Francesco. Guidoni, *L'affresco... cit.*

¹¹ Come in altri casi, si tratta di una ripresa, a distanza di anni, che dimostra la paternità michelangeloese anche della più antica opera.

¹² Guidoni, *Fanciullezza... cit.*

¹³ Per altri elementi che iniziando con le lettere bo- sono stati usati dall'artista per identificarsi vedi *ibidem* e Guidoni, *M come Michelangelo, Bo come Buonarroti*, in "Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento", vol. II, Roma 2000. Anticipando i risultati di una ricerca in corso, osserviamo che ulteriore prova della paternità michelangeloese dell'affresco in S. Francesco di Capranica è nelle iniziali Bo formate dalle due ghirlande e dal tondo centrale sulla base (ruotare di 90° in senso antiorario).

¹⁴ Non è nota la data di questo determinante episodio; essa potrà essere stabilita, con una buona approssimazione, proprio sulla base delle opere cui ha collaborato il giovane Michelangelo e nelle quali egli ha voluto rappresentarsi realisticamente con il volto così deformato.

¹⁵ Come esempio si può citare il *Cristo* nella Sacrestia di S. Gregorio al Celio a Roma.

¹⁶ Nel volto di fronte, un vero e proprio autoritratto, si notano diverse maiuscole M. Tutto il gioco delle "collanine" pendenti è scolpito di getto e senza rispettare dimensioni e prospettiva (si può pensare che i grani alludano, come le spighe di grano e analoghi elementi delle paraste, a Granacci), mentre la mezzaluna sulla colonnina potrebbe alludere allo stemma del committente (che potrebbe essere Francesco Piccolomini, indicato dalle testine: "piccoli uomini").

¹⁷ Per il Cristo in piedi in atto di versare il sangue dal palmo della mano destra nel calice vedi i precedenti tabernacoli di Roma, S. Giovanni dei Genovesi, e di Civita Castellana, Duomo. Un altro evidente errore di prospettiva si può notare nel piegarsi in avanti del bordo del calice, con una veduta dall'alto anziché dal basso; errore assente nel probabile prototipo, il *Tabernacolo* di Mino da Fiesole in S. Maria in Trastevere a Roma.

¹⁸ L'influenza sansovinesca è sensibile anche in altre opere romane; non si è rinvenuto alcun altro esempio di colomba dello Spirito Santo ad ali contratte, mentre la forma comune nei timpani dei tabernacoli è ad ali aperte.

¹⁹ Guidoni, *Fanciullezza... cit.* (melagrana negli affreschi della cappella Sasseti in S. Trinita a Firenze).

²⁰ L'accostamento più pertinente è quello con il coevo timpano centinato del *Monumento al Cardinale Lonati* in S. Maria del Popolo a Roma, simile nel repertorio decorativo ma pesante nel disegno generale; una immediata derivazione si trova nella chiesa dei SS. Filippo e Giacomo a Vetralla.

²¹ E' dai tabernacoli di area romana che questo fortunato modello architettonico si estenderà ad altre aree, con tutta probabilità per impulso preponderante di Michelangelo: un esempio precoce e prestigioso è nel *Cenacolo* di Leonardo (Milano, S. Maria della Grazie, 1494-97 c.)

²² Vanno quindi spostati in avanti di alcuni anni, come già suggerito da numerosi studiosi, sia la *Madonna della Scala* che la *Battaglia dei Centauri* (Firenze, Casa Buonarroti): vedi Guidoni, *Michelangelo scultore... Cit.*

* Conferenza tenuta il 2 Settembre 2000 nella chiesa di S. Francesco a Capranica.



Particolare del Tabernacolo del 1493
(Capranica, chiesa di S. Maria)



Iniziali Bo (Bo-narroti) nell'affresco michelangeloese con i Santi Antonio, Sebastiano e Rocco (Capranica, chiesa di S. Francesco; ruotato di 90° in senso antiorario)

◆ IL CENSIMENTO DEGLI ALBERI MONUMENTALI. CURA DI VETRALLA.

Gabriella Norcia

Nel numero 4 (luglio/dicembre 1999) è stato illustrato un lavoro di ricerca portato avanti da alcune scolaresche della scuola elementare di Vetralla e dalle loro insegnanti, in collaborazione col Museo della Città e del Territorio.

I bambini avevano dato l'avvio ad un censimento degli alberi monumentali ancora presenti sul proprio territorio e le motivazioni che avevano spinto ad una tale ricerca erano state di diverso tipo: storico, geografico, affettivo, sociale. Il prendere coscienza della presenza di alberi centenari anche vicino alle proprie abitazioni, lungo percorsi effettuati ogni giorno, oltretutto nei parchi pubblici e privati, ha piacevolmente avviato i bambini alla considerazione che gli amici verdi non sono soltanto una presenza nello sfondo della nostra vita, ma anche una testimonianza storica del passato.

Concluso il lavoro di misurazione, catalogazione, raccolta di dati sul campo, nell'anno scolastico successivo si è passati dalla ricerca attiva ad una fase di riflessione all'interno delle mura scolastiche.

Il lavoro si è focalizzato sugli obiettivi più propriamente geografici di questo progetto.

Non ritengo superfluo puntualizzare l'importanza dell'agganciare lo studio della geografia al concreto territorio circostante, in quanto spesso si privilegia nell'insegnamento l'utilizzo di carte geografiche e di testi scritti, senza dare una forte motivazione ai bambini, un valido motivo dell'importanza di saper leggere una rappresentazione cartografica.

Si è partiti da un argomento preciso e titolato, la "localizzazione degli alberi monumentali", per guidare i bambini alla costruzione di una mappa del territorio sul quale si erano realmente mossi, che avevano veramente calpestato durante il momento della ricerca attiva. In questa fase ci si è avvalsi della collaborazione di un'esperta in materia, la dott. Stefania Fieno, laureata in Storia dell'Urbanistica ed autrice di una tesi di laurea, "Il paesaggio storico di Vetralla: analisi e progetto di Parco Suburbano".

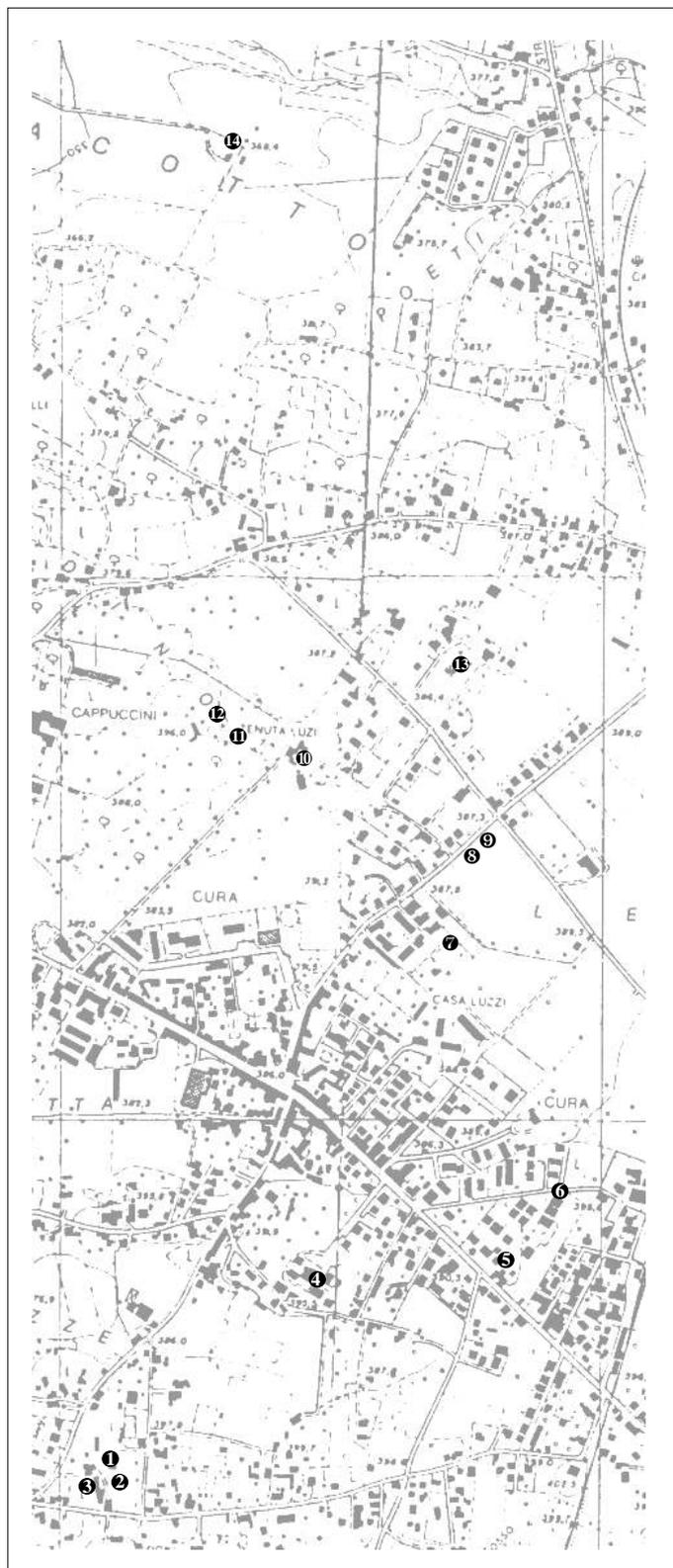
Inizialmente i bambini sono stati guidati nella creazione di una legenda per individuare gli elementi del paesaggio in una carta IGM 1: 50.000, mettendo in risalto i confini del Lazio, le regioni limitrofe, le principali strade statali, la ferrovia, le strade intercomunali e imparando ad orientare correttamente la carta stessa.

Dopo quest'inquadramento del territorio, si è utilizzata una carta IGM 1: 25.000 per analizzare l'area all'interno della quale sono stati localizzati gli alberi centenari. Su questa carta sono stati segnati: il confine del territorio di Vetralla, i nomi dei comuni confinanti, i principali fossi e i loro affluenti, la vegetazione di spalletta e la vegetazione ripariale lungo il torrente Biedano, i principali rilievi collinari e montuosi, le frazioni del territorio di Vetralla, infine le principali aree archeologiche.

A questo punto è nata spontanea nei bambini la necessità di "vedere meglio" i luoghi dove avevano trovato gli alberi centenari e si è utilizzata una Carta Tecnica Regionale 1: 10.000 per loro effettiva localizzazione.

Una breve riflessione a conclusione di questo percorso.

E' stato molto facile entusiasmare i bambini in questa ricerca, anche perché il loro cuore è ancora sensibile ad un autentico contatto con la natura, forse ancora ne riescono a percepire il linguaggio. Come fare per mantenere questa capacità anche negli adulti?



Prima localizzazione degli alberi monumentali.
Cura di Vetralla

◆ GRAFFITI FUNERARI PALEOCRISTIANI A VETRALLA.

Carlo Tedeschi

Come preannunciato nel precedente numero di questa rivista, torniamo a parlare di graffiti vetrallesi. Se con il precedente articolo¹ abbiamo tracciato una sorta di mappa dei graffiti esistenti nel nostro territorio, stavolta ci dedicheremo a una situazione ben precisa: due soli graffiti, rinvenuti in un ambiente ipogeo in località S. Antonino², lungo la Valle Caiana. L'argomento, che è già stato trattato in altra sede³, merita di essere affrontato isolatamente, per le difficoltà interpretative che comporta e per l'importanza che assume per la conoscenza di una fase storica di Vetralla finora completamente inesplorata.

Il rinvenimento è avvenuto nel settembre 1999, nel corso di una visita alle emergenze archeologiche della Valle Caiana⁴. L'attenzione sui graffiti, collocati in un angolo poco visibile della grotta, è stata attirata dalla presenza sulla loro stessa parete di vari segni di croce, profondamente incisi nel tufo, un'evidente spia di una fase di riuo cristiano della tomba originariamente etrusca.

Una prima analisi paleografica è stata sufficiente per stabilire che si trattava di graffiti latini databili all'incirca al IV secolo. Ripetuti rilievi grafici e fotografici e mesi di ricerche sono stati quindi necessari per precisare la datazione e determinare la natura funeraria delle iscrizioni.

Il primo graffito (in alto a sinistra) è disposto su tre righe - più una quarta di cui si intravedono pochi illeggibili tratti. La scrittura è minuscola, con tendenza soprattutto nella r. 3 ad una certa corsività, come mostrano la leggera inclinazione a sinistra, la forma della *E* con i tratti 2 e 3 eseguiti in un solo tempo, le lettere *E* ed *S* accostate, il compendio per *-que*. La *B* è minuscola; *D* minuscola con occhiello schiacciato in *diebus* e rotondeggiante in *dl. Jus*; *E* di tipo onciale eseguita in tre tratti in *diebus*, in due al r. 3; *L* minuscola; le due *N* di *Pisinni* sono rispettivamente minuscola e maiuscola, forse per gusto di *variatio*; *P* e *Q* minuscole; mentre la *Q* del r. 2 è rotonda, quella del r. 3 è fortemente schiacciata, con occhiello lanceolato; *S* e *V* sempre minuscole. *Diebus* è abbreviato *DIEBS*, con *titulus* sopra la *B*; la *Q* seguita da comma in alto a destra abbrevia *-que*, secondo un uso che si impone definitivamente proprio nel corso del IV secolo⁵.

Tra *qui* e *diebus* si nota uno spazio di separazione. Sebbene non interamente ricostruibile, il testo presenta tutte le caratteristiche di un'iscrizione funeraria:

DEPOSSIO PISINNI
QVIDIEBS D[...]VS
[---]LESQ VIXIT
[---]

Depossio Pisinni
qui dieb(u)s d[uob]us
[---]lesq(ue) vixit
[---]

Come già accennato, l'analisi paleografica - *D* con occhiello schiacciato, *E* della r. 3, forma e compendio della *Q* di *-que* - suggerisce una datazione al IV secolo. Datazione che è pienamente confermata dall'analisi del testo; in particolare, l'uso del termine *deposio* - forma alternativa di *depositio* -, è tipico del formulario funerario cristiano fra IV e V secolo⁶. Le rr. 2-4 forse contenevano la restante parte della formula, cioè la data della sepoltura e l'età del defunto. Mentre del primo elemento non è rimasta traccia, il secondo è palesato dal verbo *vixit* e dall'indicazione dei giorni che segue il pronome *qui*. L'indicazione dei giorni non preceduta da quella dei mesi e degli anni indica la sepoltura di un neonato, morto appena due giorni dopo la nascita; una

conferma è fornita dall'assenza di un vero e proprio nome di persona, sostituito dall'epiteto vezzeggiativo *pisinnus*, equivalente all'italiano "piccino"⁷, sporadicamente usato nell'epigrafia funeraria cristiana in riferimento agli infanti⁸. La tomba dell'anonimo *pisinnus* è identificabile con la minuscola fossa che si trova sul piano della grotta, in corrispondenza quasi perfetta con il graffito.

Il secondo graffito, disposto su sei righe, occupa la metà destra del frammento d'intonaco. Il modulo delle lettere della prima riga risulta abbondantemente maggiore rispetto a quello delle altre; allineamento e modulo all'interno di ciascuna riga sono piuttosto regolari. I solchi delle lettere presentano profondità variabile; in particolare, gli occhielli delle *A* sono appena rilevabili per l'estrema superficialità del tratto. La scrittura, una minuscola che manifesta appena qualche elemento di corsività nei legamenti della *E*, è eseguita con notevole equilibrio formale. La *A* è eseguita sempre nella tipica forma ad occhiello lanceolato, un elemento già di per sé molto eloquente dal punto di vista cronologico⁹; la *D* minuscola presenta occhiello aperto fortemente schiacciato; *E* minuscola in tre tratti, di cui l'ultimo spesso in legamento con le lettere *C* (r. 3), *P* (r. 2), *T* (rr. 2, 3)¹⁰. *G* (rr. 2, 6) di forma tipicamente "semionciale"; *L* (r. 3) con tratto inferiore obliquo e abbondantemente sceso sotto il rigo di scrittura; *N* (rr. 1, 2, 3, 6) di forma maiuscola, in alcuni casi con il primo tratto sceso sotto il rigo; *P* e *Q* minuscole; *S* minuscola, di altezza leggermente superiore alle altre lettere; *T* minuscola; la *I* del r. 1 è di modulo inferiore e inclusa nella *N*. Tra *quae* e la *D* della parola che segue si nota un segno di separazione alto. *Depositio* è abbreviata con il consueto troncamento *DEP*. *Diebus* è abbreviato *DIEBS*, come nella precedente iscrizione, ma senza *titulus*.

Due profonde fenditure verticali, causate dalla forte umidità e dall'azione delle radici¹¹, interessano buona parte dell'iscrizione che, come nel precedente caso, risulta pertanto solamente in parte leggibile:

	[..]NSTANTINO
	ET CONSTATE AVGG DEP [---]
3	N[.]LI[.]ET SECUND[.]
	QVAE. DIEBS D[---]
5	[---]SV[---]
	DIGNA[.]
	[Co]nstantino
	et Consta<n>te aug(ustis) dep<osio> [---]
3	n[.]li[ae] et Secund[ae]
	quae dieb<u>s d[---]
5	[---]su[---]
	digna[e]

Il testo delle rr. 1-4, nonostante alcune lacune, è restituibile nel suo complesso e, al pari del precedente, vi si riconosce il tipico formulario delle iscrizioni funerarie cristiane di IV-V secolo. L'integrazione *[---]n[.]li[ae] et Secund[ae]* - forse *[Cor]n[e]li[ae] et Secund[ae]* - dipende dal pronome femminile *quae* e dallo spazio compreso fra *li* ed *et*, adatto a contenere due lettere. Che l'iscrizione sia riferibile a due individui è palesato dalla congiunzione *et* che precede il nome *Secund[ae]*. Alla r. 4 *diebus* è certamente seguito da un numerale la cui prima lettera è identificabile con una *D*, come lascia supporre l'asta sinuosamente piegata verso sinistra (quindi *duobus*, *decem*, *duodecim*); l'assenza dell'indicazione dei mesi e degli anni, come nel precedente graffito, induce a pensare che l'iscrizione sia riferita alla deposizione di neonati (in questo caso di due neonate). La r.

5 potrebbe contenere la data della *depositio*, o l'inizio di un elogio, come indurrebbe a pensare la presenza dell'aggettivo *dign[ae]* al r. successivo; la frammentarietà del testo non consente tuttavia di avanzare alcuna ipotesi in merito.

La datazione al IV secolo, già desumibile per via paleografica è confermata da un ulteriore, decisivo elemento: l'indicazione - alle rr. 1 e 2 - degli anni di impero di Costantino II e Costante, che consente di assegnare il graffito al periodo compreso fra il settembre del 337 e l'aprile del 340 (+ Costantino), durante il quale i due fratelli condivisero il potere.

In cosa consiste l'apporto di queste due iscrizioni a sgraffio alle nostre conoscenze sulla storia vetrallese, dell'Etruria meridionale, dell'epigrafia funeraria tardo-antica?

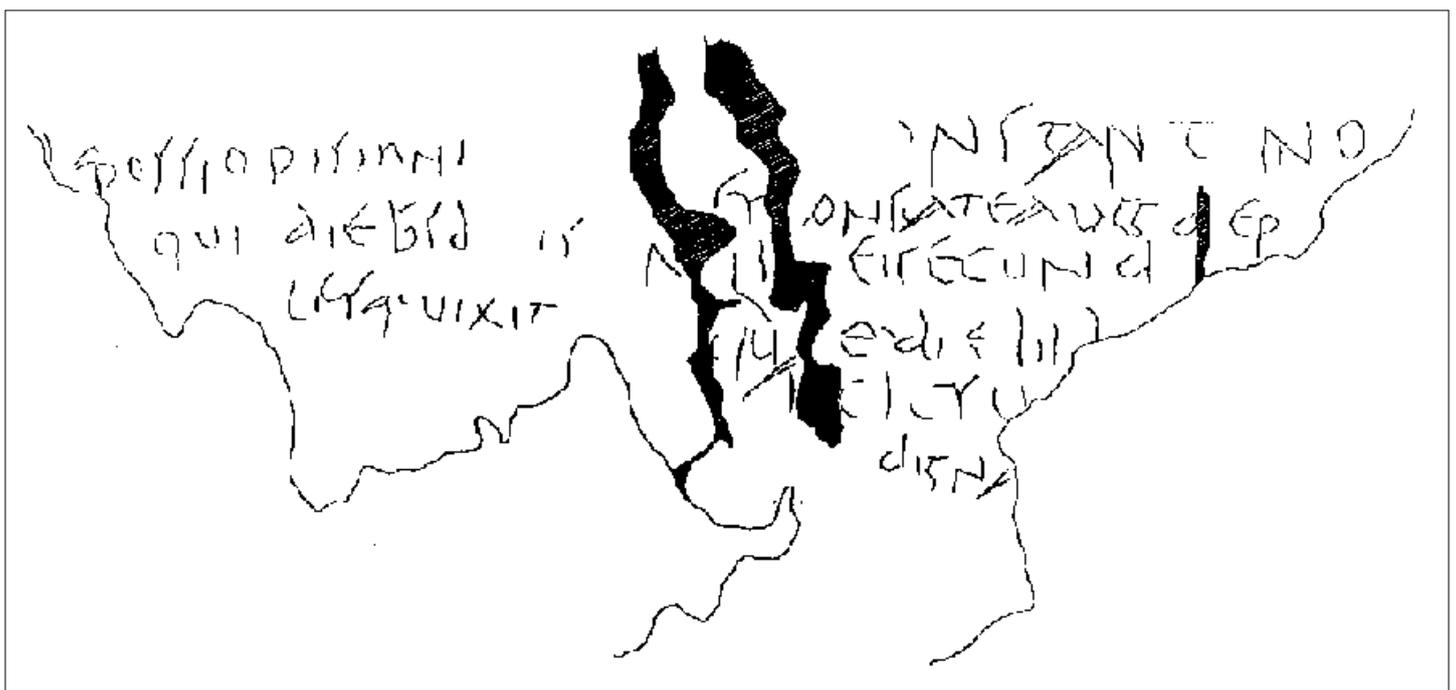
1) La data che ne ricaviamo può essere considerata senza mezzi termini il primo punto di riferimento per la storia della diffusione del cristianesimo nell'area vetrallese e un nuovo caposaldo per la storia del cristianesimo delle origini nell'Etruria meridionale. Basti pensare che fra le iscrizioni cristiane finora note una sola è datata anteriormente al 340¹².

2) Dal contenuto delle due iscrizioni possiamo dedurre che alla fine del terzo decennio del IV secolo esisteva nelle immediate vicinanze dell'odierno Borgo Castello una comunità rurale - con ogni probabilità in rapporto con le *villae* e case rustiche di epoca imperiale segnalate da Stefania Quilici Gigli in località Casalino - che aveva già adottato usi funerari cristiani; l'insediamento dovette svolgere un ruolo di una qualche importanza nel territorio vetrallese fra la tarda antichità e l'alto medioevo, dal momento che la bolla di Leone IV a Omobono vescovo di Tuscania fa menzione di una *massa Calianum*¹³;

3) Se la bolla leoniana attesta la continuità di insediamento nella valle Caiana attraverso una *massa* nel IX secolo, le croci all'interno della grotta di S. Antonino e un'altra di

grandi dimensioni, profondamente incisa nella roccia ai piedi della grotta stessa sembrano attestare la continuità d'uso del sito funerario non più come luogo di deposizione ma come luogo di culto. Non è chiaro quando e perché si sia verificato tale passaggio d'uso, ma l'antichità dei *signa* pare indubitabile; un'ipotesi tanto suggestiva quanto al momento non verificabile potrebbe associarlo proprio alla presenza di un luogo di sepoltura paleocristiano.

4) E' già stato osservato come proprio nell'Etruria meridionale l'epigrafia funeraria cristiana sia caratterizzata dal largo uso della tecnica di scrittura a sgraffio¹⁴. Si è calcolato che su circa 200 iscrizioni censite presso le catacombe di Bolsena, Rignano Flaminio e Nepi, ben 117 sono graffite¹⁵. Va tuttavia rilevata una sostanziale differenza fra le iscrizioni di S. Antonino e quelle dei cimiteri sotterranei sopra ricordati: queste ultime sono eseguite con punta dura ma su supporto morbido, quello della malta ancora fresca che rivestiva esternamente le chiusure dei loculi e pertanto possono essere definite "graffiti" solamente in senso lato, in quanto della tecnica a sgraffio manca loro proprio l'elemento rappresentato dalla resistenza del supporto. Le iscrizioni di S. Antonino, al contrario, sono "graffiti" *stricto sensu*, in quanto eseguite su intonaco già indurito e probabilmente non pertinente alla fase paleocristiana ma a un preesistente ambiente pagano, romano o addirittura etrusco. Sebbene riconducibili a modi latamente locali, le nostre iscrizioni presentano dunque caratteristiche che ne fanno un prodotto assai singolare, nella sua estrema estemporaneità; tutto ciò è forse giustificato dalla destinazione di questi poveri monumenti a bambini appena nati. A questo proposito, lo Janssens, osservando la scarsità degli epitaffi riferibili a bambini morti prima dei sei mesi di vita, si chiedeva se ciò non potesse dipendere dalla pratica di seppellire i neonati in tombe anepigrafe¹⁶. Se i graffiti di S. Antonino non fossero soltanto un'eccezione - e questo andrebbe verificato con controlli in altri contesti monumentali - essi potrebbero suggerire anche un'altra possibilità: la pratica della sepoltura dei neonati accompagnata da



Vetralla, località S. Antonino, graffiti paleocristiani.

¹ C. TEDESCHI, *Graffiti del territorio di Vetralla*, in "Studi vetrallesi". Bollettino a cura degli Amici del Museo della Città e del Territorio, n. 5 (Giugno/Dicembre 2000), pp. 14-18.

² L'ambiente fu segnalato a suo tempo da Andrea Scriattoli. Cfr. A. SCRATTOLI, *Vetralla. Pagine di storia municipale e cittadina da documenti di archivio*, II ed. a c. di G. Fabbri, Vetralla 1971, p. 11.

³ C. TEDESCHI, *Deposio Pisinni. Graffiti paleocristiani in località S. Antonino, presso Vetralla*, "Scrittura e civiltà", XXIV (2000), in c. di s.

⁴ Un'accurata ricognizione dei siti archeologici della Valle Caiana è dovuta a S. QUILICI GIGLI, *Blera. Topografia antica della città e del territorio*, Mainz am Rhein 1976, pp. 36-47. L'insieme degli insediamenti rupestri del territorio vetrallese - fra essi quelli della Valle Caiana - sono oggetto della tesi di laurea di Nicoletta Cignini, in preparazione presso la Cattedra di Etruscologia dell'Università di Roma I "La Sapienza" (relatore Giovanni Colonna).

⁵ N. GIOVÈ MARCHIOLI, *Alle origini delle abbreviature latine. Una prima ricognizione (I secolo a. C. - IV secolo d. C.)*, Messina 1993 ("Ricerca papirologica", 2), pp. 96-98 e tav. XIII.

⁶ Es. ICVR I 1420: *deposio Iuniani... dell'a. 341*; CIL XI, 4033: *Amantio et Al(bino co(n)s(ulibus) IIII nonas ianuaris deposio Aureliae...*; quest'ultima iscrizione, datata 345, appartiene alla catacomba di Teodora, presso Rignano Flaminio. Cfr. V. FIOCCHI NICOLAI, *I cimiteri paleocristiani del Lazio, I: Etruria meridionale*, Città del Vaticano 1988, p. 313; ID., *Inscriptiones Christianae Italiae, IV, Regio VII: Ager Capenas*, Bari 1986, pp. XXVIII-XXIX.

⁷ Ae. FORCELLINI - I. PERIN, *Lexicon totius latinitatis, III, Patavii* 1940, s. v. *pisinnus*; A. BLAISE, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Strasbourg 1954, s. v. *Pisinnus*.

⁸ Ad es. CIL V 1698 (= DIEHL I 2164); DIEHL II, 3004A; DIEHL I 1526. Per un'analisi dei rapporti familiari rispecchiati dall'epigrafia cristiana vd J. JANSSENS, *Vita e morte del cristiano negli epitaffi di Roma anteriori al sec. VII*, Roma 1981. Cfr. anche, F. GROSSI GONDI, *Trattato di epigrafia cristiana latina e greca del mondo romano occidentale*, Roma 1920, p. 102. Il termine *pisinnus-pitinnus* si è conservato in diverse forme dialettali, ad esempio nel vetrallese "pitello".

⁹ Ad esempio, l'iscrizione spagnola di Aceuchal, segnalata e studiata da Jean Mallon; cfr. J. MALLON, *Paléographie romaine*, Madrid 1952 ("Scripturae monumenta et studia", III), pp. 89-92 e tav. XVII, 5. Su questa forma di A, cfr. anche O. TJÄDER, *Later Roman (common) script. A tentative definition in anticipation of a forthcoming monograph*, in *Calames et cahiers. Mélanges de codicologie et de paléographie offerts à Leon Gilissen*, ed. J. Lemaire et E. Van Balberghe, Bruxelles 1985, pp. 187-197: 191, tav. B; ID., *Considerazioni e proposte sulla scrittura latina in età romana*, in *Palaeographica diplomatica et archivistica. Studi in onore di Giulio Battelli*, a c. della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari dell'Università di Roma, Roma 1979 ("Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi", 139), pp. 31-60: 51, 57-60, tav. B.

¹⁰ Gli stessi legamenti si trovano nella lettera del 344 e nella petizione di *Fl. Abinnaeus* del 345; cfr. J. MALLON, R. MARICHAL, CH. PERRAT, *L'écriture latine de la capitale à la minuscule*, Paris 1939, nn. 34 e 35; v. anche *Tablettes Albertini. Actes privés de l'époque vandale (fin du Ve siècle)*, édités et commentés par CH. COURTOIS, L. LESCHI, CH. PERRAT, CH. SAUMAGNE, Paris 1952, pp. 27-34 (Tableau des ligatures): 28-29.

¹¹ In seguito a mia segnalazione, la Soprintendenza archeologica per l'Etruria meridionale ha sollecitamente provveduto al consolidamento della parte di intonaco recante i graffiti.

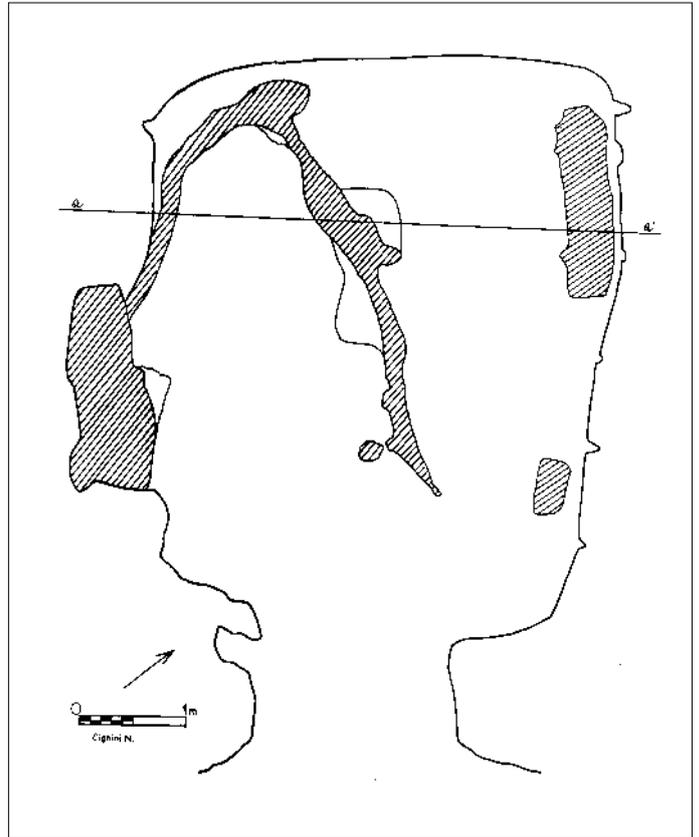
¹² Iscrizione del 339 dalle catacombe di Rignano Flaminio. Cfr. FIOCCHI NICOLAI, *Cimiteri*, cit., p. 313 e p. 377.

¹³ Privilegio di Leone IV dell'853, confermato da Innocenzo III; cfr. PL 215, 1239.

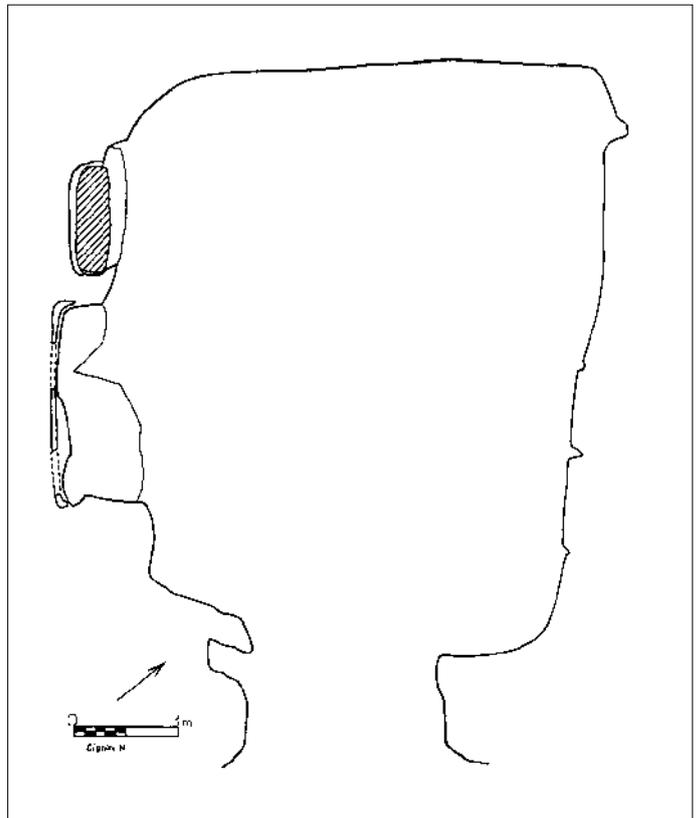
¹⁴ C. CARLETTI, *Epigrafia cristiana a Bolsena, in Paleocristiano nella Tuscia. Atti del II Convegno 7-8 maggio 1983*, Roma 1984, pp. 117-139: 136; ID., *Inscriptiones Christianae Italiae septimo saeculo antiquiores, I: Regio VII, Volsinii*, Bari, Edipuglia, 1985, pp. XXVI-XXVII.

¹⁵ Cfr. FIOCCHI NICOLAI, *Cimiteri*, cit., p. 377.

¹⁶ Cfr. JANSSENS, *Vita e morte del cristiano*, cit., pp. 138-139.



Nicoletta Cignini, *Pianta della Grotta di S. Antonino a livello del piano di calpestio*.



Nicoletta Cignini, *Pianta della Grotta di S. Antonino a circa cm. 75 dal piano di calpestio*.

◆ IL CARDINALE DEGLI SCOIATTOLI

Mary Jane Cryan

Guardando gli stemmi collocati sullo scalone del Comune di Vetralla, viene naturale voler sapere di più sul misterioso alto prelato, così importante da essere immortalato insieme al Re d'Inghilterra e Francia e a Giulio II della Rovere, il Papa che ha fatto penare Michelangelo per gli affreschi della Cappella Sistina.

Il Cardinale Christopher Bainbridge, adesso sappiamo che così si chiamava¹, nacque in Inghilterra e frequentò Oxford, poi venne in Italia per studiare legge a Ferrara e Bologna dove prese il dottorato in legge civile nel 1492. Tornato in Inghilterra si trova a fare l'avvocato alla corte di Enrico VIII nel 1499 e nel 1500 era di nuovo a Roma per il Giubileo con suo zio, Thomas Langton, Arcivescovo di Canterbury. Anche Bainbridge era entrato nella carriera religiosa e fu nominato Vescovo di Durham (1507) e Arcivescovo di York (1508). A Knoll, il magnifico castello di Enrico VIII, Bainbridge ricevette nel 1509 il mandato dal suo giovane re per intavolare negoziati alla corte di Roma e seguire gli interessi inglesi. Venne a Roma con tre idee fisse: riconciliare Venezia con il Papato, formare una lega antifrancesa, e se possibile, ottenere il cappello cardinalizio per un inglese. Usava molta cautela nei suoi primi incontri col Papa Giulio II, famoso per il suo caratteraccio. Ebbe successo nella carriera curiale arrivando al sospirato cappello cardinalizio il 10 marzo 1511 precedendo altri quotati cardinali.

La sua nomina fu di carattere politico, in rispetto del Re d'Inghilterra, ma fu anche benvenuto dallo scorbutico Papa Della Rovere che lo ospitò, in forma privata, nel suo castello di Ostia nell'agosto del 1511².

Per convincere Enrico VIII ad allearsi con il Papato nella campagna contro Ferrara, fece fare allo stesso un regalo, in nome del Papa, di cento forme di Parmigiano e barili di vino. Il 4 ottobre il documento per la Lega Santa che incluse l'Inghilterra dal novembre, fu firmato nel concistoro. Come riconoscenza il Papa gli donò, il 15 ottobre 1511, il castello e paese di Vetralla: un posto di tal importanza nel Patrimonio di S. Pietro, che poteva essere affidato solo ad un cardinale di provata fiducia. Vetralla era sempre associata con cardinali di stampo militare e Bainbridge aveva partecipato alle battaglie di Giulio II nel nord Italia come cardinale Legato. Bainbridge fece buon uso della sua giurisdizione sul paese, sulla fortezza e nel distretto di Vetralla. In una lettera al Enrico VIII, datata 31 gennaio 1513, racconta di come aveva imprigionato due traditori nel castello del quale il Papa gli aveva dato pieno potere sia spirituale che temporale³.

Un'altra "pratica" che, se fosse andata in porto, avrebbe significato il più grande trionfo della carriera diplomatica di Bainbridge. Questo era il formale trasferimento, con provvedimento del Papa, dei diritti di Luigi XII al re d'Inghilterra con il titolo "Most Christian King" e incoronamento come Re di Francia⁴.

Questa carta, datata 20 marzo 1512, doveva rimanere segreta. Nel frattempo, per celebrare l'apice della sua carriera, Bainbridge provvedeva a far scolpire gli stemmi, che campeggiano sullo scalone del Comune di Vetralla, indicando chiaramente questi titoli: **HENRI.ANG.FRA.REX.**

Il disegno della lastra marmorea rappresenta perfettamente il suo importante ruolo presso la corte romana accanto al suo Papa e al suo Re.

Durante l'estate del 1512, con i suoi piani che andavano a gonfie vele, il Cardinale approfittava della sua presenza a Vetralla per far murare il memoriale con i tre stemmi presso la Rocca. La data fu incisa su una lastra separata e murata sotto:

ANNO DOMINI MDXII DII XX IULI.

Quando il monumento fu visto dal Cardinale Duca di York,

durante la sua visita nell'ottobre del 1776, era nella sua nuova collocazione nel Palazzo del Governatore. Il segretario del Duca, che scriveva minuziosamente la cronaca della visita di Sua Altezza Reale a Vetralla, fu colpito da questo monumento e ne fece l'esatto disegno che riportò nel diario, descrivendone la collocazione:

Bello è l'ingresso del Palazzo e la Scala. Di prospetto nel fondo dell'entrone vi si vede una memoria scolpita in basso rilievo di marmo consistente nell'arme di Giulio II quella di Enrico VIII Re d'Inghilterra e del Cardinale Inglese Cristoforo Orsovico o come alcuni lo chiamano, Brambridge...⁵.

Scrittori italiani confusero il nome dei due cardinali inglesi identificando il Cardinale Cristoforo Bainbridge nell'altro cardinale inglese, Christopher Urswick. Riportando il nome Urswick (che poi scrivevano Orsovico) parecchie volte nell'arco di 200-300 anni, hanno fatto sì che il nome di Bainbridge fosse completamente dimenticato, fino a 1999, quando si è "riscoperta" la sua identità⁶.

Sicuramente la presenza di questo stemma marmoreo, fece colpo sul Duca di York facendogli promettere di far in modo che anche un suo "memoriale" arrivasse a Vetralla, cosa che succederà nell'anno 1802 con l'arrivo del busto scolpito probabilmente dal Canova.

Il Cardinale Bainbridge era presente alla sessione inaugurale del Concilio Lateranense il 2 maggio 1512 e fu assegnato a uno dei comitati per la riforma della corte e della burocrazia dei suoi ufficiali⁷. Era presente anche al conclave per eleggere il nuovo pontefice (ottenne anche due voti), dopo la morte del Papa Giulio II.

Col nuovo papa Leone X (Giovanni de' Medici) ottenne altri benefici: il priorato di Santa Croce de Rossano a Vicenza e l'amministrazione di San Gianbattista a Treviso. Il più importante dei benefici fu concesso con una bolla papale datata 29 novembre 1513 Cardinale Protettore a vita dell'Ordine Cistercense⁸. Aveva molti amici fra i potenti suoi contemporanei. Nel libro di Chambers sono indicati come corrispondenti del Cardinale: il Marchese di Mantova, Francesco Gonzaga, gli Sforza di Milano, i Dieci di Venezia Foscari, Grimani e Giustiniani (che gli mandavano moscato di Creta e caviale), l'Imperatore Massimiliano, Caterina d'Aragona, e Margherita di Savoia. Fra i cardinali sono elencati: Remolines, del Monte, Riario della Rovere, Carretto, Giulio de' Medici che lo stimavano così tanto da eleggerlo Camerlengo del Collegio dei Cardinali nel 1514.

Purtroppo ebbe alcuni nemici. Uno di questi Silvestro Gigli, diventato Vescovo di Worcester nel 1497 alla morte di suo zio, svolgeva un ruolo analogo a quello di Bainbridge come ambasciatore fra il Papato e la corona inglese. Fu Gigli a portare in Inghilterra la dispensa per il matrimonio di Enrico VIII con Caterina d'Aragona. Tornò nel 1512 come rappresentante speciale al Concilio Lateranense, ma tanti storici sostengono che era un agente speciale di Wolsey.

Bainbridge comunicò al Re i suoi sospetti su Gigli, presupponendo che lavorasse segretamente per gli interessi francesi e contro quelli inglesi. Si lamentava delle bugie del Gigli e della sua ambizione. Quando morì Bainbridge, Gigli voleva prendere il suo posto e chiedeva insistentemente il capello cardinalizio arrivando anche a cercare di corrompere il Papa offrendo danaro¹⁰.

Bainbridge morì durante la notte del 14 luglio 1512 ma i funerali furono celebrati solo il 31 luglio. Il ritardo fu causato dal gran furore di sospetti che si fosse trattato di avvelenamento fu aperta una inchiesta. Nel frattempo furono fatte al Collegio Inglese elaborate preparazioni per il funerale al quale parteciparono 14 Cardinali. Un muro fu rimosso per fare più spazio e la chiesa fu decorata con quadri e una specie di baldacchino in legno fu montato fuori

della porta. Le spese ammontarono a quasi 1.400 ducati essendo stato fatto uno di moltissime torce e candele¹¹.

Re Enrico VIII fu informato della morte e del risultato dell'autopsia dove i medici rilevarono che la parte destra del cuore sembrava anormale. Il "collega ambasciatore" Gigli, fu sospettato di averne architettato la morte ma, non era perseguibile perchè godeva dell'immunità diplomatica. I sospetti caddero su un "pretino", Raynaldo di Prato di Modena, che viveva in casa Bainbridge facendo funzioni di domestico.

Una confessione circostanziata fu "estorta" a Raynaldo da Modena che dichiarò, sotto tortura, di aver comprato veleno a Spoleto e di averlo messo nella minestra del cardinale intorno al giorno del Corpus Domini (15 giugno). Il Cardinale fu colto da malessere ma, dopo un clistere, uscì la stessa sera per una cena a casa del Cardinale Carlo del Carretto¹².

Il giorno dopo fu colto di nuovo da una colica e non si alzò più dal letto. Durante questo tempo Bainbridge conferì con altri colleghi, scrisse varie lettere al Re, "mise in ordine" le sue cose e confidò al Cardinale Remolines le sue ultime volontà. Altre possibili concause della morte del Cardinale, potevano ricercarsi nella riacutizzazione della malaria, nell'ignoranza dei medici e per la vita convulsa degli ultimi cinque anni. Il sospettato Raynaldo morì il 31 agosto 1514 a causa di una coltellata che il "pretino" si era inferta. Confessò al medico tre ore prima di morire, che voleva vendicarsi per una bastonata ricevuta da Bainbridge e aveva accusato il Gigli solo per sviare le indagini per un furto del valore di 200 ducati perpetrato a danno del Cardinale¹³.

Questo equivoco "pretino" era un personaggio comunque ben voluto da Bainbridge che gli aveva assegnato la chiesa di Sant'Andrea a Vetralla, dalla quale ricavava 24 ducati l'anno. E' anche possibile che Raynaldo fosse un'astuta spia che faceva il doppio gioco, lavorando sia per Gigli sia per Bainbridge. Sul sarcofago del Cardinale Bainbridge, capolavoro forse del Marini, situato nella chiesa del Collegio Inglese di via di Monserrato, si vede lo stesso stemma con gli scoiattoli che c'è sullo scalone a Vetralla e nell'epitaffio un altro ricordo dei suoi rapporti con Vetralla:

D.O.M.
CHRISTOPHORO ARCHIEP.EBORACEN.
S.PRAXED.PRESB.CARDINALI.ANGLIE
A.JULIO.II.PONT.MAX.OB EGREGIAM
OPERAM.S.R.E.PRESTITAM DUM SUI
REGIS LEGATUS ESSET.ASSUMPTO
QUAM MOX ET DOMI ET FORIS CASTRIS
PONTIFICUS PREFECT.TUTATUS EST.
OBIT.PRID.ID.IUL.A.SAL.
M.D.XIII

Note

¹ Mary Jane Cryan, *Re e Cardinali Inglesi a Vetralla*, Studi Vetralllesi n. 4 lug/dic 99.

² Spesso il Papa scendeva il Tevere fino al suo castello nel Borgo d'Ostia Antica su uno splendido barcone cenando e ascoltando i musicisti con numerosi ospiti.

³ *I have taken the saide Chambre and Pantter and sett them both in prison within a castell of myne where I have by the popis granntt plenarye Jurisdiction boithe SP. And temporall.* In Chambers, p. 94.

⁴ *non solum non so de fare pace ma anchora spero in Dio in breve andar a Parise a incoronar il Re d'Angilterra del reame de Franza*, diceva Giulio II. A. Luzio, "Isabella d'Este di fronte a Giulio II". A.S. L. xxxix 4th S., xxv 1912, 85.

⁵ *Diario del Cardinale Duca di York*, vol IX 1776, p. 374

⁶ A. Ciaconius *Vitae Pontificum et Cardinali* 1677; J. Pits, *Relationum Historicarum de Rebus Anglis*, Paris 1619; L. Cardella, *Memorie Storiche de Cardinali*, Rome 1793. e P. Paolucci, *Notizie relative alla storia di Vetralla*, 1917.

⁷ K.J. von Hefele, J Hergenrother, *Conciliengeschichte*, VIII, Freiburg im Breisgau, 1887, p. 81123:

⁹ *Registri di Bainbridge*, a York, fogli 88-89

¹⁰ Chambers, *Cardinal Bainbridge in the Court of Rome 1509 to 1514*, p. 149.

¹¹ Chambers, op.cit.p. 131-32

¹² *Ibid.*,p133

¹³ *Ibid.*, p. 136-37

Bibliografia

D.S. Chambers, *Cardinal Bainbridge in the Court of Rome 1509 to 1514*, Oxford Univerity Press, 1965

Cardinal Gasquet, *A History of the Venerable English College, Rome*, Longmans, Green and Co, London, 1920



Roma, Collegio Inglese: particolare del sarcofago del Cardinale Bainbridge, 1513.

◆ LA MAIOLICA MEDIEVALE E RINASCIMENTALE DA ORTE

Daniela Carlini

Tesi di Laurea in Archeologia Medievale presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (relatore Prof. Letizia Ermini Pani; correlatore Prof. Elisabetta De Minicis), discussa nell'Anno Accademico 1997-98

In occasione dei lavori di restauro e consolidamento del versante settentrionale della rupe di Orte, svoltisi tra il 1990 e il 1993, è stato possibile indagare alcuni ambienti ipogei (piccionaie, cantine, magazzini, pozzi e cunicoli) che hanno restituito una quantità notevole di frammenti ceramici, ascrivibili ad un arco cronologico compreso tra la metà del XIV secolo e la fine del XVII, testimoniando l'utilizzo prolungato che si fece di questi ambienti come butti, in seguito all'abbandono (databile circa all'inizio del XV secolo) di questa parte della città. Tuttavia le fonti documentarie non ci sono di aiuto riguardo all'individuazione delle ragioni di tale abbandono.

Il materiale più antico consta di alcuni frammenti di maiolica arcaica, della metà circa del XIV secolo, con motivi in ramina e manganese che richiamano le decorazioni viterbesi e altolaziali (la croce potenziata, la foglia di quercia, il fiore quadrilobato) oppure orvietani (il graticcio). Tra le forme, quelle aperte sono le più numerose, caratterizzate da ciotole biansate, con corpo troncoconico, o emisferico, o carenate, e scodelle con cavetto emisferico, base piana, orlo leggermente rialzato e ingrossato. Tra le forme chiuse ricorrono spesso boccali con corpo bitroncoconico oppure con corpo ovoidale e base piana e, più raramente, boccali con becco "a pellicano".

Tre esemplari meritano di essere annoverati: due ciotole con decorazioni floreali e una scodella con foglie di bacche nel cavetto e duplice fila di archetti concentrici sulla tesa (fig. 1 a, b, c). Sono tutti riconducibili alla produzione ceramica altolaziale, trovando confronti puntuali con alcuni manufatti rinvenuti soprattutto a Vulci. Ancora nel XIV secolo rientrano alcuni frammenti in maiolica arcaica blu, secondo la più tarda tradizione di utilizzare il cobalto al posto della ramina nelle decorazioni di questa classe ceramica. Un solo frammento di boccale appartiene invece alla famiglia della zaffera a rilievo, databile alla prima metà del XV secolo. Generatasi in ambiente toscano e romagnolo, questa tipologia decorativa si diffonde in seguito un po' in tutte le regioni dell'Italia centrale. Il frammento

rinvenuto a Orte sembra essere più vicino agli esemplari altolaziali e toscani, in cui la decorazione è caratterizzata essenzialmente da foglie di quercia che ricoprono fittamente la superficie del manufatto. Non mancano esemplari appartenenti alla serie di maioliche decorate in monocromia blu e risalenti alla metà circa del Quattrocento; la consuetudine di utilizzare motivi decorativi resi unicamente in blu (vimini, girandole, monticelli, ecc.), si riscontra di frequente in numerosi centri dell'area altolaziale e a Roma.

Di chiara influenza umbra (Deruta) sono alcuni frammenti di forme aperte che recano monticelli in blu cobalto sugli orli o sulle tese o il motivo gotico della palmetta nel cavetto. Questa produzione derutese conobbe larga diffusione in tutto il Lazio settentrionale: gli esemplari ortani trovano infatti confronti puntuali anche con manufatti da Vulci e da altri centri altolaziali.

Ma non mancano i contatti con altre regioni dell'Italia centrale, soprattutto con la Toscana, a partire dalla fine del XV secolo. Ne sono testimoni alcuni esemplari decorati con monticelli policromi (ornato assai ricorrente nella produzione ceramica toscana) o con il caratteristico motivo dell'occhio di penna di pavone, diffuso tra l'altro anche in Emilia Romagna (Faenza). Quest'ultimo motivo decorativo è presente su un frammento di piatto ortano, che reca sul retro sottili linee e fasce bicrome parallele all'orlo; sembra quindi potersi ricondurre a una caratteristica produzione faentina della seconda metà del XV secolo, quella con il retro decorato "a calza" come gli stessi ceramisti faentini la definiscono. Gli ornati valdarnesi continuano ad essere costantemente presenti nella ceramica ortana anche per tutto il XVI secolo con il motivo policromo della spirale, con girali alternate a monticelli, con la tipologia del blu graffito e con la decorazione a paesi.

Alla produzione laziale del XVI secolo si avvicinano invece alcuni frammenti di piatti piani con piede a disco e orlo arrotondato e leggermente estroflesso (si tratta di una nuova tipologia di piatto affermatasi, come sembra, nella zona del medio valdarno) recanti nel cavetto il trigramma bernardiniano (motivo caratteristico esclusivamente della produzione laziale durante il XVI secolo, in quanto legato alle predicazioni di S. Bernardino da Siena nella zona dell'alto Lazio), croci centrali con monticelli negli spazi di risulta, fiori polilobati in rosso e blu, oppure stelle a otto punte in giallo antimonio.

Gli esemplari più rappresentativi del

periodo compreso tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo sono un piatto, appartenente alla serie dei c.d. piatti amatori e recante il cartiglio con dedica a SILI(V)A BELLA e alcuni frammenti di ciotole, probabilmente a uso convenzionale, con figura centrale di S. Francesco in stile compendiaro. Quest'ultimo motivo decorativo è diffuso in tutta la zona centroitaliana, soprattutto a Deruta, che probabilmente riforniva il convento di S. Francesco di Assisi, con cui la città intratteneva rapporti commerciali fin dal XIV secolo. Di particolare interesse è un piatto, appartenente alla categoria degli istoriati, che reca sulla tesa una torre nei colori blu e giallo e che sembra richiamare ancora una volta lo stile compendiaro. Per questa tipologia non si sono ritrovati purtroppo finora confronti puntuali, ma sembra che possa riportarsi alle coeve esperienze che si andavano maturando in questo campo a Faenza e nelle Marche. La rassegna si chiude con la serie di esemplari riconducibili allo stile tardo compendiaro del XVII secolo. A questa appartiene il frammento di piatto recante l'immagine di un uccello in monocromia blu al centro del cavetto. La resa calligrafica e particolareggiata richiama la coeva produzione derutese, che al motivo decorativo associa spesso anche la stesura di uno smalto particolarmente bianco e lucido. Alla produzione ceramica romana del XVII secolo invece, è ascrivibile una serie di frammenti di boccali con decorazione schizzata in arancio e bruno, raffigurante una corona di foglie che incornicia un uccello. I frammenti ortani trovano confronti puntuali con alcuni esemplari dal contesto della Crypta Balbi, riconducibili alla produzione tipicamente romana, definita "compendiaro tardo". Chiude la serie un gruppo di ciotoloni con orlo ingrossato e arrotondato, decorati nel cavetto con alcune figure stilizzate nere e, sulla parete, con linee e fasce parallele in arancio, verde e giallo. Si tratta anche in questo caso di una tipica produzione romana, databile tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII, diffusasi poi in diverse zone del Lazio: alcuni manufatti appartenenti a questa stessa tipologia sono stati rinvenuti ad esempio a Fara Sabina.

I dati finora raccolti ci mostrano dunque come la città di Orte, favorita dalla sua posizione strategica che le permette di entrare in contatto con i maggiori centri di produzione ceramica dell'Italia centrale, si inserisca perfettamente nel quadro della produzione ceramica medievale e rinascimentale.

Fin dal XIV secolo infatti si può parlare di una produzione locale, se si tiene conto della notizia circa l'esistenza di un ceramista orvietano trasferitosi a Orte nel 1331. Nei secoli a seguire la città conosce uno sviluppo economico che la rende un punto di riferimento prezioso in tutto il viterbese e contemporaneamente allarga i suoi orizzonti e intensifica i rapporti con le altre zone dell'Italia centrale come la Toscana, l'Umbria e le Marche, come dimostrano i manufatti rinvenuti. La prosecuzione delle ricerche potrà approfondire la natura di tali rapporti e accertare, con un maggiore margine di sicurezza, il luogo di produzione dei manufatti

rinvenuti a Orte.

Bibliografia

CORSINI A., *Vulci, ceramiche dal butto della torre*, Montalto di Castro, 1995, p. 32-33 A/1.
 FIOCCO C.-GHERARDI G., *Museo del vino di Torgiano*, Perugia 1991, pp. 178-179.
 FIOCCO C.-GHERARDI G., *Museo del vino di Torgiano*, Perugia 1991, p.99.
 MANACORDA D. (a cura di), *Archeologia urbana a Roma, il progetto della Crypta Balbi.3. Il giardino del*

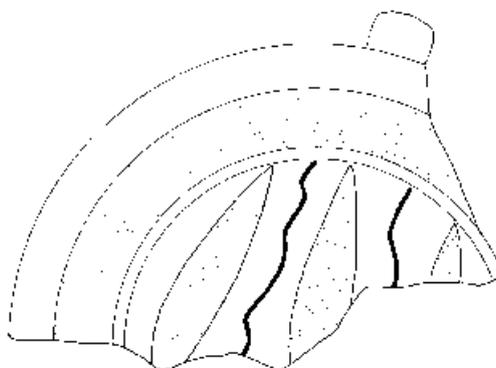
Conservatorio di Santa Caterina della Rosa, Firenze 1985, pp. 304-305 nn. 314-316.

LUZI R.-ROMAGNOLI M., *Antiche maioliche di scavo dalla Rocca Farnese di Valentano e altre sparse dal ducato di Castro*, Viterbo, 1981, p.82.

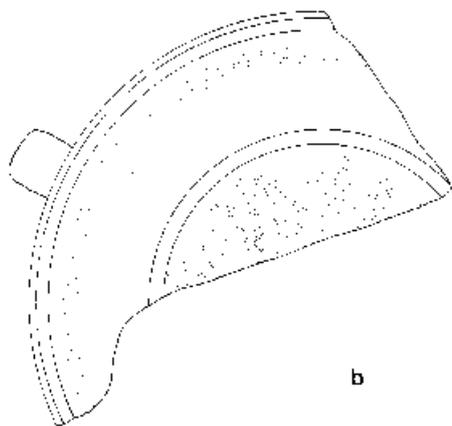
FIOCCO C.-GHERARDI G., *cit.*, p. 168.

MANACORDA (a cura di), *cit.*, p. 405.
 MANACORDA (a cura di), *cit.*, p. 414.

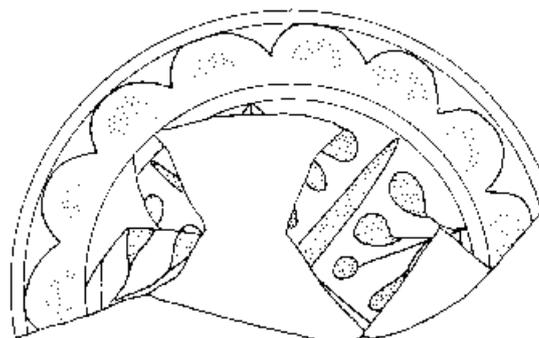
ZUPPANTE A., *Testimonianze ceramiche dalle ripe di Orte*, in *Le ceramiche di Roma e del Lazio*, atti del I Convegno di Studi, Roma, 1994, p. 106.



a



b



c

Frammenti ceramici da Orte.

◆ LA CERAMICA DI TARQUINIA

Beatrice Casocavallo

Tesi di Laurea in Archeologia Medievale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" dal titolo "I Materiali Archeologici dal Pozzo 3 di Via Lunga a Tarquinia". (relatore Prof. Letizia Ermini Pani, correlatrice Prof. Elisabetta De Minicis). Anno Accademico 1997/1998.

Nell'area della città durante i lavori di posa di tubazioni dell'acquedotto cittadino, sono stati individuati 3 pozzi scavati nel banco di macco, ed originariamente utilizzati per lo stoccaggio delle derrate. Terminata la loro funzione originaria furono usati come contenitori di rifiuti, il loro riempimento è quindi d'estrema importanza per la ricostruzione dei modi di vita e del vasellame d'uso quotidiano in epoca Medievale e Post-Medievale. Nello specifico si è affrontato lo studio dei reperti provenienti dal pozzo 3. Questo si presentava con forma a fiasco, fondo piano e pareti prive di rivestimento, la profondità massima è di cm. 380, nel punto di massima espansione misura cm. 440, dello stesso si conservava parte dell'imboccatura realizzata con blocchi di macco quadrangolari. L'indagine archeologica ha evidenziato 8 diversi strati, dei quali solo 4 sono pertinenti al riempimento (UU.SS. 5, 6, 7, 8). Nella quasi totalità le ceramiche portate alla luce nel corso dello scavo, si presentavano sporche di terra ed incrostate sia di calcare sia di pezzi di macco o con concrezioni di materiale metallico. Il materiale metallico si presentava corrosivo, forse dovuto alle infiltrazioni d'acqua, le monete erano notevolmente consunte ed ossidate. Il materiale vitreo si presentava frammentario e con alterazioni iridescenti delle superfici. Si è reso quindi necessario un intervento di restauro seguendo una procedura dettata dalle caratteristiche proprie del materiale, distinzione dei frammenti ed individuazione delle classi di appartenenza. Il lavoro preliminare dell'eliminazione della terra si è eseguito con acqua e biocida 1/100 (sale d'ammonio quaternario), ed è stata completata con l'eliminazione delle incrostazioni presenti sulla superficie ed in frattura per mezzo di un'azione meccanica per mezzo di bisturi.

Terminata questa prima fase, individuati i frammenti pertinenti allo stesso reperto si è passati alla fase di ricostruzione dei pezzi. I reperti metallici si presentavano coperti da incrostazioni provocate dai prodotti di corrosione che inglobavano terriccio. Sugli oggetti in ferro lo strato di ruggine presentava in molti casi bolle tondeggianti

(causate da sacche di cloruri) che si staccavano dalla superficie. I reperti mostravano diversi stadi di corrosione legati alle loro dimensioni, alla qualità del materiale da cui erano composti ed alla loro posizione all'interno del riempimento. Dopo questa prima fase di lavoro si è passati all'analisi e classificazione dei materiali, e data l'eterogeneità egli stessi (ceramica, metalli, vetro, ossa animali) sono stati adottati diversi metodi d'indagine. Per quanto concerne il materiale ceramico si è proceduto alla realizzazione di una scheda di catalogazione per l'identificazione di ogni singolo pezzo, e di schede di analisi degli impasti. Per le forme si è proceduto alla classificazione dei tipi e relative varianti, mentre i repertori decorativi sono stati suddivisi in principali e secondari, ed all'interno di queste due categorie un'ulteriore distinzione per generi, geometrico, fitomorfo, zoomorfo, araldico ecc.. Per i manufatti metallici la suddivisione principale è stata quella funzionale, raggruppandoli come oggetti legati alla persona, all'arredo, all'equipaggiamento di animali, al lavoro. La loro presenza risulta essere significativa, infatti i metalli sono secondi per frequenza ai soli frammenti ceramici. Sono stati recuperati ben 1172 reperti che risultano distribuiti in tutti e quattro i riempimenti del pozzo. Proprio l'alto quantitativo di metalli (si vedano p. es. I chiodi) presenti risulta essere il primo dato significativo, si potrebbe quindi ipotizzare un collegamento tra questo gruppo di reperti e una qualche attività artigianale che si svolgeva nelle immediate vicinanze e che utilizzava il pozzo come scarico per gli oggetti metallici inutilizzabili.

Nonostante l'estrema frammentarietà della maggior parte dei reperti vitrei si è realizzato uno studio delle forme riconoscibili e delle tecniche realizzate per la loro fabbricazione.

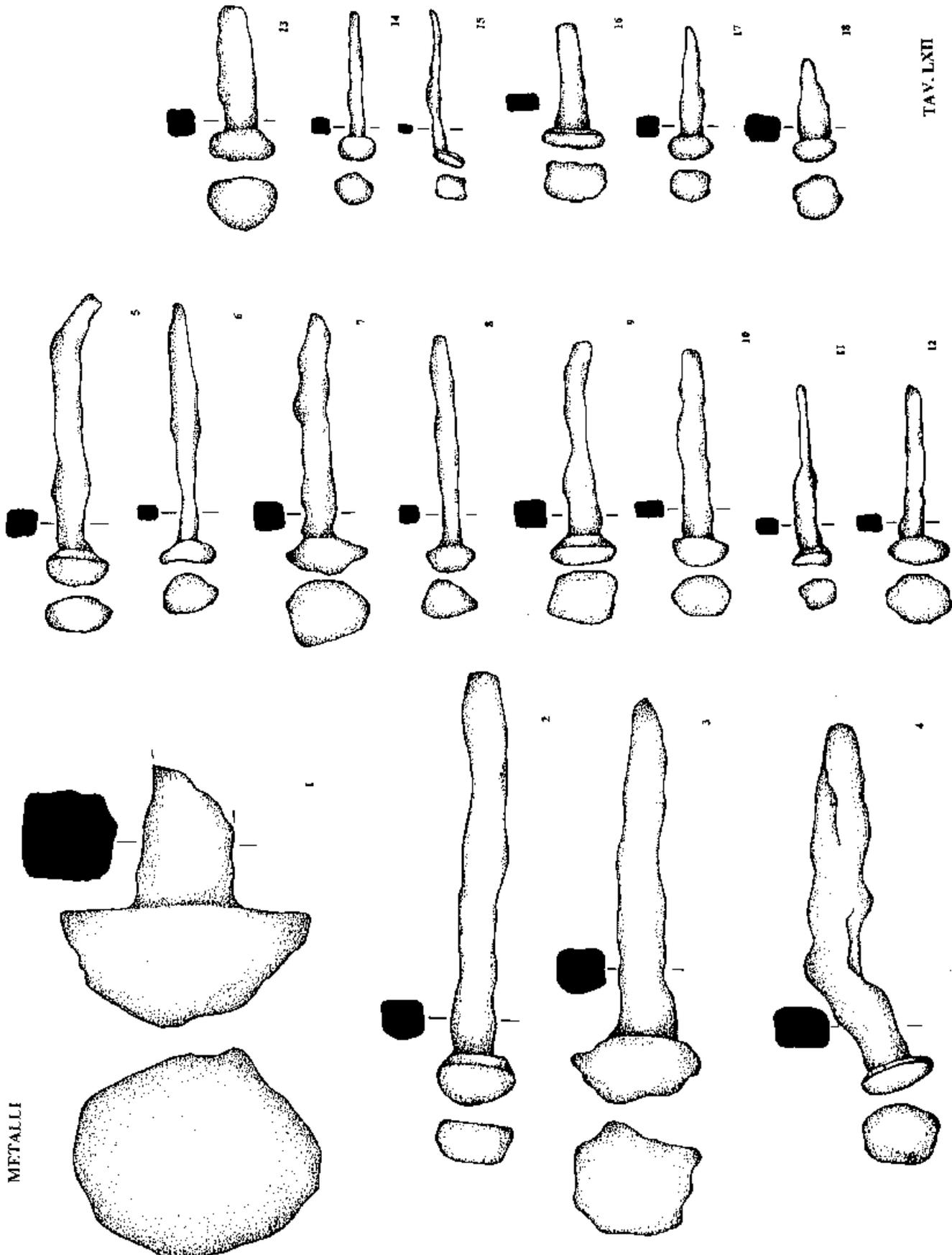
Da un'analisi macroscopica delle ossa sono stati riconosciuti alcune specie animali: pecora/capra, suini, bove, tartarughe, coniglio. I reperti numismatici sono stati identificati e classificati sulla base del C.N.I.

Il panorama delle produzioni per quanto riguarda la ceramica, sembra indicare una predominanza dell'area Alto-Laziale anche se non mancano attestazioni di ceramica di lusso dall'area umbra con i centri di Orvieto e Deruta, dall'area toscana con Pisa e Lucca, mentre molto marginale sembrerebbe l'influenza romana. Legata al rapporto con Maiorca e Valenza, con il privilegio concesso agli inizi del XIII secolo da Pietro II re d'Aragona e confermato nel 1298 da

Giacomo II circa le franchigie concesse ai mercanti cornetani, si può spiegare la presenza di notevoli pezzi di ceramica Ispano Moresca.

Altro dato emerso è la prevalenza delle produzioni di lusso sulle produzioni d'uso comune, sia prive di rivestimento sia invetriate. Per quanto riguarda la cronologia possiamo affermare che il materiale proveniente dal riempimento non sembra indicare una scansione cronologica tra le varie unità stratigrafiche, infatti si sono rinvenuti frammenti pertinenti allo stesso vaso tra i materiali delle U.S. superficiali e le UU. SS. 7 ed 8, mentre l'arco cronologico indicato dai reperti dei diversi strati sembra essere compreso tra la fine del XIII secolo e la seconda metà del XVI.

Nella pagina seguente: grafico con i reperti metallici (chiodi) dal Pozzo 3 di Tarquinia.



METALLI

TAV. LXII

◆ LA CATTEDRALE DI SUTRI

Michela Busi

Tesi di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali dell'Università della Tuscia di Viterbo, dal titolo "Il restauro della Cattedrale di Sutri nel XVIII secolo". Relatore Prof. Osbat. Anno Accademico 1998/1999.

La cattedrale di Sutri, S. Maria Assunta, si presenta ai nostri occhi nelle forme dell'intervento settecentesco, il quale ha radicalmente trasformato la chiesa di origini medievali. Gli studi sulla cattedrale, dai primi avviati dall'erudito Nispi Landi fino a quelli più recenti, si sono soprattutto rivolti alla ricostruzione del suo aspetto antico, basandosi in primo luogo sulle testimonianze ancora presenti: il campanile, la cripta e il pavimento cosmatesco. La fase più antica del duomo è difficilmente inquadrabile, per l'assenza di documenti, mentre le fonti ci permettono di conoscere i tempi di costruzione della chiesa romanica, iniziata in un periodo anteriore al 1170 e ultimata nel 1207, quando fu consacrata da Innocenzo III. Una relazione per la visita *ad limina* del 1671 testimonia come, poco prima dell'intervento settecentesco, la cattedrale presentasse ancora, nel disegno complessivo, le caratteristiche della chiesa romanica. La fase settecentesca, che di fatto ha dato alla chiesa il suo aspetto attuale, non era stata finora studiata in modo accurato. I lavori venivano genericamente inquadrati tra il 1746 e il 1753, data della sua consacrazione; non si conosceva il nome dell'architetto, così come non venivano approfondite le cause dell'intervento e le autorità interessate.

La tesi vuole approfondire questa fase meno nota del duomo, basandosi su una ricerca d'archivio. Come appurato dallo studio delle fonti, il capitolo della cattedrale è il primo a sentire l'esigenza di ristrutturare una chiesa che descrive essere in pessime condizioni ed ogni iniziativa partirà da lui, ma la comunità di Sutri è pronta a finanziare un'opera molto al di sopra delle possibilità del capitolo e della mensa vescovile. Capitolo e comunità, nell'intera gestione della vicenda, appaiono procedere essenzialmente in sintonia, uniti dallo scopo comune di risarcire la città della sua chiesa più importante. Tuttavia, anche le condizioni economiche della comunità non erano floride; inoltre, ogni deliberazione della comunità diveniva effettiva solo se riceveva l'autorizzazione del Buon Governo. Il restauro del duomo incontrò molte difficoltà economiche e l'avvio dei lavori tardò di alcuni anni. La ricerca effettuata rivela i rapporti tra

la città di Sutri, che da secoli aveva perso una reale incidenza politica e che nella vicenda del duomo tenderà di affermare la sua autonomia, ed il Buon Governo, teso a far valere l'autorità centrale. Principale causa del rallentamento dell'avvio dei lavori è la negazione, da parte del Buon Governo, dell'utilizzo dei sopravanzi comunitativi per finanziare le spese, come richiesto dalla comunità. Il rifiuto del Buon Governo trova le sue ragioni nella difficile situazione economica dello Stato pontificio.

In questo contesto, nel caso della cattedrale di Sutri, il Buon Governo manterrà inizialmente, rispetto alle continue richieste del capitolo e della comunità, una posizione prudente, concedendo l'utilizzo di piccole somme, sottolineando che scopo dell'intervento doveva essere la riparazione dei danni e non un abbellimento superfluo.

Nel 1738 il consiglio approva, su proposta del capitolo, il progetto di Carlo Marchionni, che prevede una spesa di diecimila scudi; la comunità intendeva chiedere soldi in prestito a privati, impegnandosi quindi a pagare alti interessi. I lavori iniziarono ma rimasero ad una fase preliminare per la mancanza di fondi.

Nel 1739 il Buon Governo, informato della reale esigenza dei lavori, interviene direttamente affidando il progetto all'architetto romano Alessandro Viant, che propone una spesa di seimila scudi. La Sagra Congregazione, evidentemente, considerava troppo ambizioso il progetto del Marchionni, appoggiato dal capitolo e dai consiglieri, ed affida la commissione ad un architetto più modesto e meno conosciuto. Il consiglio approva il nuovo progetto ma i lavori non proseguiranno, a causa delle difficoltà economiche in cui versava la comunità. L'effettivo avvio di lavori, dopo una fase di blocco, risale al 1743 ed è affidato ad un nuovo architetto romano: Clemente Orlandi. E' ancora il Buon Governo a proporre il nuovo progetto, la cui spesa ammonta a seimila scudi. La ripresa dei lavori è quindi possibile grazie all'intervento del Buon Governo che, dopo anni di tentennamenti, si decide infine ad aiutare la comunità di Sutri, ammettendola ai luoghi di monte e consentendole l'uso dei sopravanzi per estinguere il debito.

In conclusione, se la commissione a Carlo Marchionni fu un'iniziativa del capitolo, le successive commissioni, compresa quella definitiva a Clemente Orlandi, sono da ascrivere all'intervento del Buon Governo, che, tramite delegato, assunse il controllo

dei lavori.

I lavori proseguirono negli anni successivi, su progetto di Clemente Orlandi, e furono affidati al capomastro Giuseppe Bisconti. La chiesa fu consacrata nel 1753, quando i lavori erano in buona parte finiti. L'ultima fase dei lavori, dal 1757 al 1759, riguardò il portico, la sagrestia e la cappella corale; la costruzione del portico, terminata nel 1768, fu particolarmente lunga, incontrando nuove difficoltà economiche, e venne interamente finanziata dalle entrate del capitolo.

La partecipazione economica del capitolo all'intera amministrazione dei lavori, a parte quest'ultimo intervento, si limitò a piccoli contributi, in rapporto con le sue possibilità finanziarie; la diocesi di Sutri e Nepi infatti era caratterizzata dalla scarsità delle rendite e, senza la partecipazione della comunità, non avrebbe potuto finanziare i nuovi, necessari, lavori. Il totale delle spese, a parte il portico, ammontò alla fine a circa ottomila scudi, interamente finanziati dalla comunità, con l'aiuto del Buon Governo.

L'intervento nel duomo di Sutri rappresenta, tra le varie modalità adottate nei restauri di antiche basiliche del periodo, un caso di restauro radicale. La modalità di intervento è costituita dall'inglobamento dell'antica struttura in quella nuova, pur con il mantenimento dello schema planimetrico, ma con l'eliminazione fisica della struttura originaria. Come in altri casi simili, viene riproposto l'impianto basilicale, con la divisione in navate, l'abside, il presbiterio rialzato, schema ormai inattuale rispetto ai nuovi orientamenti dell'architettura religiosa. All'interno di questo schema l'architetto tenta poi di creare una spazialità nuova con mezzi più sottili, agendo sulle coperture, sulla decorazione e soprattutto sull'articolazione delle pareti e degli elementi portanti, seguendo il modello borrominiano del restauro del S. Giovanni in Laterano; con la costruzione del portico, Clemente Orlandi può esprimersi più liberamente, qualificando con forme barocche l'esterno della chiesa. L'attribuzione del progetto di restauro del duomo di Sutri a Clemente Orlandi arricchisce la conoscenza di questo autore; l'architetto svolge il progetto in maniera organica, sia all'esterno che all'interno, interpretando, con stile proprio e originale, i modelli barocchi, e confermando il suo inserimento all'interno dell'architettura romana della prima metà del Settecento, particolarmente impegnata nel restauro di chiese antiche.



Cattedrale di Sutri: la ricca copertura a volte decorata dell'interno. (Foto di Orazio Gagliardi).



Cattedrale di Sutri: l'esterno



Tre immagini storiche della fontana di Piazza della Rocca di Vetralla prima (in alto) e dopo i bombardamenti del 1944 (a sinistra).

*Foto originali da raccolte private.
Archivio fotografico Davide Ghaleb.*

LIBRI E RIVISTE:

Recensioni a cura della redazione

● S. VAROLI PIAZZA, *Paesaggi e Giardini della Tuscia*, Ed. De Luca, Roma 2000, pp.180, ill.

Si tratta di una guida, discorsiva e illustrata con raffinatezza, di "Parchi Giardini Orti Borghi in fiore Giardini naturali Riti di primavera" presenti in 62 centri della provincia di Viterbo, e in alcune aree di confine. L'attenzione per gli aspetti botanici si accompagna ad una rassegna delle principali testimonianze storiche e letterarie e delle più recenti "contaminazioni" contemporanee ad opera di artisti, architetti, maestri della Land Art.

Di piacevole consultazione, il volume stimolerà certamente ulteriori ricerche facilitando, si spera, un'azione di tutela e recupero che ancora oggi si presenta parziale e contraddittoria di fronte ad un progressivo degrado; aspetto, quest'ultimo, che si legge spesso tra le righe (come nel caso della sciagurata desertificazione del Bullicame di Viterbo) e che non può essere bilanciato dalla ricreazione di nuovi

ambienti "naturali" e di nuovi allestimenti d'arte.

● A.MARAS, *Censimento dei Minerali del Lazio, 1. I minerali di Vico*, Roma 1999, pp.108.ill.

Una serie di schede, splendidamente illustrate con macrofotografie a colori, documenta una ricerca svolta presso il Dipartimento Scienze della Terra dell'Università di Roma "La Sapienza" e pubblicata a cura della Regione Lazio, costituendo un interessante repertorio non solo per gli specialisti. Svolta nei territori di Soriano, Caprarola, Ronciglione, S.Martino al Cimino e Vetralla, questa ricognizione ha portato, oltre ad una verifica delle precedenti informazioni, a nuovi dati scientifici sulle specie minerali e "alla scoperta di specie completamente nuove, cioè mai scoperte prima".

Un risultato che, per i non addetti ai lavori, si materializza nelle meravigliose forme cristalline (quasi tutte di piccolissime dimensioni o inferiori al millimetro) molte delle quali provengono dal territorio vetrallese.

VARIE

Attività dell'Associazione culturale "La scuffiaccia" di Villa S. Giovanni in Tuscia

Seconda Mostra di Macchine e attrezzi agricoli del passato (4-23 Agosto 2000)

La cosa più importante di questa mostra è che sia nata da idee e da mani che hanno saputo farsi contadine. Presidente e soci di una semplice associazione artistico-culturale di un piccolo paese, denominata "Scuffiaccia", hanno fatto concreta memoria del lavoro sui campi dei loro padri ed avi contadini. Con vera partecipazione hanno celebrato la civiltà agricola un tempo predominante in Italia. Su una vasta estensione di prato comunale, bruciato dall'implacabile sole di agosto, con sudore e pesante lavoro di muscoli, una squadra di uomini e donne ha collocato attrezzi, macchine e tende secondo un intelligente piano di progettazione. Da un cancello di legno, affiancato da palizzate e sovrastato dall'insegna pubblicitaria ad arco della mostra, sembra aprirsi l'ingresso ad un campo di una fattoria maremmana, di cui si ha uno sguardo d'insieme straordinario. E' come trovarsi nel punto più basso di una collina che digrada ad anfiteatro, sulle cui gradinate sono posti, tutti ben visibili, i vari attrezzi del lavoro agricolo: i più piccoli in primo piano e i più grandi, a scala crescente, nel punto più alto. Senza spostarsi all'interno del prato il visitatore può passare con l'occhio dai piccoli aratri vicini a lui all'imponente gruppo trebbiatrice-prensa per la paglia, ancora ben funzionanti perché in certi momenti vengono azionate da un trattore ad esse collegato. Quindi si tratta di una visione d'insieme immediatamente riassuntiva di tutta una lunga cronologia dell'organizzazione del lavoro della terra fatto con attrezzi meccanici. Questi attrezzi è poi possibile osservarli ad uno ad uno seguendo il tracciato a tornanti che si snoda tra le varie piazzole tematiche: aratri, trattori, falciatrici... E allora è in questa comoda deambulazione che si vengono a conoscere cose davvero interessanti. Ad esempio strumenti a trazione animale: un preziosissimo e completo aratro in legno, con punta in ferro per scavare solchi, "coltrine", due "voltorecchi", uno senza e uno con ruotine, adatti per arare terreni scomodi, una falce meccanica, un rastrellone per raccogliere il fieno, una seminatrice e infine una mietitrice. La vista ricerca volentieri ciò che è più antico e così si sofferma anche su: una pressa a mano per ottenere balle di fieno, due carri di legno con "gradola" per

traiu di vacche o bovi, vari tipi di erpici a chiodi, un travaglio per ferrare animali, solenne, nei suoi pali confitti a terra, come un monumento tribale.

Rispetto a tutti questi attrezzi più vecchi, la modernità è riscontrabile in modo particolare nella collezione dei venti trattori che vanno da un Landini del 1948 ad altri esemplari fine anni '50 e nella mietitrebbia Volvo del 1960. Adagiati a terra vicini alla trebbia e ad una capanna costruita con legno e canne secondo un vecchio modello pastorale, non possono sfuggire all'attenzione oggetti in legno, contenitori di acqua o vino, preziosi per alleviare la fatica del lavoro e la sete dopo tanto sudore di falciatori e mietitori: "barlozzi", "cupelle" e barili.

La visita si conclude davanti a chioschi che mettono in mostra alcuni esempi di artigianato locale di esecuzione femminile e maschile (merletti, ricami a mezzo punto e punto croce, lavori all'uncinetto, intaglio, nonché borse, tascapani, cinture, astucci ed altro in pelle, cesti intrecciati con giunco e olivo-olmo) e altri di creatività artistica (come dipinti a olio, cotti dipinti, sculture in legno e peperino, modellature in gesso, ceramiche, quadri composti di petali di fiori secchi), oggetti di hobbistica e, insieme ad altre cose (esempio, una esposizione di libri di scrittori locali), un'assortita collezione di bastoni con fantasiose impugnature adatti per le passeggiate in campagna, pannelli con scritte esplicative sulla coltivazione e l'antica lavorazione della canapa ben ricordata da alcuni essenziali strumenti ("ammaccatore", pettine chiodato, rocca, aspo, "depanatore"). In un giornalino dato in omaggio ai visitatori si può leggere una particolareggiata descrizione della trebbiatura di una volta.

A conclusione di tutto è possibile dire che una tale bella mostra avrebbe meritato una più estesa campagna pubblicitaria provinciale per offrirgli all'attenzione di tutti coloro che, durante l'estate, cercano alternativa a certi consumati divertimenti di feste paesane.

Un vecchio fontanile torna in vita.

Un tempo lontano i contadini di Villa S. Giovanni in Tuscia portavano le loro bestie (vacche, asini, pecore, cavalli) ad abbeverarsi a un fontanile con tre vasche costruito nella località di campagna denominata "Scuffiaccia". Una fresca sorgente lo alimentava e forniva acqua da bere anche agli abitanti. Il luogo così normale per le abbeverate dava

putroppo, per un'antica tradizione leggendaria, un senso di paura ai bambini. S'immaginava che una vecchia, simile ad una strega, chiamata "Scuffiaccia", ne fosse la custode e potesse apparire inaspettatamente nella stretta gola del canalone di tufo, tra la fitta vegetazione, a fare del male a qualcuno. Con la diminuzione dell'allevamento del bestiame e l'arrivo dell'acqua in paese, pian piano il fontanile fu disertato e poi completamente abbandonato. Stando alla leggenda, deve essere stata una grande gioia per la vecchia poter riprendere pieno possesso del luogo con una progressiva copertura di erbacce, rovi, cespugli, alberi vari. Ma, ironia della sorte, i membri di un'associazione culturale, che niente di meno si è fregiata nel titolo del nome della strega, ha osato avventurarsi all'esplorazione e alla ripulitura del luogo per riprenderne possesso e riportare in vita l'antico fontanile.

Così, senza alcun disturbo di incontrollabili forze malefiche, l'acqua è tornata a riempire le vasche restaurate, sovrana in un'area di sosta e di svago, tra forre, allietata dalle piacevoli ombre di olmi, sambuchi, pioppi e noccioli selvatici, dal gorgoglio della cascatella d'acqua di un ruscello e, se tacciono le voci umane, dai canti e dai richiami di merli, ghiandaie e tortore.

Chi volesse visitare questo fontanile può recarsi a Villa S. Giovanni in Tuscia e chiedere a qualsiasi adulto che incontra la strada per raggiungerlo.

Piero Valeri

Attività del Museo del Patrimonium di Sutri

Il Museo del Patrimonium, situato nel Cinquecentesco palazzo della Comunità di Sutri (Via di Porta Vecchia, 79), poi Ospedale civico - ove si trovano anche la Biblioteca Comunale e l'Archivio storico Comunale - è sorto nel 1998, per volontà dell'Amministrazione comunale di Sutri. Esso raccoglie alcune delle più significative testimonianze della ricchissima storia di questa città: iscrizioni e sculture che dall'età romana giungono fino al Rinascimento, oggetti e paramenti sacri dei secoli XVII-XIX, affreschi provenienti dalla chiesa rupestre di S. Fortunata di cui uno, ancora non studiato, databile ad età carolingia e uno, del XIII secolo, studiato da Silvia Maddalo, raffigurante Innocenzo III; infine, tele dei secoli XVI-XIX, di argomento prevalentemente francescano (provengono tutte dalla chiesa di S. Francesco). Nel corso dei prossimi mesi si procederà ad un nuovo allestimento delle collezioni museali: per ragioni conservative ed insieme espositive, i materiali lapidei che attualmente occupano la prima sala saranno spostati nella terza e le tele dalla terza sala saranno trasportate nella prima. Inoltre, molti dei materiali lapidei ora conservati nei depositi del Museo verranno esposti nella terza sala. La rotazione e l'aggiunta dei nuovi materiali comporteranno l'allestimento lungo le pareti della terza sala di appositi espositori per accogliere le iscrizioni e le sculture, che saranno raggruppate secondo un criterio cronologico, adatto alla visualizzazione delle fasi storiche di cui sono testimoni. Il nuovo allestimento sarà accompagnato da pannelli esplicativi che permetteranno al visitatore di inserire il singolo pezzo nell'ambiente culturale all'interno del quale è stato prodotto ed eventualmente di collegarlo con le realtà monumentali dalle quali proviene e/o con altri pezzi della collezione.

Il Museo intende rinnovarsi non solo nella sua veste espositiva, ma anche nella sua funzione di centro formativo e informativo, nell'ambito del territorio comunale e provinciale. A tal proposito, si stanno realizzando attività didattiche in collaborazione con le scuole locali e con centri di istruzione superiore della provincia di Viterbo e di Roma. Collaborazioni sono anche in corso con vari

dipartimenti della facoltà di Conservazione dei Beni culturali dell'Università della Tuscia, al fine di approfondire - attraverso tesi di laurea e di dottorato e con il coinvolgimento di singoli specialisti - tematiche relative alla storia e alla cultura della città e del territorio sutrino. In relazione a tali attività didattiche e scientifiche, si sta pensando di dotare il Museo di una libreria specialistica sulla storia, il folklore, i dialetti, i prodotti tipici della Tuscia e di un piccolo laboratorio informatico cui possano liberamente accedere i visitatori. Parallelamente, si sta cercando di potenziare quanto più possibile la formazione di una sezione specialistica di storia locale, all'interno della Biblioteca Comunale, che possa venire incontro non solo alle esigenze della popolazione di Sutri, ma anche dei singoli studiosi e degli studenti. Per quanto riguarda l'Archivio, si vorrebbe dare inizio quanto prima a una campagna di rilevamento fotografico, a partire dai preziosi e ben noti frammenti letterari, giuridici e teologici, dal Libro degli Statuti - ora finalmente restaurato e in procinto di essere riportato in sede - e dai più antichi protocolli notarili; in tal modo, si renderebbe un prezioso servizio agli studiosi e si potrebbe cominciare a diffondere la conoscenza di queste testimonianze - attraverso le riproduzioni - anche fra gli studenti delle scuole medie inferiori e superiori.

Importantissimi sono i contatti con altri Musei locali. In una situazione certo non favorevole alla sopravvivenza delle istituzioni culturali "minori", è fondamentale creare una rete di reciproci scambi di esperienze e di idee, che favoriscano quelle "aggregazioni sperimentali su progetti specifici" recentemente auspicate da Salvatore Settis. Attualmente, con il Museo della città e del territorio di Vetralla è in corso una collaborazione finalizzata alla realizzazione di iniziative comuni, fra i quali una mostra su "Imitazione e riproduzione dell'antico nelle ceramiche della Tuscia contemporanea", da tenersi presso il Museo di Sutri nel corso del 2001.

I migliori guardiani dell'eredità culturale italiana sono i cittadini, e in particolare i più giovani, ma solo se animati da una coscienza diffusa che la storia, la cultura, l'identità dell'Italia e delle piccole patrie che la compongono è intrisa profondamente della cultura figurativa che è cresciuta con la lingua, la letteratura, la musica, l'immagine delle nostre cento città" (Ernst Gombrich). Contribuire a creare una coscienza diffusa del patrimonio culturale è compito primario di un museo, piccolo o grande che sia. Si tratta di un compito che va accettato e difeso dai responsabili dei musei, compreso e sostenuto dagli amministratori di Comuni, Province e Regioni.

Carlo Tedeschi

Artisti al Museo della Città e del Territorio

Il Museo della Città e del Territorio di Vetralla da alcuni anni si è proposto di documentare le attività artistiche e artigianali che si svolgono nel Lazio; il Museo, che è finalizzato a valorizzare la storia del territorio, degli insediamenti e delle tecniche costruttive unitamente a quella dei principali mestieri tradizionali, si rivolge per la natura stessa del progetto verso l'indagine diacronica, ma ha ben presente la necessità di accogliere, studiare e contestualizzare anche le testimonianze della nostra contemporaneità. Per questo hanno avuto luogo delle esposizioni - collettive o personali - che sono nate da considerazioni non tanto inerenti alla storia dell'arte, quanto a quella dell'evoluzione delle tecniche e del loro utilizzo sul territorio: accogliendo tale non usuale punto di vista, si è voluto allestire mostre libere da legami di ordine critico o gerarchico, ospitando sia gli artisti già noti che gli esordienti.

Dato che Vetralla è stata - ed è tuttora - un importante centro di produzione della terracotta si è deciso di allestire per prima una mostra collettiva sulle odierne tendenze dell'arte ceramica. Nel giugno 1996 sono stati invitati otto artisti, pittori e scultori provenienti da esperienze diverse, che ricorrono alla ceramica, lavorano l'argilla, le danno forma e colore per raggiungere personali obiettivi espressivi.

E' stato così che Han Boerrigter, Tommaso Cascella, Primarosa Cesarini Sforza, Pablo Echaurren, Roberto Giacomello, Francesco Guidoni, Riccardo Monachesi, e Viola Sigona ciascuno secondo il proprio temperamento, hanno accettato di esporre i risultati della propria ricerca formale. Con le loro opere si è allestita nella sede del Museo una piccola ma esauriente mostra su quest'arte complessa, estremamente tecnica, con cui ciascuno si è espresso con le differenti tecniche volte ad ottenere l'effetto desiderato. Ad esempio: Echaurren, che abitualmente lavora a Faenza nella storica bottega Gatti, la fornace dei ceramisti futuristi, si è rivolto alla maiolica, utilizzandone tutti gli smaglianti colori; Cascella, che lavora a Bomarzo, ha utilizzato la terracotta con ingobbi di varie tinte, Giacomello, che opera a Farfa e Sigona che aveva la sua bottega a Vetralla hanno adoperato il metodo giapponese del raku; Cesarini Sforza, che ha appreso la tecnica della ceramica negli Stati Uniti e poi a Roma negli anni Settanta, ha decorato le sue terrecotte con smalti policromi. La terracotta, diversamente trattata hanno proposto anche Riccardo Monachesi e Francesco Guidoni. Mentre l'olandese Han Boerrigter, l'unico artista straniero invitato, nel corso di una conferenza ha presentato i risultati del suo paziente studio condotto per individuare l'esatto punto di cottura di alcuni smalti da lui creati in laboratorio. Nel 1998, in base al programma che individua nella pietra una delle sezioni tematiche del Museo, si è inaugurata, poi, la mostra di Decimo Mocini, scultore autodidatta attivo a Vetralla, che utilizza il peprino, la pietra scura diffusa in tutta la zona e nel tempo usata per realizzare oggetti d'arte decorativa e di uso comune, sia in architettura che per la creazione di opere d'arte. Nella sede del Museo l'artefice ha esposto sedici opere inedite, con le quali ha proposto forme fantastiche tipiche dalla tradizione figurativa della zona, in un personalissimo ed eterogeneo recupero di motivi tratti ora dal mondo antico etrusco, ora dai mostri ridenti del giardino di Bomarzo. Simili suggestioni fantastiche, ma sconfinanti nell'informale, avevano anche le sculture di Giuseppe Pietrini artista invitato ad esporre alla fine del 1999 in una mostra intitolata *Natura e Paesaggio a Vetralla*, a cura di Enrico Guidoni. Pietrini ha accettato di testimoniare le possibilità espressive del ramo di olivo, il legno durissimo di non facile lavorazione che permette di intagliare e levigare finemente i più minuti particolari. Pietrini è

anch'egli autodidatta, nato in provincia di Cremona, vive e lavora a Vetralla (ove partecipa all'attività del Movimento Artistico Vetrallese) e dal 1994 si dedica con continuità alla scultura.

Pure la pittrice Monica Ferrando ha risposto con entusiasmo all'invito di esporre nella mostra sul paesaggio. Nata in provincia di Alessandria, ma residente a Vetralla, la sua formazione è avvenuta a Torino dove si è laureata in filosofia e ha seguito i corsi dell'Accademia Albertina e della Scuola Libera del Nudo. Nel 1999 esponeva una serie di lavori che per compiutezza emergevano con forza, divenendo quasi una ricercata mostra nella mostra. Volendo dare in breve una definizione della sua pittura si può semplicemente dire che Ferrando è una pittrice di paesaggi, e anche i titoli dei quadri lo confermano, ma la sua pittura è molto lontana dal concetto che tradizionalmente si possiede dei dipinti di paesaggio. Tanto distanti dal vedutismo, le sue opere offrono allo spettatore piuttosto la visione di un luogo dell'anima, raffigurato con un'estetica raffinata ed intellettuale, colma di richiami anche letterari che spesso ne chiariscono il senso.

Tra dicembre e gennaio 2000 il Museo ha ospitato una bella mostra di Fiorella Piantini Dentini.

“La donna del vetro d'arte” la definisce Mary Jane Cryan in un articolo che parla della sua produzione artistica su “Ville e Casali” di Ottobre 2000. Fiorella ha trasformato la sala espositiva del Museo in uno splendido giardino di luci e colori mettendo in mostra non solo i bozzetti, realizzati con una raffinata tecnica acquerellata, delle sue opere più prestigiose che ha eseguito soprattutto per i palazzi degli Emirati Arabi, ma alcune delle sue vetrate piombate multicolori, delle sue sculture in vetro e ottone e dei suoi “collages” delicati e armoniosi.

Giovanna Caterina De Feo

Bibliografia:

Per la bibliografia su Boerrigter, Cascella, Cesarini Sforza, Echaurren, Giacomello, Guidoni, Monachesi, Sigona, che sono quasi tutti noti, si rimanda alle schede bibliografiche contenute nel catalogo edito in occasione della mostra *Artisti della ceramica*, a cura di G. C. De Feo, Museo della Città e del Territorio 15 giugno - 14 luglio 1996, Vetralla 1996

G.C. DE FEO, *Decimo Mocini*, Vetralla 1998

M. SANTINELLI, *Giuseppe Pietrini*, Viterbo 1997

L. SCHAFFER, *Monica Ferrando, Die Suche nach Arkadien*, Gelsenkirchen 1998

O. LOTTINI, *Natura e cultura, Monica Ferrando*, in “Arte a Palazzo - Oraziana 1999”, 26 settembre - 6 novembre 1999, Roma 1999

◆ 14 ottobre - 3 dicembre 2000

L'ALBERO E IL LEGNO

Tecniche e strumenti dell'artigianato storico
Studi e ricerche di Clara Bonavenia.

La mostra è dedicata alla lavorazione tradizionale del legno con particolare riferimento all'impiego nell'architettura, agli utensili e alla loro utilizzazione, alle capriate. Vengono esposte le tavole della tesi di Laurea in Architettura di Clara Bonavenia (Roma, Università "La Sapienza", relatore Enrico Guidoni, correlatore Donato Tamblè - vedi Studi Vetrallesi, 4, 1999) che ha approfondito tra l'altro le tematiche relative alla trattatistica rinascimentale, alla produzione e al trasporto del legname da costruzione nello Stato Romano, alle preziose capriate quattrocentesche ancora in situ in alcune chiese di Roma (illustrate da un modellino in scala). Un CD Rom appositamente realizzato dall'arch. Bonavenia e dal Dott. Marco Valerio Arbolino per la sezione Legno del Museo della città e del territorio è consultabile dai visitatori nella postazione informatica che viene in questa occasione inaugurata.

DOCUMENTAZIONE DEL MUSEO SUI PORTONI DI VETRALLA

Esposizione di tavole di rilievo dei portoni lignei di Vetralla, realizzate alcuni anni orsono dagli allievi della Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti di Roma

CENSIMENTO DEGLI ALBERI MONUMENTALI

Sintesi del lavoro di Censimento degli alberi monumentali del territorio di Vetralla, svolto presso le scuole elementari negli anni 1998-1999 e 1999-2000 e curato da Stefania Fieno e Gabriella Norcia, comprendente una prima pianta con la localizzazione degli esemplari più significativi.

Gli oggetti esposti sono stati scelti per rendere evidente la stretta complementarità tecnica tra legno e ferro: tra questi un portoncino ottocentesco "alla mercantile", seghè di varia tipologia e dimensione.

Alcune tra le piante storicamente più usate per il legname sono rappresentate in vaso, per cura dei Vivai Vignolini di Vetralla; una campionatura del legname di lavorazione tradizionale è curata dalla ditta Gentili di Vetralla.



Immagine di strumenti per la lavorazione del legno dal trattato di M. Agostino Gallo (1566).

Il museo è aperto da marzo a dicembre,
il sabato dalle ore 16.00 alle 19.00
la domenica dalle ore 10.30 alle 13.00
e dalle 16.30 alle 19.00

Altri giorni per appuntamento.

ingresso libero

Via di Porta Marchetta, 2 VETRALLA

Tel. 0761 - 461889

Per informazioni e visite guidate:

Dipartimento di Architettura e Analisi della Città
Via Gramsci 53 - 00197 Roma. Tel. (06) 3221095

Centro Studi, Roma Tel. (06) 3223291

www.uniroma1.it/museovetralla/home.htm

Notiziario scientifico pubblicato con il patrocinio del Dipartimento di architettura e analisi della Città dell'Università di Roma "La Sapienza"

Hanno collaborato a questo numero: M. Busi, D. Carlini, B. Casocavallo, M. J. Cryan, G. C. De Feo, M. Eichberg, E. Guidoni, M. Morbidelli, G. Norcia, P. Pontani, M. Proietti, A. Ranaldi, M. Rivera Gutierrez-Marino, C. Tedeschi, P. Valeri.

Direzione e Redazione: Via di Porta Marchetta, 2, - Vetralla

Stampa: Tecnostampa (Sutri)

Finito di stampare nel mese di dicembre 2000

Editore: Davide Ghaleb

via Roma, 4 - 01019 Vetralla (VT) - Tel. 0761- 461794

Fax 0761 - 460811 - www.ghaleb.com - email: dghaleb@tin.it