




SPOLETIVM



RIVISTA
DI ARTE STORIA CVLTVRA



A CVRA DELL'AZIENDA DEL TVRISMO DI SPOLETO



SPOLETIVM

RIVISTA
DI ARTE STORIA CVLTVRA

A CVRA DELL'AZIENDA DEL TVRISMO DI SPOLETO

S O M M A R I O

GIUSEPPE NICOLOSI - <i>La sistemazione della piazza del Duomo di Spoleto</i>	pag. 3
WANDA GAETA - <i>La pittura a Spoleto nell'età romanica (II)</i> »	15
GIANDOMENICO SERRA - <i>Osservazioni sull'apparato militare difensivo medioevale di Spoleto</i>	» 40
VALENTINO MARTINELLI - <i>Il busto di Urbano VIII di Gian Lorenzo Bernini nel Duomo di Spoleto</i>	» 43
LIONELLO LEONARDI - <i>La mostra nazionale di arti figurative</i> »	50

DIRETTORE: GIOVANNI ANTONELLI

Mentre si sta per pubblicare questo numero della Rivista, una tremenda sciagura colpisce la città di Spoleto: uno scoppio di grisou nella Miniera di Morgnano ha ucciso il mattino del 22 marzo ventuno minatori ferendone gravemente altri quindici.

Questa Rivista che così vasti e cordiali consensi ha suscitato verso la città, le sue bellezze, la sua storia, la sua civiltà, raccoglie oggi la voce dei tanti amici di Spoleto in Italia e all'estero, i quali chinano commossi la fronte dinanzi ai Caduti del lavoro che Spoleto e l'Italia tutta piangono e onorano.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: SPOLETO - Piazza della Libertà - Tel. 31-90

ABBONAMENTI: ANNUALE L. 1.000 — SOSTENITORE L. 3.000

UN NUMERO L. 300

LA SISTEMAZIONE DELLA PIAZZA DEL DUOMO DI SPOLETO

I lavori recentemente ultimati per la sistemazione della piazza del Duomo di Spoleto miravano ad un riordino generale dello spazio antistante al Duomo. Come in tutte le piazze in cui spazi e architetture abbiano raggiunta così compiuta armonia da risolversi in unità estetica, operare negli spazi contigui al tempio era come operare – in un quadro – ai margini del personaggio centrale, o sullo sfondo sonoro che non solo accompagna il disegno melodico o lo sostiene, ma ne costituisce addirittura il sottofondo strutturale.

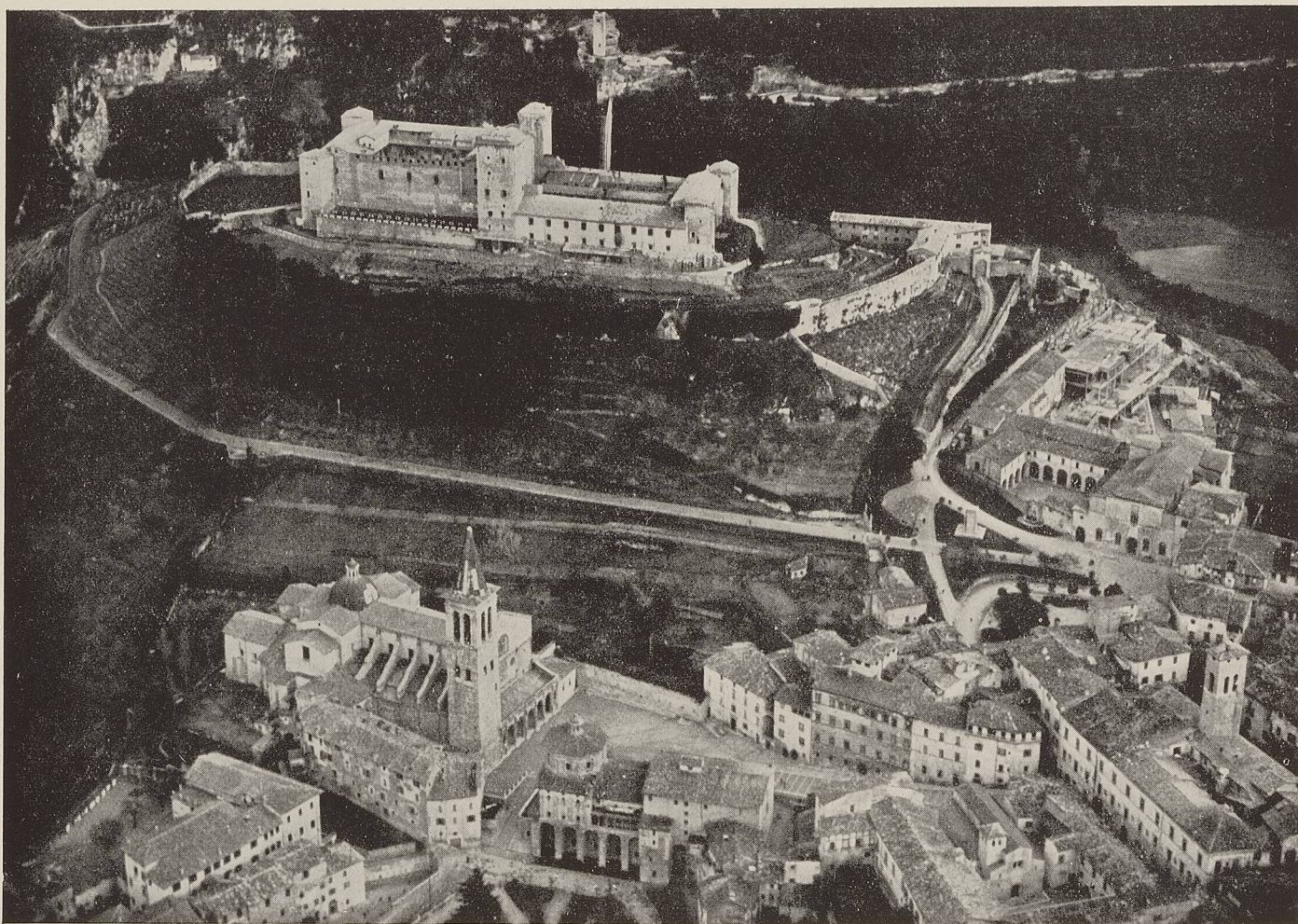
È facile intuire l'unità inscindibile fra le architetture e lo spazio che le inquadra nelle piazze che nacquero dalla ideazione unitaria e talora personale di un artista: piazza del Campidoglio, piazza S. Pietro, piazza S. Francesco di Paola a Napoli, piazza Vendôme, piazza des Vosges e così via dicendo; ovunque la legge che definisce l'unità dell'opera d'arte negli spazi e nelle architetture e nel loro reciproco rapporto è legge palese. Alterata o incompiuta che sia una simile configurazione, è d'immediata intuizione la conoscenza di ciò che si



La piazza del Duomo
(da una stampa francese dell'800).







debba aggiungere per ricostituire la simmetria distrutta o sbilanciata, o per completare il rettangolo, o il cerchio, o il quadrato.

Non che il valore dell'opera d'arte si esaurisca nello schematismo di una legge geometrica, o nella uguaglianza formale dei moduli architettonici ricorrenti, o delle architetture contrapposte nelle simmetrie: è possibile peraltro ricostituire l'opera ricomponendo l'integrità formale dello schema anche senza avventurarsi nell'arduo compito di entrare in risonanza e ricreare quel valore, quel tono profondo e irripetibile che costituisce il principio vitale dell'opera d'arte; riprodurre il distrutto attraverso la diligenza meccanica del calco e provocare così, con tali mezzi esteriori, il risorgere di un valore che può anche trascendere le capacità interpretative del restauratore.

In un ambiente medioevale, laddove l'inesperto vede l'opera del caso e pertanto suppone più facile l'intervenire e l'operare, non sussiste la stessa possibilità di restaurare attraverso la ricomposizione esteriore dello schema geometrico e la riproduzione meccanica delle forme: e l'architetto deve, senza possibilità di scampo, penetrare l'enigma di una atmosfera come necessario

presupposto e guida dell'opera sua. Atmosfera tanto più difficile da possedere in piena luce di coscienza, in quanto legata non alla individualità di un artista, ma alla coralità di una comunità che ha attuato il suo linguaggio architettonico e urbanistico, vivendo la sua storia secolare.

Non si vuole con questo indurre che nell'opera del singolo artista la individualità costituisca una limitazione di campo che ne renda più facile l'acquisizione; chè anzi nell'individualità dell'artista può risolversi la vastità e la complessità di mondi infiniti: ma la individualità staglia il profilo, definisce un linguaggio, configura in termini estetici riconoscibili qualsiasi vastità e complessità di materia.

Nelle formazioni edilizie spontanee medioevali, invece, la configurazione estetica può sembrare addirittura assente sotto il prevalere delle finalità positive ed economiche: quel costruire scaturito dai bisogni ed esigenze di vita, nell'inconsapevolezza estetica, sembra rimanere estraneo alla categoria dell'arte; e non pochi, di fatto, contrappongono quell'edilizia all'architettura come (tutto al più) letteratura a poesia. E invece l'edilizia corale nelle sue espressioni più felici appartiene al-

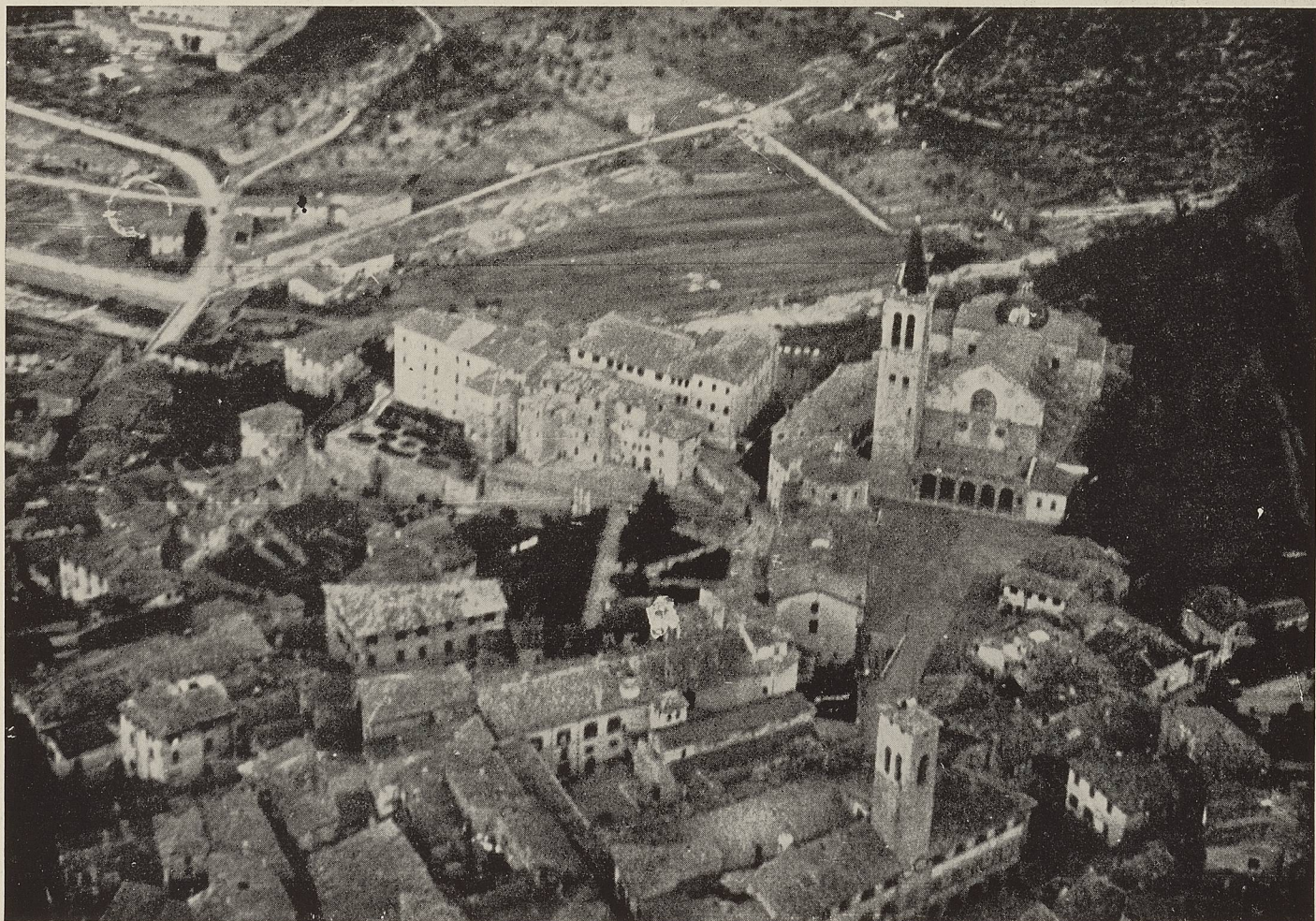
l'attività estetica nel senso più genuino: nel vero senso di sintesi a priori estetica: la forma estetica vi appare talmente risolta nei dati positivi – quel materiale, quella tecnica, quel bisogno, quelle ambizioni, quella vita vissuta, in una parola, quella storia – da sembrare insita in essi, nella materia che lo spirito elabora, anziché essere – come è – rivelazione dello spirito che ogni volta si risolve, si attua, si ricrea, in quel suo operare.

Il residuo accademico, che è l'impurità inevitabile di ogni attività artistica (sopravvivenze non disciolte di forme precedentemente costituite entro a quella nascente originariamente) è impossibile per chi opera per fini pratici e non vede e non sa la luce che la sua opera – misteriosamente accordata a quelle di moltitudini – accende.

Questo aderire alle finalità pratiche (entro cui fermentano sempre anche stimoli morali) è aderenza alla vita e alla storia, una sorta di realismo, un contenuto umano, che costituisce il necessario presupposto della vitalità artistica. Uomini singoli ebbero un ristretto problema, un breve intorno di storia, proporzionato al campo della propria vita individuale, e quindi compiutamente conosciuto, sul quale poterono pertanto co-

struire in piena aderenza e rispondenza. L'insieme di quegli atti, la piazza, il quartiere, la città, risultarono in tal modo fedele rivelazione della storia che li generò, quanto non possono esserlo i quadri edilizi e urbanistici progettati, perchè nessun uomo singolo può aderire ad un vasto quadro storico, come una comunità di uomini legati ognuno alla sua storia singola e particolare: legati d'altro canto fra loro – quegli uomini – da un arcano legame (proprio dei tempi di grande ricchezza spirituale), la molteplicità dei singoli programmi costruttivi poté così risolversi in unità, come pennellate in un unico grande affresco.

Contrapposte a questo farsi spontaneo dell'urbanistica, le città progettate, le città ideali della rinascenza o del recente razionalismo, prive dell'interiore fermento della vita, non modellate sulle infinite particolarissime istanze della cronaca – materia viva della storia – oleografiche, schematiche, inumane utopie, esprimono lo astratto e atrofico « a priori », laddove nella « sintesi a priori » delle formazioni spontanee, *la diretta materia della vita provoca nello spirito e assume come propria, una irripetibile configurazione*, e la stessa umana vitalità si risolve in autenticità estetica.







* * *

Le formazioni spontanee medioevali come Spoleto e la sua piazza recano dunque in sé il carattere della corralità e quello di un valore estetico che è volta a volta nascente, indenne dall'accademico adeguamento a forme o idee precostituite; nascente ma provocato dalla storia ogni volta originariamente: opere d'arte che recano con immediatezza il volto della civiltà che le produsse e nei lineamenti di quelle civiltà nascondono la chiave della interpretazione estetica.

Individuare una tale fisionomia estetica per operarvi in armonia, entrare in risonanza non con un formalismo conosciuto, ma col volto particolare di una storia irripetibile, comporta il pieno possesso di quella storia, di quella civiltà, costituisce cioè il più delicato dei compiti attribuibile ad un architetto.

Ma Spoleto ha tratto dallo stesso suo retaggio di ricchezza spirituale il modo di superare la grave difficoltà: l'opera dell'architetto è stata fiancheggiata da un illu-

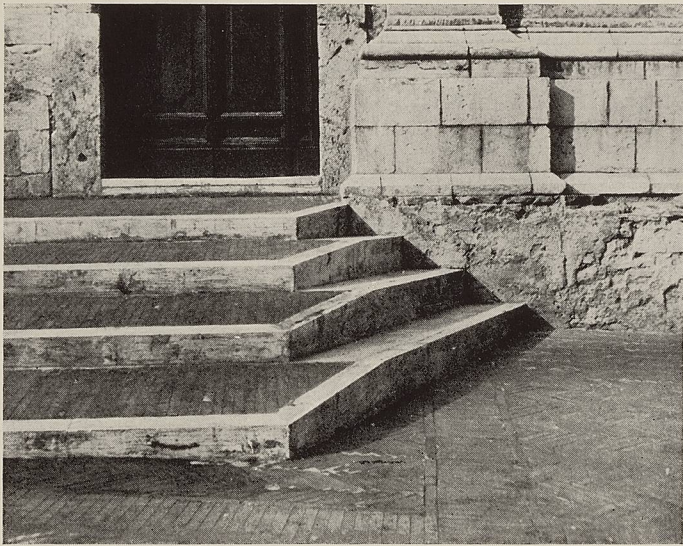
stre cultore di Storia del diritto, creatore in Spoleto di un Centro italiano di studi sull'alto medioevo, a cui convergono studiosi di tutte le parti del mondo. La lunga permanenza nell'Umbria e la sua particolare intuizione dei valori interiori e propri dell'architettura (non l'interpretazione allegorica o analogica dei più, ma il sentimento specifico della forma e del materiale) gli hanno consentito di cogliere l'irripetibile linguaggio umbro delle pietre e degli spazi ambientali e di intuire i lineamenti della storia in termini architettonici. Il restauro della piazza si è svolto così attraverso un dialogo tra storico e architetto, fra la storia e la tecnica: ma una storia già risolta in architettura e, d'altro canto, una tecnica (come vuole lo stesso significato di architettura) tutta preta di umano.

E il dialogo si è sviluppato senza interruzione dalla impostazione generale del problema fin nel dettaglio



delle ultime determinazioni di materiali, di misure, di proporzioni.

Ripreso il vecchio disegno a riquadri del pavimento a laterizi di cui sussistevano sparse tracce, se ne è studiato l'orientamento e la distanza dalla fronte del Duomo in modo che l'obliquità di essa rispetto alla rampa di via dell'Arringo rientrasse nella libera modulazione generale degli spazi, ricca di scorci e di fughe, evitando



la discordanza di una stortura che rimanesse disordine anziché risolversi in termini estetici.

Le scale dinanzi al teatro Caio Melisso e alla Manna d'Oro costituivano un ingombro sgradevole e sottolineavano inopportuna la fronte del teatro stesso amorfa e casuale. Quegli ingombri - in parte attenuati con un espediente tecnico per mimetizzare le scale con il pavimento generale - non potevano ridursi se non elevando, da quel lato, le quote della piazza.

L'operazione è stata peraltro compiuta nella consapevolezza che una variazione eccessiva delle quote avrebbe annullato il carattere naturalistico della giacitura della piazza che planava sghemba verso il varco fra la Manna d'Oro e il Duomo, quasi plasmata dal deflusso delle acque.

A destra del Duomo si stende lungo il lato a monte della piazza una rude muraglia che inquadra la visuale della Rocca. Distaccato da quella muraglia (con l'abbattimento di un breve muro) il Tempio ne rimane inquadrato e isolato al tempo stesso da una esigua pausa di vuoto che contribuisce a migliorare la coesistenza delle due strutture di così diverso tono. Un lungo sedile, un prezioso sarcofago romano ed una lapide a ricordo del restauro, nobi-

litano senza assurdi cosmetici la muraglia e ne trasfigurano la decrepitezza in vetustà.

Lungo la via dell'Arringo, ridotta amorfa e ripida discesa, è stato creato il grande valore plastico della cordonata, così tipico della addirupata edilizia medioevale, discendente e slargantesi verso l'ampio ristagno dello spazio antistante il Tempio, con l'andamento dei bordi a volta addolcito nella curva, a volta vibrato nella spezzata.

La cordonata corre come sul colmo di un rilevato, tra due fasce di acciottolato che la raccordano nel modo più vario e strapaesano alle varie quote obbligate degli ingressi e delle luci delle cantine lungo i bordi della via, variati anch'essi di svolgimenti curvilinei e di brusche contrapposizioni oblique che la sistemazione, con adeguate accentuazioni, ha rivelato e imposto all'osservazione. Sprofondata tra case in ombra, la cordonata, sotto l'alto sole estivo, rivela la vibrata sequenza delle alzate scure.





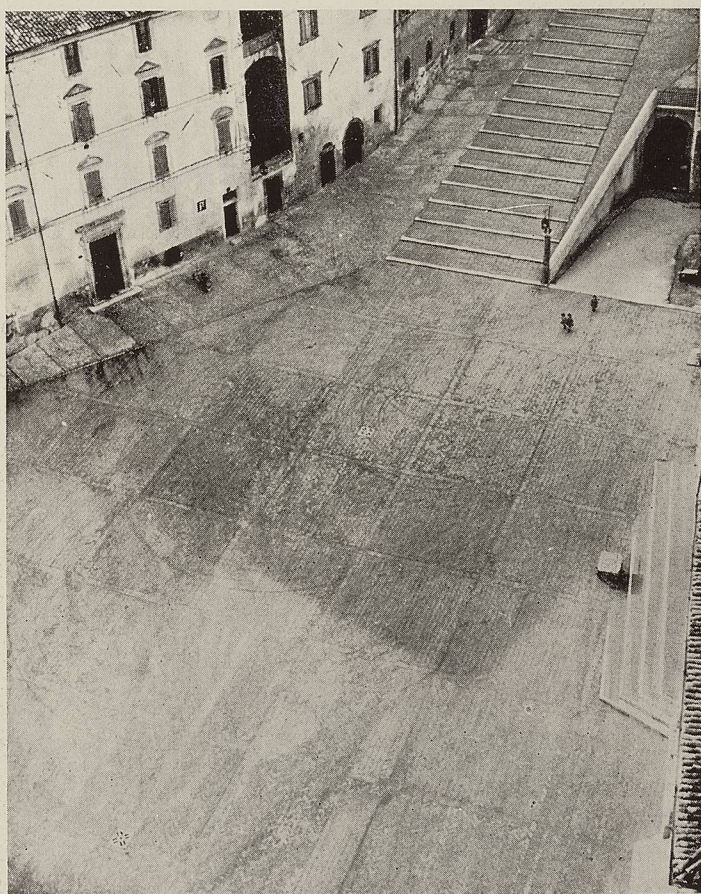
La sistemazione attuata ha rivelato l'unità di tutto lo spazio non più scindibile tra una via ed una piazza, ma unico spazio degradante e slargantesi come una grande V. Le demolizioni precedentemente compiute per l'isolamento dell'abside di S. Eufemia hanno peraltro disperso questa configurazione così tipica degli spazi me-



dievali, liberamente conformati secondo il più spontaneo flusso del traffico. Ma la progettata costruzione di una nuova casa riconfermerà l'antica inquadratura dello spazio, rivelandola anche nel disegno delle gronde sul cielo.

La sistemazione della piazza non potrà dirsi compiuta fino a che non sarà possibile operare anche nella Canonica che si affianca sul lato sinistro del Duomo.

Un bel loggiato con varie movenze corre lungo uno spazio che si svolge sul fianco del Duomo: errori di colorazioni potranno facilmente venire corretti e con questo la autenticità schietta e casta di quella architettura – appropriata nella subordinazione alla mole del Tempio – tornerà in luce.



Ma infauste manomissioni sulla testata più in vista dalla piazza, nascondono quella « verità » architettonica; manomissioni attuate in conformità di un equivoco che ancora recentemente era sistema, spesso ufficiale; il credere che per accordarsi all'ambiente fosse necessaria la riproduzione di pezzi e motivi di architetture passate e il non avvertire la ineluttabile falsità del risultato: banale recitazione al posto del linguaggio vivo e attuale dell'architettura. L'errore è particolarmente grave in un ambiente come Spoleto, in cui il costruire



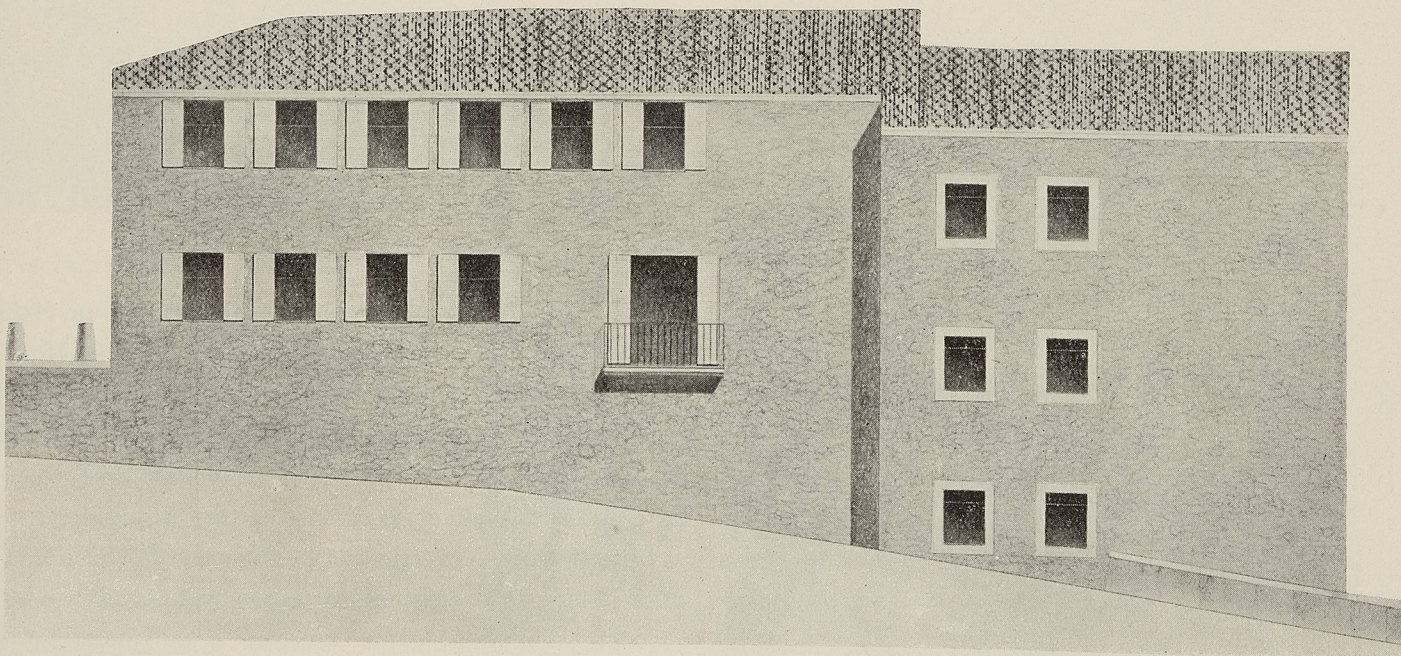
a timpano della fronte della Canonica: un sussiego neo-classico e monumentale su una costruzione peraltro così opportunamente dimessa. Per chi osservi dall'alto del campanile, appare immediata la causa di questa stonatura: il timpano non ha alcuna rispondenza strutturale ed è stato elevato per impedire la vista dei tetti.



è stato sempre così schiettamente tecnico e positivo – e non pertanto meno spirituale – da porre in evidenza la verginità del muro e della struttura: qualche cosa cioè che trascende l'avvicinarsi del linguaggio formale, supera i tempi per rimanere sempre – e in particolare oggi – attuale.

Occorre rimuovere il falso manierismo del loggiatino romanico in mattoni, ma anche rivedere il profilo

Un equilibrato adeguamento dei tetti alla verità della costruzione (anche a destra del Duomo ove occorre sostituire all'incontro al padiglione delle falde, la più schietta semplicità di una unica falda frontale)



Prospetto del nuovo fabbricato progettato di fronte al palazzo Arroni.

significherà impedire che l'atmosfera scabra e strutturale, che è Spoleto ossia l'ambiente che ha prodotto il Duomo e ne costituisce il naturale presupposto, non venga, proprio ai suoi piedi, assurdamente contraddetta.

GIUSEPPE NICOLOSI

La solenne inaugurazione della restaurata piazza del Duomo ha avuto luogo il pomeriggio del 19 settembre scorso, alla presenza del Ministro della pubblica istruzione,

Dopo la benedizione alla piazza ed il discorso dell'arcivescovo, si ebbero i discorsi ufficiali del comm. Gaetano Petrelli, presidente dell'Azienda del Turismo, del sindaco dr. Giovanni Toscano e del ministro Ermini; quindi l'orchestra ed il coro del Teatro dell'Opera di Roma, diretti da Ottavio Ziino (maestro del coro Giuseppe Conca) e con la collaborazione di alcuni giovani artisti del Teatro lirico nazionale sperimentale di Spoleto, eseguirono un breve concerto reso ancor più suggestivo dalla particolare lim-



on. Giuseppe Ermini, dell'arcivescovo di Spoleto, di parlamentari, di autorità provinciali e locali e di una foltissima folla di molte migliaia di persone convenute da ogni parte dell'Umbria; era anche presente l'arch. prof. Giuseppe Nicolosi, autore del progetto di restauro, cui è dovuto l'articolo qui pubblicato, del quale la Direzione vivamente lo ringrazia.

pidezza del sereno e vivido tramonto umbro, con il Largo di Haendel, l'ouverture Leonora n. 3 di Beethoven, la preghiera alla Vergine de La Forza del Destino ed il coro del Nabucco di Verdi, la preghiera del Mosè di Rossini e l'ouverture del Tannhäuser di Wagner.

La lapide scoperta a ricordo dell'avvenimento dice:

AREAM

QVA AD HOC TEMPLVM PRINCEPS ACCEDITVR
NEGLECTV ET AETATIS INIVRIA FATISCENTEM
RAPHAEL RADOSSI SPOLETANVS ARCHIEPISCOPIVS
MVNICIPII MODERATORES POPVLVSQVE VNIVERSVS
SVA CVRA SVOQVE STUDIO
ITALICAE REIPVBLICAE LIBERALITATE QVOQVE VSI
AD PRISTINI DECORIS FORMAM
RESTITVENDAM CVRARVNT
CVM ANNVS DEIPARAE VIRGINIS VERTERET SACER
CVI PATRONAE CAELESTI OPIFERAE
SE SVAQVE CVNCTA AVITA COMMENDARVNT PIETATE
D. XIII CAL. OCT. A. MCMLIV
SOLLEMNI RELIGIONE AVSPICATVM OPVS

Il prezioso sarcofago romano che adorna la piazza è stato donato al Capitolo della Cattedrale dalla Contessa Guglielmina di Campello.



La piazza, durante la cerimonia, vista da via dell' Arringo.



Il Ministro Ermini mentre pronuncia il discorso.



Veduta di via dell' Arringo durante la cerimonia.

La pittura a Spoleto nell'età romanica

II.

LA PITTURA SU TAVOLA DA ALBERTO SOZIO A PETRUS

Lo studio della pittura spoletina dell'età romanica, iniziato nel primo capitolo coll'illustrazione degli affreschi eseguiti tra la fine dell'XI e i primi del XIII secolo (1), viene ora proseguito con l'esame della pittura su tavola appartenente al secolo XII e alla prima metà del seguente, poiché nessun dipinto del genere ci è pervenuto che si possa riferire al secolo XI.

La pittura ad affresco già esaminata, considerando l'attività di Sozio come punto centrale, appare divisa in due fasi, una che precede ed un'altra che accompagna e segue l'operosità del maestro; cosicché gli affreschi di vari pittori in S. Ansano, eseguiti tra la fine dell'XI e la prima metà del XII secolo, costituiscono l'attività svolta nella prima fase, e gli affreschi delle chiese dei SS. Giovanni e Paolo e S. Paolo quella svolta nella seconda, fra il termine del XII e i primi del XIII secolo, caratterizzata dalla sostanziale fedeltà all'exasperato linearismo proposto da Sozio.

Durante questa seconda fase si colloca la pittura su tavola che verrà ora analizzata; ed il quadro completo della pittura spoletina ad affresco e su tavola della fine dell'XI e la prima metà del XIII secolo mostrerà, al termine

di questo capitolo, come, pur nella varietà delle tendenze individuali, la sostanziale fedeltà ad alcuni principi figurativi fondamentali, dia testimonianza di un ben determinato gusto sviluppatosi in quel centro, indizio dell'esistenza di una scuola pittorica locale.

Il numero più noto, il punto di riferimento cronologico e stilistico per la pittura spoletina su tavola, è dovuto a Sozio col suo Crocifisso del 1187; l'importanza di questo dipinto supera anzi i limiti della città e della regione stessa perché ad esso spetta, nel vasto campo della pittura su tavola dell'età romanica, il titolo di più antico documento pittorico sicuramente datato dopo la Croce di Guglielmo a Sarzana che è del 1138, e perché, in conseguenza della sicura antica data, esso è stato scelto spesso a rappresentare il modello di uno degli schemi iconografici fondamentali di croce dipinta e precisamente di uno dei più semplici, cioè di quello che presenta, come elemento figurato, oltre il Cristo vivo soltanto le due immagini di Maria e Giovanni a tutta figura nei due tabelloni laterali, e la rappresentazione dell'Ascensione nella cimasa (2); questo schema di croce dipinta diverrà usuale nella produzione spoletina

(1) Vedi « Spoletium », anno I, n. 1, aprile 1954, *La pittura a Spoleto nell'età romanica*, cap. I, pagg. 11-28.

(2) L'Ascensione è rappresentata con il Cristo che sale al cielo volto di profilo, con un'iconografia di origine ellenistica, frequente in opere ottoniane, rara fra le croci dipinte; il teschio

di Adamo alla base della croce, motivo tipicamente bizantino, si trova nel XII secolo soltanto nel gruppo spoletino.

Per i riferimenti alla Croce di Alberto Sozio tenere presente la fotografia n. 14 pubblicata nel primo capitolo di questo studio in « Spoletium », art. cit.

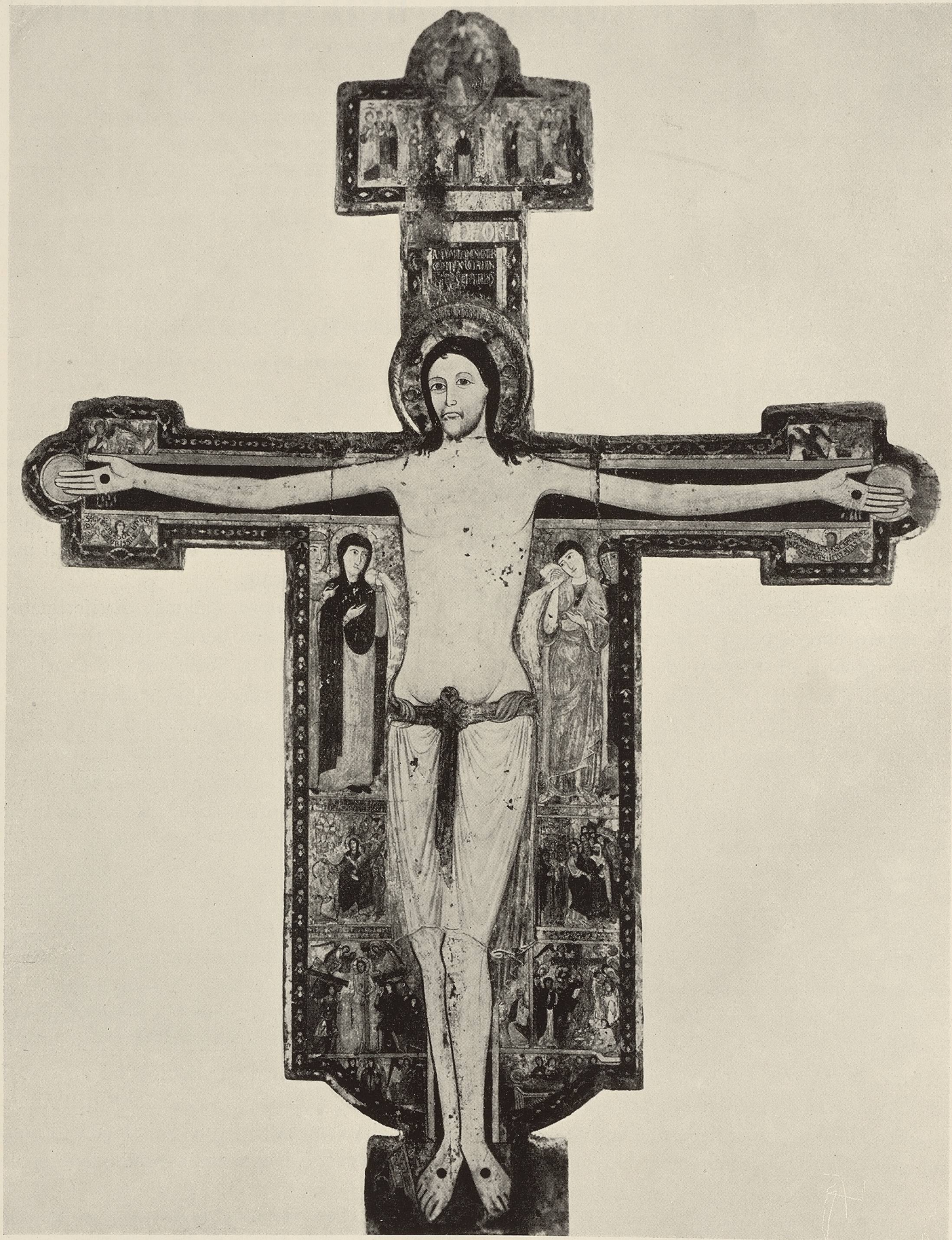


FIG. 23 - SARZANA, DUOMO - Croce dipinta da Maestro Guglielmo, 1138 (Alinari).

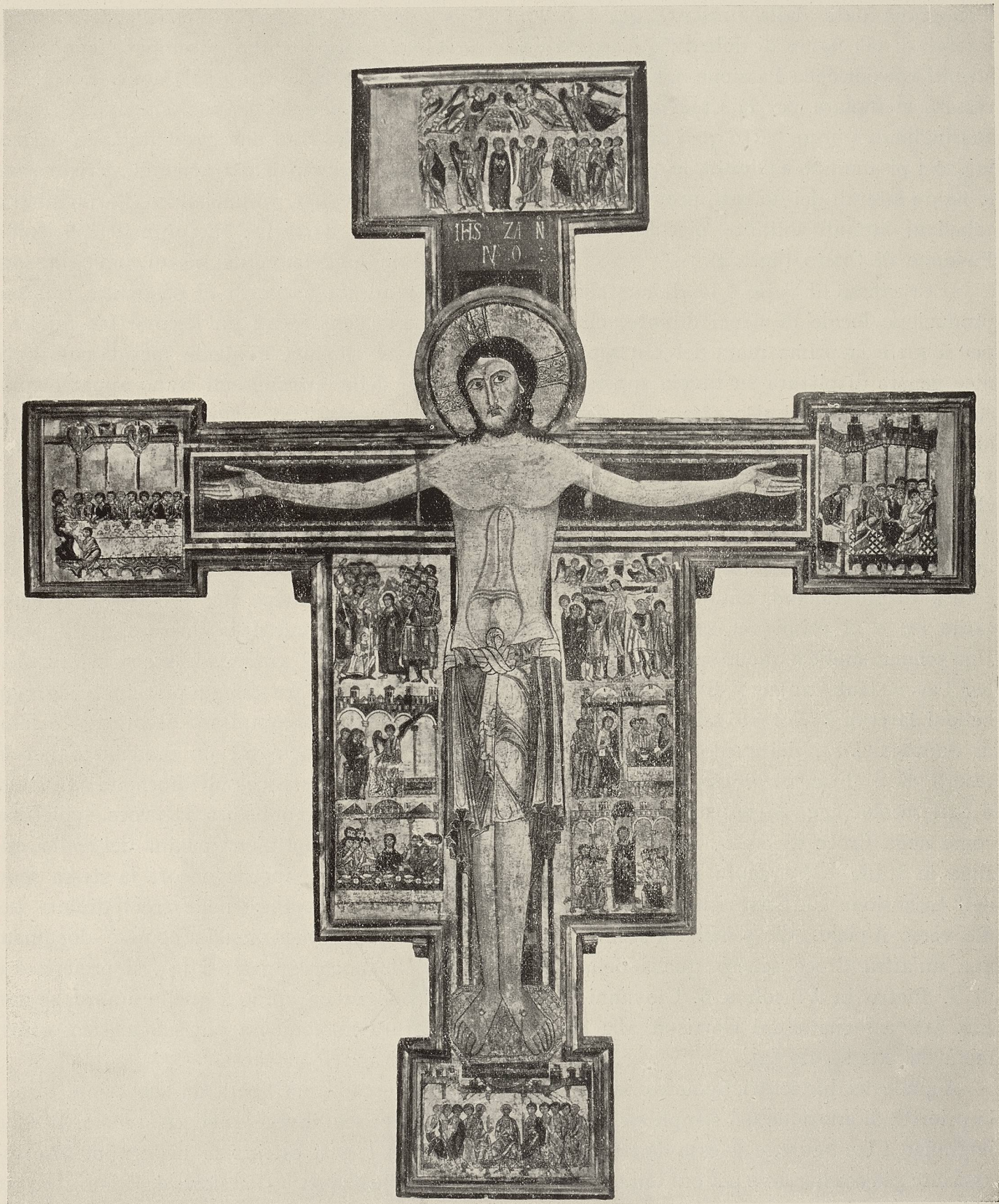


FIG. 24 - PISA, MUSEO CIVICO - Croce dipinta (*Anderson*).

tina e si ritroverà fin nel XIV secolo nella croce di S. Cristina a Caso.

Alla Croce di Sozio si contrappone quella di Guglielmo del 1138 (fig. 23), per la complessa iconografia data dalla presenza nei tabelloni laterali di più figure di dolenti, e di scene illustranti episodi della Passione di Cristo; tipo che resterà esemplare per le Croci lucchesi fino a Berlinghiero e in un certo qual modo anche per le Croci pisane fino a Giunta, le quali, eliminate le figure laterali dei dolenti, presentano nei due tabelloni laterali soltanto piccole scene della Passione di Cristo (fig. 24).

Il Crocifisso di Sozio è fondamentale per la produzione locale di Croci dipinte, che è poi per il XII e la prima metà del XIII secolo, l'unico genere di pittura su tavola superstite. La stessa iconografia si riscontra nella Croce già alla Congregazione di Carità, ora al Museo Civico di Spoleto (figg. 25-26), in quella della chiesa di Santa Maria a Vallo di Nera (fig. 27), da ritenersi ambedue del tardo XII secolo, e in una Croce senese conservata nella Pinacoteca di Montalcino, datata dal Garrison al tardo XII o ai primi del XIII secolo (fig. 28). Uno schema simile a quello spoletino ma variato per l'accresciuto numero di figure nei due tabelloni laterali è adottato ad Assisi, nelle Croci di Santa Chiara, del tardo XII secolo, e del tesoro di S. Francesco, eseguita fra il XII e il XIII secolo (figg. 29-30); nella prima appare, come nella Croce di Sozio, l'iconografia rarissima in Italia e frequente nell'arte ottoniana dell'Ascensione col Cristo che s'innalza di profilo verso il cielo. Allo schema assisiato si addega un'altra Croce senese, quella della chiesa di S. Pietro in Vincoli a S. Giovanni d'Asso (fig. 31), assegnata dal Garrison alla seconda metà del XII secolo (3).

A quale dei due centri, Spoleto o Siena, spettino la priorità di adozione del semplice schema iconografico a tre figure, e se esso derivi da quello assisiato più complesso è per ora impossibile stabilire; tuttavia Spoleto può vantare la data

sicura della Croce di Sozio, l'insistenza sullo stesso schema delle altre Croci del Museo Civico e di Vallo di Nera, e la persistente fedeltà ad esso documentata fino al XIV secolo colla Croce di Santa Cristina a Casu; mentre nel Senese la presenza di questa semplice iconografia resta limitata alla Croce di Montalcino.

La preferenza poi per uno schema che risolve la Croce dipinta ad una presentazione dei tre personaggi principali del dramma, Cristo vivo Maria e Giovanni, rinunciando alle possibilità illustrative e narrative che offre il tipo iconografico di Guglielmo e dei pisani, indica la soggezione ad un concetto di sostenuta trascendenza e fa pensare ad un legame fra Spoleto, la regione romana e quelle meridionali dove le scene delle Crocifissioni erano apparse composte su uno schema di eguale semplicità ieratica. Negli affreschi di S. Angelo in Formis (1057-1087) la parte centrale della Crocifissione (fig. 32), che si stacca con valore iconico fra il gruppo delle Marie e quello degli sgherri, appare già quasi una germinale croce monumentale del tipo che apparirà a Spoleto; nel mosaico absidale della chiesa di S. Clemente a Roma (inizi del XII sec.) la scena della Crocifissione con i tre personaggi principali (fig. 33), si isola nel vasto complesso decorativo e sembra costituire anch'essa un modello o per lo meno una rappresentazione informata agli stessi principi ai quali obbedirà la croce spoletina; nelle Crocifissioni a piena pagina dei codici miniati benedettini appare ancora la stessa semplice iconografia. Pure nelle croci dipinte dei territori centro-meridionali, come è documentato dalle poche superstite (4), si preferisce il tipo iconografico affine a quello umbro, se non addirittura uno ancora più schematico, e mai quello pisano o lucchese.

La Toscana più libera da soggezioni bizantine preferisce invece, nel XII secolo, il tono narrativo che si estrinseca nelle numerose tavolette illustranti la Passione di Cristo, per cui c'è motivo di ritenere che quello schema di Croce

(3) E. B. GARRISON, *Italian romanesque panel painting*, 1948, nn. 459, 460, 478, 491.

(4) E. B. GARRISON, *op. cit.*, nn. 466, 477, 487, 489, 492.



FIG. 25 - SPOLETO, MUSEO CIVICO - Croce dipinta (*Ist. Centr. del Restauro*).



FIG. 26 - SPOLETO, MUSEO CIVICO - Croce dipinta (particolare) (*Ist. Centr. del Restauro*).



FIG. 27 - VALLO DI NERA, SANTA MARIA - Croce dipinta (*Croci*).

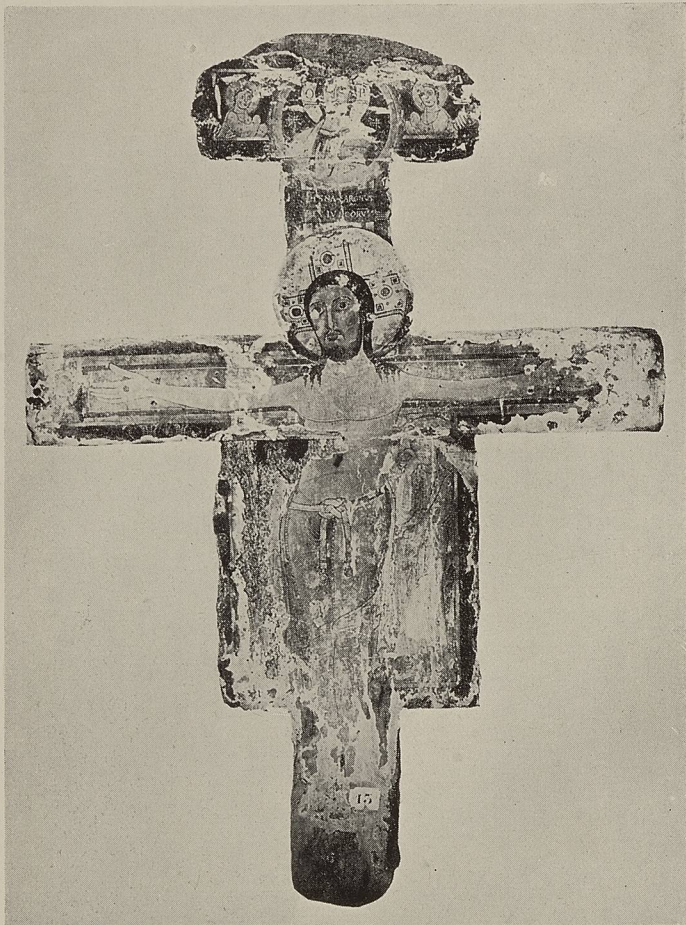


FIG. 28 - MONTALCINO, PINACOTECA - Croce dipinta (Gab. Fot. Naz.).

più semplice adottato per breve tempo nel Senese dovette giungere dall'Umbria, e a Montalcino direttamente da Spoleto.

La Croce di Sozio è in buone condizioni, dipinta su pergamena applicata su tavola con un procedimento che si riscontra in altre opere spoletine. L'iscrizione è, come è noto, grammaticalmente errata e in parte mancante, lasciando perplessi sull'esatto nome del pittore; essa dice: OPUS ALBERTO SOTI ... MCLXXXVII.

Il colore è limitato a poche tinte, e il rosso intenso domina sulle altre. Di pallido avorio è il colore del corpo di Cristo, e il velo leggerissimo del perizoma trasparente è di un tenue azzurro che s'incupisce nelle ombre; scura la veste della Vergine e rosso il manto come le scarpette; cangianti in toni chiari e scuri sono la veste verde-azzurra e il manto rosa intenso del S. Giovanni; gli angeli hanno alternativamente abiti rossi e verdi egualmente cangianti; le profilature della croce, la mandorla del Cristo nell'Ascensione, il suppedaneo sono di un rosso

intenso; ombreggiature rosse alle braccia e alle gambe del Cristo. Il colore è disteso compatto, unito, oppure con levità di trasparenze nel velo del perizoma di Cristo e con delicati passaggi di colore nei cangianti; l'effetto dell'insieme è simile a quello che può offrire un mosaico o una miniatura di rara finezza.

Esaminando il Crocifisso di Sozio in rapporto stilistico alla coeva pittura toscana e in specie alle Croci dipinte lucchesi e pisane appare chiaro che tenue è il punto d'incontro risolvendosi solo nel generico uso dell'elemento lineare, ma rettilineo e sintetico nelle opere toscane, come si troverà riflesso nelle Croci di Assisi, sottilissimo fluido e ornamentale in Sozio. E già è stato notato nel precedente capitolo come quel suo modo di disegnare sia affine al sensibile linearismo che tanto omogeneamente era venuto a caratterizzare una delle varie correnti che si intrecciano a formare il complesso quadro della pittura romana del XII secolo. E c'è maggiore affinità stilistica fra la Croce di Sozio, il Trittico di Tivoli (figg. 34-35), il Salvatore di Sutri (fig. 36) e di Capranica, il trittico di Viterbo e il Redentore di Tarquinia (5) che non con qualsiasi coeva opera toscana, comprese le due Croci senesi di S. Giovanni d'Asso e di Montalcino (figg. 31-28), le quali, legate per l'iconografia alle Croci spoletine e assisiati, mostrano rapporti stilistici non tanto con quella di Sozio, che sembra solo vagamente ricordata nel perizoma del Cristo di Montalcino, quanto con le due Croci del Museo Civico di Spoleto e di Vallo di Nera nonché con le due di Assisi (figg. 25-27-29-30).

Malgrado i legami con Roma e con il Lazio, il Crocifisso di Sozio tuttavia resta una pagina isolata per la complessità degli elementi figurativi che vi confluiscono; infatti il suo disegno che ornamentalmente si svolge in continuo ricorrente andamento curvilineo con flessibilità d'arabesco, pur derivando dalla pittura romana, ha un certo lontano accento nordico, come

(5) Vedi in proposito W. F. VOLBACH, *Il Cristo di Sutri e la venerazione del Ss. Salvatore nel Lazio*, «Atti della Pont. Acc. Rom. di Arch.», Rendiconti, vol. XVII, 1940-41.

Per la cronologia delle opere citate vedi anche E. B. GARISON, *op. cit.*, nn. 279, 283, 290, 292, 299.

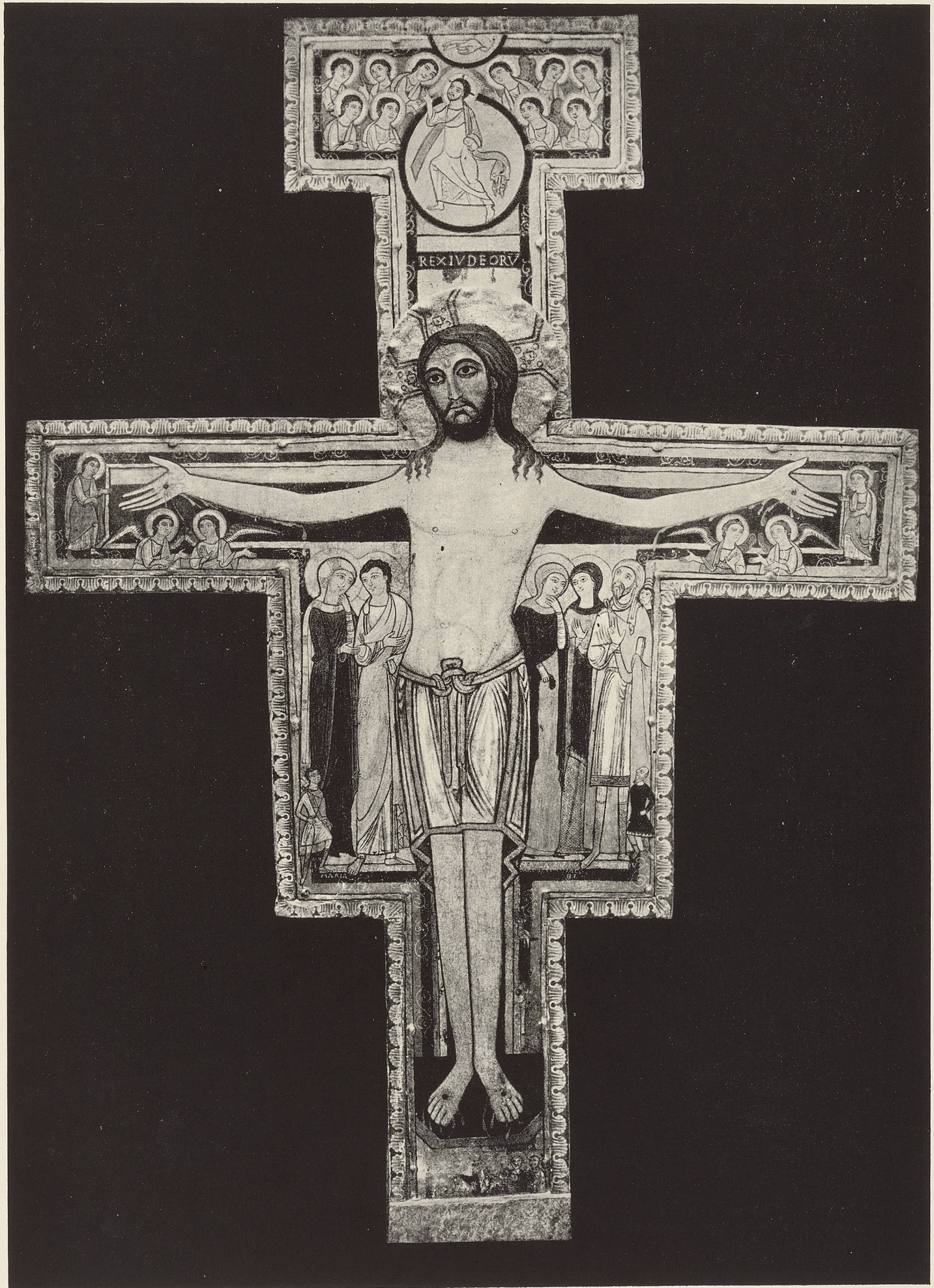


FIG. 29 - ASSISI, SANTA CHIARA - Croce dipinta (Alinari).

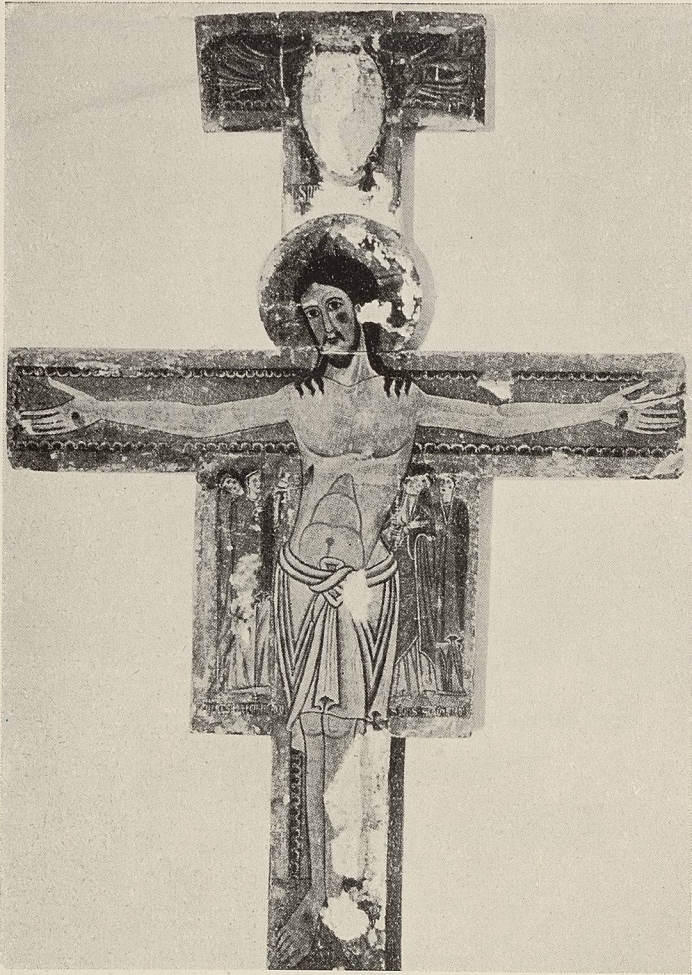


FIG. 30 - ASSISI, TESORO DI S. FRANCESCO - Croce dipinta (dalla Vavalà).

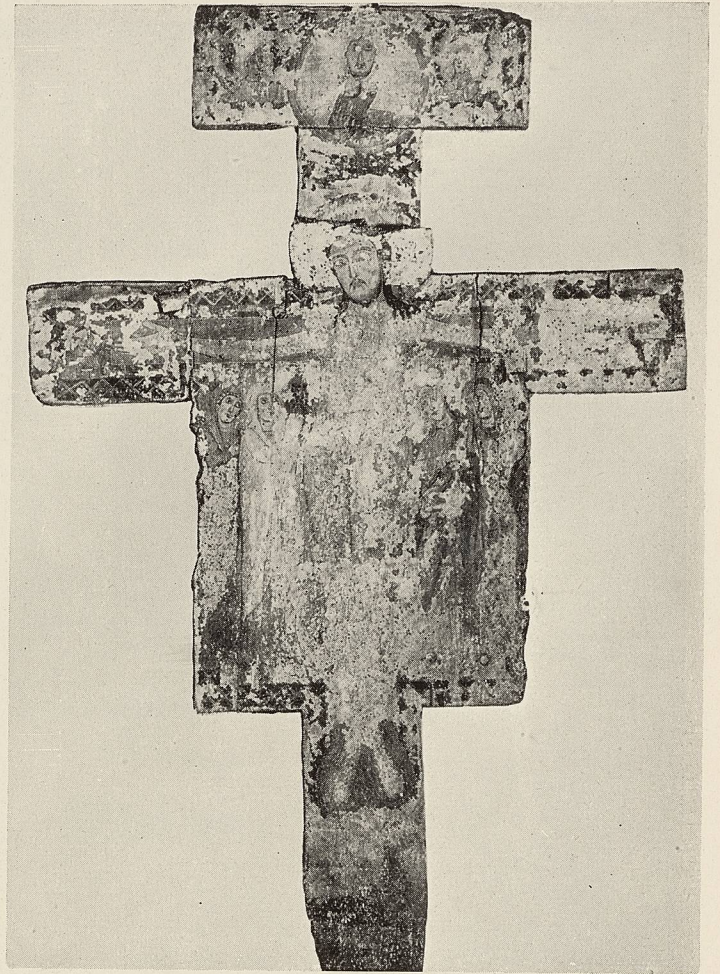


FIG. 31 - S. GIOVANNI D'ASSO, S. PIETRO IN VINCOLI - Croce dipinta (Crocì).



FIG. 32 - S. ANGELO IN FORMIS - La Crocifissione (Anderson).



FIG. 33 - ROMA, SAN CLEMENTE - Mosaico dell'abside (particolare) (Alinari).



FIG. 34 - TIVOLI, CATTEDRALE - Trittico del Salvatore, (particolare) (Gab. Fot. Naz.).

è già stato notato. Che ciò sia dovuto a tardi-
vi ricordi ottoniani, come vuole la Vavalà (6), si
potrebbe pure ammettere considerando il sot-
tile ondeggiare della linea come derivato dalle
finissime miniature o dagli avori germanici; op-
pure che ciò sia dovuto molto più probabilmente
a conoscenze oltremontane più recenti, come di-
ce il Garrison (7), e avvenute del resto da tempo
specialmente nei centri nostri settentrionali, può
essere spiegato con il complesso intrecciarsi di

(6) E. S. VAVALÀ, *La croce dipinta italiana*, 1929, pag. 505.

(7) E. B. GARRISON, *op. cit.*, pag. 12.



FIG. 35 - TIVOLI, CATTEDRALE - Trittico del Salvatore, (particolari) (Gab. Fot. Naz.).

motivi stilistici determinatosi nell'alto Lazio e
nell'Umbria che si riflette pure in alcune mani-
festazioni della scultura sensibile ai più vari in-
flussi compresi quelli transalpini (8).

Il luminismo plastico che Sozio sovrappone
poi al suo filiforme flessibile disegno dà invece,
come già è stato osservato a proposito dei suoi
affreschi, un prevalente tono bizantineggiante
anche alla sua croce dipinta, e la figura di
S. Giovanni appare, infatti (fig. 37) quasi

(8) P. TOESCA, *Storia dell'Arte italiana*, 1927, vol. II, pag. 823.
M. SALMI, *L'Arte italiana*, 1953, vol. I, pag. 278.

come immagine staccata da qualche raffinato mosaico tardo bizantino per quel fulgore metallico della luce violenta che si allarga a raggio sulle vesti; osservando poi le convenzionali definizioni anatomiche del palmo delle mani aperte, dei colli e dei visi si nota che Sozio dimostra di anticipare le opere di più accentuato bizantinismo del secolo seguente (fig. 38), come per esempio la nota Santa Caterina del Museo Civico di Pisa, e di voler emulare la schematicità delle alveolate partiture di qualche opera a smalto o la crudezza di qualche lavoro in metallo (fig. 39).

Aspetto particolarissimo dell'arte di Sozio è la ricerca d'espressione e di moto che, più che negli affreschi, ha piena evidenza nella sua Croce dipinta: nell'agitato volo di Cristo e degli angeli nella scena dell'Ascensione (fig. 40) nel Cristo stesso che con accentuata flessione piega sulla spalla destra il patetico viso dagli occhi malinconici (fig. 41) e nelle immagini laterali (figg. 37 e 39) nelle quali la concitazione dei gesti e l'espressione, che vuole essere dolorosa e diviene grottesca, ha suggerito di nuovo alla Vavalà il richiamo all'arte nordica (9). Effettivamente le due teste di Maria e Giovanni costituiscono una rarità assoluta nella pittura romana italiana; la contrazione della bocca e dei muscoli facciali giunge ad un tale sconcertante risultato caricaturale davanti al quale si resta imbarazzati se renderne responsabile la conoscenza di opere in miniatura avorio metallo o smalto provenienti dalla Germania o dalla Francia, oppure il personale gusto di Sozio che trasforma in chiave d'iperbole drammatica le tipiche fisionomie bizantineggianti che già nel meridione, negli affreschi di S. Angelo in Formis e nelle miniature benedettine affini a quei dipinti, avevano subito una prima forzatura espressiva di carattere popolareggiante; anche a proposito degli affreschi suoi abbiamo già accennato del resto a non improbabili e non impossibili relazioni con la cultura figurativa meridionale. Un espressionismo affine a quello di Sozio si ri-

(9) E. S. VAVALÀ, *op. cit.*, pagg. 620-21.



FIG. 36 - SUTRI, CATTEDRALE - Il Salvatore (Anderson).

scontra nelle figure minori della Croce di Santa Chiara ad Assisi (fig. 7).

Per la vivacità del gesto però non si può non ricordare il diffondersi, nel tardo XII secolo, delle correnti drammatiche bizantine che andavano proprio in quegli anni più che mai affermandosi a Nord e a Sud dell'Italia nei due centri di Venezia e della Sicilia.

Nella cittadina di Tuscania, nell'abside del-



FIG. 37 - SPOLETO, DUOMO - Croce dipinta da A. Sozio (particolare) (*Anderson*).



FIG. 38 – PISA, MUSEO CIVICO – Santa Caterina (Alinari).

la chiesa di S. Pietro affrescata tra la fine del XII e i primi del XIII secolo, gli agitati Apostoli dell'Ascensione di Cristo (figg. 42-43) ripetono con le loro contorte movenze le ricerche espressive dei gesti che si notano in Sozio. E se anche per Toscana si parla di concitazione nordica è pur vero che quegli agitati personaggi ricordano gli Apostoli, scanditi da alberi come a Toscana, che ornano alla base la cupola dell'Ascensione a Santa Sofia a Salonicco, probabilmente del secolo XI e in verità anch'essi va-

riamente valutati nel loro drammaticismo (10); ed essi ricordano pure gli Apostoli della cupola dell'Ascensione in S. Marco a Venezia (fig. 44) i quali, insieme ai personaggi delle scene della Passione di Cristo nell'arcone occidentale della stessa chiesa (fig. 45), presen-

(10) G. DE FRANCOVICH, *Arte siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente*, « Commentari », 1951, anno II, n. 1; e *Commenti*, « Commentari », 1953, anno IV, n. 4. S. BETTINI, *La pittura bizantina: I mosaici*, 1939, pag. 61; e *Di S. Marco e altre cose*, « Arte Veneta », IV, 1952.



FIG. 39 - SPOLETO, DUOMO - Croce dipinta da A. Sozio (particolare) (Anderson).



FIG. 40 - SPOLETO, DUOMO - Croce dipinta da A. Sozio (particolare) (Anderson).

tano alla seconda metà del XII secolo, la stessa violenza di gesti e di moti apparsa prima a Salonicco e poi, al termine del XII secolo, a Toscana e nella stessa arida e superficiale interpretazione di Sozio.

La Croce di Sozio è senz'altro la pagina più problematica ed eccezionale della pittura spoletina per il suo bizantinismo, il linearismo romaneggiante eppur non esente da eleganze nordiche e il grottesco drammaticismo.

Le altre due Croci, quella del Museo Civico di Spoleto e quella di Vallo di Nera, presentano minore complessità e, accomunate da una triste sorte che le ha ridotte in deplorabili condizioni, nei frammenti che integri affiorano dalla rovina si legge la nobiltà e la bellezza originaria. Sono ambedue molto simili (figg. 3-4-5) tanto che la Vavalà le ha supposte dello stesso maestro (II), ma, per quanto si può giudicare

da opere in così cattivo stato, la Croce di Spoleto appare di qualità superiore e certamente di mano differente dall'altra. Identiche per l'iconografia, che ripete quella di Sozio ricordata a Vallo di Nera fin nel particolare del teschio di Adamo sul Golgota ai piedi di Cristo sono ambedue simili per la forma della croce, il tipo dell'aureola di Cristo, lo stile e il colore che è in prevalenza l'azzurro.

Tale colorazione dominante non è una caratteristica limitata a questi due esemplari, ma si ritrova nel Senese, nelle stesse Croci di S. Giovanni d'Asso e di Montalcino, e nella vicina Assisi, nella Croce del Tesoro di S. Francesco (figg. 31-28-30); anche la preferenza coloristica, come l'iconografia e l'affinità stilistica, conferma quindi i rapporti tra Siena Assisi e Spoleto.

Considerate dalla Vavalà anteriori, o al massimo contemporanee al Crocifisso di Sozio del 1187, e dal Garrison collocate al termine

(II) E. S. VAVALÀ, *op. cit.*, pag. 620.



Fig. 41 - SPOLETO, DUOMO - Croce dipinta da A. Sozio (particolare) (Anderson).



FIG. 42 - TUSCANIA, S. PIETRO - Affreschi dell'abside (particolare) (Gab. Fot. Naz.).

del XII o ai primi del XIII secolo (12), esse sono forse i due più antichi dipinti su tavola della pittura spoletina. L'affinità tra queste due Croci e quella di Sozio non è limitata all'iconografia ma si estende al gusto per la fluidità lineare. Con le due Croci senesi già citate (figg. 31-28) il rapporto sembra di dipendenza delle toscane dalle spoletine le quali presentano una più raffinata cultura figurativa.

Il maestro della Croce azzurra del Museo Civico di Spoleto (figg. 25-26) si lega all'ambiente romano in maniera più chiara di Sozio eclettico d'eccezione; e non solo per la più calma modulazione lineare, ma per una comprensione più profonda della poetica di quei modelli tanto da ottenere dei risultati di solenne elegiaca dolcezza cui l'arido Sozio, con i suoi complessi interessi culturali, non giunse nel suo Crocifisso.

L'esempio che poté avviare il pittore spoletino a tali modi espressivi fu qualche opera simile al trittico di Tivoli (fig. 34-35), per altro connesso al centro di Spoleto per la presenza del pallio bicolore nella figura di S. Giovanni. L'andamento largo del disegno, la regolarità e la finezza dei volti, somiglianti a quelli di Tivoli, la misura del gesto, la contenutezza dell'espressione mostrano la conoscenza di opere romane originalmente interpretate.

La franca incisiva sicurezza del pennello che nella Croce spoletina fa staccare decise le linee sul colore delle carni leggermente ambrate e che calcola ogni rispondenza ritmica della linea, nella breve stretta parabola delle sopraciglia ripetuta nel taglio largo ovale dell'occhio, nella lieve arcatura del naso, negli spioventi dei baffi, nel tendersi della linea delle labbra, insieme alla profonda tristezza del Cristo, ci palesa quali siano i caratteri stilistici ed espressivi che lo accostano e insieme lo distinguono dal più solenne e sereno esemplare di Tivoli; paragonata alla Croce di Sozio, questa del Museo di Spoleto sembra anticiparne in parte gli stilismi sottilmente iperbolici e l'accentuato sen-

timentalismo. L'azzurro è, come si è detto, il colore dominante: infatti azzurra è la croce, profilata di rosa e di celeste pallido, e così il perizoma di Cristo, e le vesti della Vergine e di S. Giovanni; e l'oro degli ornati contribuisce a creare un'insieme di raffinata splendida luminosità che nettamente si distingue dalla smaltata cupezza della Croce di Sozio.

La Croce di Vallo di Nera (fig. 27) è anch'essa dipinta su pergamena e, sebbene in peggiori condizioni, tanto che gli azzurri largamente profusi e l'oro dei particolari ornamentali sono ormai del tutto offuscati, lascia scorgere degli elementi che sembrano annunciare anch'essi Sozio per l'esilità e l'allungamento delle figure, per un certo senso plastico, per qualche convenzionalità comune che si intravede nell'avambraccio e nel palmo della mano sinistra, e per il fine panneggio della veste del S. Giovanni, nel quale tuttavia non appaiono quelle evoluzioni virtuosistiche che restano una caratteristica inconfondibile dell'arte di Sozio. E da ambedue queste Croci, del Museo di Spoleto e di Vallo di Nera, esula quella crudezza ascetica, quegli arrovellati modi bizantineggianti e quell'esotico espressionismo del noto maestro, per riflettere invece una visione d'equilibrata umanità rispondente allo spirito romanico.

In queste due Croci e in quella di Sozio l'esecuzione, di una finezza mirabile quasi miniaturistica come ha notato la Vavalà (13), ci documenta di una rara eccellenza tecnica raggiunta dai pittori spoletini, che erano numerosi nella città come risulta dai nomi svelati dalle carte dell'Archivio (14).

Ai due maestri dei Crocifissi esaminati e a Sozio se ne aggiungono altri due ai quali si devono la Vergine della Walters Art Gallery di Baltimora e una testa di S. Giovanni conservata nella Pinacoteca di Perugia.

La Vergine di Baltimora (fig. 46) è certo un frammento di Croce dipinta che, verosimilmente, doveva presentare la consueta e nota iconografia a tre sole immagini, tanto più che essa ri-

(12) E. S. VAVALÀ, *op. cit.*, pag. 619; E. B. GARRISON, *op. cit.* nn. 495, 496.

(13) E. S. VAVALÀ, *op. cit.*, pag. 620

(14) M. GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, 1923, pag. 42 e segg.



FIG. 43 - TUSCANIA, S. PIETRO - Affreschi dell'abside (particolare) (Gab. Fot. Naz.).



FIG. 44 - VENEZIA, S. MARCO - Cupola dell'Ascensione (Anderson).



FIG. 45 - VENEZIA, S. MARCO - Storie della Passione (Alinari).



FIG. 46 - BALTIMORA, WALTERS ART GALLERY - Madonna
(dalla Vavalà).

pete lo stesso atteggiamento e lo stesso gesto della mano sinistra della Vergine del Crocifisso di Sozio e dell'anonimo pittore del Crocifisso del Museo Civico di Spoleto, mentre la destra, come in quest'ultimo, accenna al corpo di Cristo crocifisso. Come la Croce di Sozio e di Vallo di Nera questo frammento è dipinto su pergamena fissata al legno (15).

È un dipinto tutt'altro che trascurabile; e anche se il giudizio è basato solo su una conoscenza fotografica e sulla testimonianza della Vavalà, questo frammento conferma ancora il notevole livello della produzione spoletina fra il XII e il XIII secolo.

(15) D. ROSEN, *The preservation of wood sculpture*. «The Journal of the Walters Art. Gallery», 1950-51, pagg. 50-51.



FIG. 47 - PERUGIA, PINACOTECA - S. Giovanni (dalla Vavalà).

Essa è stata attribuita, un po' dubbiosamente, dalla Vavalà a Sozio (16) e successivamente assegnata dal Richter a Petrus (17) il pittore che ha firmato una Croce di recente trasportata nella chiesa parrocchiale di Campi Alto e che sarà esaminata più innanzi. Ma in verità nessuna delle due attribuzioni soddisfa per cui è meglio lasciare l'autore fra gli anonimi. Stilisticamente essa si equilibra fra i termini del linguaggio di Sozio e quelli del pittore della Croce azzurra del Museo Civico di Spoleto. Di Sozio (fig. 39) ha l'allungamento elegante delle figure, la com-

(16) E. S. VAVALÀ, *op. cit.*, pag. 627 e segg., e *Alberto Sozio, and his group*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 1939, pagg. 9-17.

(17) J. H. RICHTER, *Petrus Pictor and Alberto Sozio*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 1940, pagg. 85-89.

piacenza per un ritmo lineare che tende a calcolate rispondenze; del maestro della Croce del Museo Civico (fig. 26) ha la sobrietà espressiva, l'amabilità dei tratti del volto, l'assenza di luminismo plastico, la preferenza per il colore azzurro e per i particolari ornamentali; di ambedue ha la sapienza e la finitezza del lavoro.

Anche il frammento perugino con la testa di S. Giovanni (fig. 47) deve certo provenire da una Croce dipinta. Giustamente riferito alla scuola spoletina esso ne presenta evidenti alcuni caratteri fondamentali, e cioè lo stacco deciso delle linee che definiscono i tratti fisionomici, la facilità del disegno e l'effusione sentimentale che ricorre costante nelle opere spoletine, in affresco e su tavola, esaminate. Anzi per la ricerca espressiva della linea accentuatamente inflessa delle sopracciglia della bocca e del mento l'autore sembra ricordare le fisionomie di So-

zio ma non tanto da cadere nel grottesco e da non preferire invece, come il maestro della Madonna di Baltimora, forme più semplificate e senza tormenti e contrasti plastico-chiaroscurali. Concordemente attribuito dalla Vavalà e dal Garrison alla fine del XII o ai primi del XIII secolo è dal Richter ritenuto una testa di Vergine e considerato affine alla Croce di Petrus a Campi (18). Ma in realtà, anche in questo caso come per la Madonna di Baltimora, è consigliabile astenersi da precise attribuzioni poiché le analogie non sono così stringenti da offrire la certezza assoluta sul nome di Petrus (19).

(continua)

WANDA GAETA

(18) E. S. VALVALÀ, *op. cit.*, pagg. 26 e segg.; E. B. GARRISON, *op. cit.*, n. 601; J. H. RICHTER, *art. cit.*, pag. 89.

(19) La fine di que to capitolo verrà pubblicata nel prossimo numero della Rivista.

OSSERVAZIONI SULL'APPARATO MILITARE DIFENSIVO MEDIOEVALE DI SPOLETO (*)

Sulla struttura topografica sia dei centri rurali che dei centri cittadini italiani del medioevo mancano contributi storico-geografici che, attraverso l'analisi linguistica delle varie denominazioni relative, ne rilevino le origini, la funzione propria ed il coordinamento delle unità elementari della ripartizione topografica di tali centri nell'unità sia del « vicus » che della « civitas » e nell'ambito di una determinata tradizione comune a detti centri.

Un saggio in proposito, relativo alle *horae*, ossia « contrade » cittadine e rurali, improntate sulla terminologia accolta dai primi cosmografi cristiani nella ripartizione in 12 *horae* o « settori » della proiezione cartografica del vecchio mondo, ho dato in un mio vecchio articolo (1) e spunti e documenti sulla importanza della ripartizione territoriale di Genova in 12 *horae* o « contrade » cittadine ho dato recentemente in una mia recensione all'opera di U. Formentini sulla storia di Genova dal basso Impero alla costituzione del comune di Genova medioevale (2).

Corrispondenti alle 12 *horae* su dichiarate sono, come si vedrà, le 12 *vaite* cittadine di Spoleto medioevale, ossia *regiones* « rioni », secondo la corrispondente terminologia latina degli scrittori medioevali di Spoleto (3).

Di tale ripartizione duodecimale del terri-

torio cittadino l'attestazione più antica, a mia notizia, si è il cenno di Agnello Ravennate (4), riferito all'anno 709: « Georgius Johannacis filius », dopo aver organizzato a difesa il territorio attorno a Ravenna, su richiesta dei ravennati, organizzò la città e il suo esercito: « Divisit populum civitatis in undecimas partes; duodecima vero pars ecclesiae est reservata. Unusquisque miles secundum suam militiam et numerum incedat, id est: Ravenna, *bandus* primus, . . . ». A tale divisione duodecimale della città di Ravenna, « formante ». come si esprime il Formentini, nei riguardi di Genova, « la base del raduno popolare » per *bandi* e per *numeri*, corrisponde nell'« autographon » dell'Anonimo Ravennate, contemporaneo quasi di « Georgius Johannacis filius », a seconda dell'editore Schnetz, che ne fissava la data ai primi decenni del sec. VIII, una ripartizione duodecimale delle regioni (*patriae* e *prosapiae*) della terra, designate dalle *duodecim horae diei*. La stessa ripartizione duodecimale fu riprodotta in altre città, come a Genova e a Spoleto, ove le 12 *vaite* corrispondono alle *duodecim partes civitatis* di Ravenna, denominate progressivamente dai dodici *bandi* ossia *numeri*, coincidendo il termine *bandus* (5) nella stessa impronta di germanicità che ricorre nella voce *vaita* (6) di Spoleto, dovuta originariamente anch'essa, come i *bandi* di Ravenna, all'orga-

(*) Articolo già pubblicato nella « Revue de Linguistique Romane », n. 69-70, Lyon-Paris, 1954, p. 101-105, e che qui si pubblica nuovamente per gentile concessione dell'autore.

(1) GIANDOMENICO SERRA, *Della denominazione di cime alpine dalle ore del giorno e della divisione medioevale per horas del territorio cittadino e rurale nell'Italia superiore*, in « Zeitschrift für Namenforschung », XV, I (1938), p. 62-74.

(2) GIANDOMENICO SERRA, *Postille in margine alla « Storia*

di Genova » (vol. II) di Ubaldo Formentini, in « Rivista di Studi Liguri », XVII, 3-4 (1951), p. 225-240.

(3) SEVERI MINERVII, *De rebus gestis atque antiquis monumentis Spoleti*, Liber secundus, ed. Achille Sansi, *Documenti storici inediti in sussidio allo studio delle memorie umbre*, Accademia Spoletina, Foligno, 1874, p. 73.

(4) Ed. Holder-Egger, c. 140.

(5) Derivato dal gotico *bandvja* « Zeichen », REW, 929.

(6) Derivata dal franconico *wahta* « Wache », REW, 9477 c.

nizzazione dell'esercito cittadino in *numeri* o « riparti militari », distribuiti nelle varie *partes* ossia *regiones* o *horae* cittadine.

Il vario prevalere dell'uno o dell'altro termine, di *horae* oppure di *bandi* e di *vaite* per un certo periodo di tempo, decisivo delle sorti politiche della città e per le attività ed il carattere dei cittadini, segna nella storia delle varie città il prevalere del carattere militare oppure civile.

Ora, delle 12 *regiones* in cui era scompartito il territorio urbano di Spoleto a seconda della testimonianza di Severo Minervio (7) la denominazione propria dell'uso volgare era il termine *vaite* di cui ricorrono le menzioni relative nei registri amministrativi del Comune e negli storici di Spoleto, come, ad esempio, dagli stralci dei registri comunali medioevali, riportati dal Salzano (8), si ha menzione della *Vaita Pretengha*, nel « Liber Capudicial et Custodiae Civitatis Spoleti » dell'anno 1425 (p. 127), della *Vaita Frasancti*, nel « Liber Collectae soldis XVI pro centenaro et XV pro foculari imposito anno MCCCCXXI » (p. 128) e dagli storici di Spoleto si ricavano menzioni della *Vaita Palazii*, *Vaita Grifonesca*, *Vaita Frasanti*, *Vaita Tirallesca*, *Vaita Ponzanina*, *Vaita S. Andreae*, all'anno 1419 (9), della *Vaita Sancti Johannis in parochia Sancti Donati*, all'anno 1267 (10) ed ancora nel provvedimento dell'anno 1419 per cui « per ciasche *vaita* de Spoliti ogne homo excepto vecchi et infermi, fosse la sera con una torcia in mani » (11). Secondo lo Statuto della città, del 1296, anche il più antico catasto di Spoleto, del 1293, era distinto per *Vaite* (12), come pure diviso per *Vaite* era il libro del ruolo dei contribuenti alle imposte comunali, cioè del « Liber Capudicial et Custodiae Civitatis Spoleti » dell'anno 1425 (13) e l'altro elenco del 1450, dei contribuenti morosi, detto « Liber speculi sive nummarii male solventium » (14), mentre dallo Statuto della città del 1347 risulta che la Signoria del Comune, come già da

molti anni innanzi, si componeva di 12 *Priori* presi dal popolo, uno per *Vaita* (15). Dominante nella direzione degli affari comunali, la figura del *Priore* si delinea come « capo del popolo », quasi come « tribuno », tale da formare con gli Anziani e col Podestà il corpo permanente che reggeva il Comune (16). I *Priori* duravano in carica due mesi; quelli che uscivano estraevano a sorte i loro successori, sino a che il numero degli eletti fosse terminato. Gli ultimi avevano il compito di convocare il Consiglio ed i *Collegi* o *Numeri*, perché i loro componenti indicassero una lista di cittadini tra i quali si potesse scegliere man mano i *priori* dei bimestri successivi (17). Qualunque poi fosse la funzione attribuita ai *Priori*, che sedevano permanentemente nel Palazzo del Comune ed ivi alloggiavano e mangiavano a spese pubbliche, il compito specifico di convocare i *Numeri*, come la stessa loro denominazione si riporta alla tarda latinità ed ai secoli barbarici: al periodo gotico italiano. La voce *priores* infatti, in tale età, acquista un valore specifico di « primarius vir, curator civitatis », come, ad esempio, in Cassiodoro (Variar. 8, 26): « Quidilanem Sibiae filium praesenti auctoritate praecipimus, ut *priores* feliciter habere debeatis, Reatini et Nursini » e l'altra voce *numerus*, soppiantata poi dalla voce germanica *bandus*, come sopra si è visto, acquista pur essa un valore specifico, quello di « cohors », di riparto militare, come, ad esempio, in Cassiodoro (Hist. Eccl. 1, 9): « Ex illo Romanorum *cohortes*, quae nunc *numeri* nuncupantur, singulae facerunt tabernaculum proprium ».

Le 12 *vaite* della ripartizione cittadina di Spoleto, in quanto che corrispondono alla *duodecim horae diei* dell'Anonimo Ravennate ed ai dodici *bandi* su cui « Georgius Johannacis filius », nel 709, ricostituì l'esercito cittadino di Ravenna ripartendolo nelle *duodecim horae* o settori del territorio urbano, implicano un analogo ordinamento a carattere militare della città di Spo-

(7) Vedi nota n. 3.

(8) AMEDEO SALZANO, *Le finanze e l'ordinamento amministrativo di Spoleto all'alba del Quattrocento. Dalle fonti contabili comunali dell'epoca*. Spoleto, 1941.

(9) Dai *Frammenti degli Annali di Spoleto*, di PARRUCCIO ZAMBOLINI, editi dal Sansi, *op. cit.*, p. 154.

(10) SANZI, *op. cit.*, p. 321.

(11) SANZI, *op. cit.*, p. 153.

(12) SALZANO, *op. cit.*, p. 125, n. 1.

(13) SALZANO, *op. cit.*, p. 127.

(14) SALZANO, *op. cit.*, p. 130.

(15) SALZANO, *op. cit.*, p. 55.

(16) SALZANO, *op. loc. cit.*

(17) SALZANO, *op. loc. cit.*

leto, costituito originariamente sui *numeri* (18) o *bandi* cittadini, dai quali si estraessero a turno, *vaita* per *vaita*, le guardie alle torri e vedette della città di Spoleto. La particolare importanza di tale servizio ai posti di guardia valse poi, verisimilmente in seguito al governo dei Franchi in Italia ed a Spoleto, tramite l'importazione della voce franconica *wahta* « guaita », a designare i rispettivi rioni e settori cittadini di Spoleto.

Che tale, infatti, fondato cioè sui *Numeri* o *Bandi* cittadini e sul servizio di guardia alle torri, fosse l'ordinamento antico medioevale di Spoleto sotto i Bizantini, che con Narsete ne avevano riacquisito il possesso all'Impero contro i Goti e di Spoleto avevano restaurato le mura diroccate, è dimostrato dalla voce d'origine greco-bizantina *Philitteria*, applicata nella toponomastica interna di Spoleto, insigne per le sue cento torri (19), a designare una delle 12 *regiones* o *vaite* (20) in cui sorgesse una torre o vedetta di particolare importanza militare e così detta dall'aggettivo greco *fulacterios* « che fa buona guardia », corrispondente di nomi quale la *Tourre de la Gacho* « Torre della Guaita » di Avignone (Mistral) (21).

Un'identica origine pare doversi attribuire al nome locale ligure *Filattiera* (Apuania) di

(18) Perdurava nel 1400 a Spoleto il termine *numero* col suo valore antico di *collegio* o « corpo sociale », oltre che nella designazione dei *Collegi* o *Numeri*, su riferita, a proposito della funzione dei *Priores*, anche nella designazione del collegio dei tre ufficiali delle bullette, « ai quali era affidato un più diretto controllo sulla spesa pubblica. Nessun mandato (o bulletta) di pagamento poteva avere esecuzione se la spesa corrispondente non fosse stata preventivamente ad essi deliberata e se il mandato stesso non fosse stato da essi specificatamente approvato. Ecco una forma embrionale della Corte dei Conti » (SALZANO, *op. cit.*, p. 145, ove, in nota, l'Autore rimanda, a proposito del significato di *Numero*, alla sua opera: *Il « Monte dei denari » ed il « Monte del grano » a Spoleto nella metà del Quattrocento*. Spoleto, 1940, p. 46, in nota, opera che mi è stata irreperibile).

(19) C. BANDINI, *Spoleto*. Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, s. d., p. 52.

cui il Formentini, si era deciso ad accogliere come etimo la voce bizantina *fulacteria*, proposta come tale dal Giuliani che le assegnava il valore di plurale della voce greca *fulacterion* col preciso significato di « luoghi fortificati, presidî », ma in contrasto con N. Maccarone (22), che ne ricercava le origini in una voce neolatina *flictaria*, derivata da *flictum* « felceto » e poi « felce » (23).

Se l'isolamento in cui pareva sorgere il nome locale ligure di *Filattiera*, non sorretto nell'argomentazione storica del Formentini e del Giuliani da altri termini del proprio territorio che ne rilevassero congiuntamente il significato, com'è nel caso nostro di *vaite* che si accompagna con il nome *Philitteria* di una delle *vaite*, poteva indurre a qualche dubbio sulla sua origine, il parallelo con la voce *Philitteria* di Spoleto parmi ricondurre quel nome all'etimo attribuitogli già dal Giuliani e dal Formentini, con riserva tuttavia della spiegazione della forma, ché ben probabilmente con la sua finale in *a* il nome *Filattiera*, invece che derivare dal plurale di *fulacterion*, sarà da considerarsi come il nome *Philitteria* di Spoleto, una forma aggettiva in accordo sottinteso con *turris* « torre ».

GIANDOMENICO SERRA

(20) *Philitteria* è appunto citata da Severo Minervio, *op. loc. cit.*, nella sua trascrizione latineggiante, come una delle 12 *regiones* ossia « vaite » di Spoleto.

(21) Altre voci di origine greca nell'uso letterario amministrativo di Spoleto sono: « bullectas sive *apodixas* » (a. 1400) e *apoditta* (SALZANO, *op. cit.*, p. 144) con l'*-itta* di *bullitta* « bolletta » che non è voce propria di Spoleto, ma largamente diffusa nelle lingue neolatine (REW, 528: *apodeixis* « Quittung »), e la voce *arismetra* « computista » (cfr. la voc. ital. *arismetica* dal gr. *arithmetica*, REW, 649 a), ricorrente l'anno 1400 sui registri del Comune di Spoleto, nella menzione del « geometra et *arismetra* Ser Nicola Viri de Asisio » (SALZANO, *op. cit.*, p. 125 e 152), che deriva dal gr.-lat. *arithmeta* « computista » col ricalco sul *-tra* di *geometra*.

(22) V. l'opuscolo polemico dal titolo « Del toponimo *Filattiera* », (Torino, 1939).

(23) Vedi la mia cit. recensione al FORMENTINI, p. 235.

Il busto di Urbano VIII di Gian Lorenzo Bernini

nel Duomo di Spoleto

Con una pervicacia non infrequente nella letteratura artistica regionale gli scrittori di cose spoletine per decenni e decenni hanno sostenuto a spada tratta esser l'interno del duomo, nel rifacimento secentesco, opera di Gian Lorenzo Bernini (1). Magari ne criticavano il disegno d'insieme o questo o quel particolare architettonico ma non rinunciavano all'onore di quel grande nome. E tutti ignoravano che fin dal 1642 il Baglione aveva scritto a proposito delle opere d'arte promosse da papa Urbano VIII: « E fa anche fede della sua pia magnificenza la Cathedrale di Spoleti con ricca spesa da lui sontuosissimamente fabricata, disegno del signor Luigi Arigucci » (2). Fu costui un artista toscano che, divenuto a Roma « architetto camerale » di Urbano VIII, eseguì varie « fabbriche » che rispecchiano, come il duomo di Spoleto, una nobiltà di linee, una severità di forme più legate ad una tradizione conservatrice cinquecentistica che non partecipi agli attuali sviluppi del nuovo « barocco » romano. Una architettura, questa del duomo spoletino, che, come si è notato (3), se non ci potrà mai compensare della perdita del primitivo interno medievale, tuttavia nella sua dignitosa semplicità, nella sua austera compostezza permette di contemplare senza distrazioni o fastidi di sorta le più che notevoli opere d'arte che vi si conservano: il « Crocifisso » archetipo di Alberto Sozio, il famoso ciclo di affreschi, gli ultimi affreschi di Filippo Lippi e dei suoi aiuti, la

(1) FONTANA, *Descrizione della chiesa metropolitana di Spoleto*, 1848, pp. 37-38; G. ANGELINI-ROTA, *Spoleto e il suo territorio*, ivi, 1920, p. 82; C. BANDINI, *Spoleto*, Bergamo, s. a., p. 85.

(2) G. BAGLIONE, *Le Vite de' pittori...*, Roma, 1642, p. 180.

(3) R. BATTAGLIA, *Luigi Arrigucci, architetto camerale di Urbano VIII*, in « Palladio », VI, 1942, pp. 179-81.

grande pala del Carracci e le varie tele settecentesche e ottocentesche tutte intrise di umori classicisti di provenienza romana e, fra le sculture, un grande busto in bronzo di Urbano VIII del Bernini (fig. 4).

Sì, questa sì, è un'opera vera, un'opera certa di Gian Lorenzo Bernini, che va riconosciuta all'artista togliendo via qualunque dubbio o riserva che sarebbe stato opportuno avanzare invece, per l'evidenza stessa dello stile, nei confronti dell'architettura del duomo.

Posto in una nicchia nell'interno della fronte della cattedrale, alto metri 1,32, è al di sopra d'una grande targa con l'iscrizione commemorativa:

D. O. M.
FRANCISCVS CARD. BARBERINVS
S.R.E. VICECANCELLARIVS
VRBANI VIII PONT. MAX. EX FRATRE NEPOS
QVOD DE COLLABENTIS HVIVS CATHEDRALIS
REPARATIONE
PATRVO OLIM EPISCOPO COGITAVERAT
EO AD PONTIFICATVS APICEM EVECTO
RE COMPLEVIT
ANNO DOMINI MDCXLIV

Sappiamo che l'interno del tempio fu ricostruito per volere di papa Urbano VIII, che già da vescovo aveva vagheggiato se non progettato l'opera senza poterla realizzare. L'ex-cardinale Maffeo Barberini, fatto vescovo di Spoleto nel 1608, aveva risieduto stabilmente nella sua diocesi fino al 1611, prendendo varie e buone iniziative, di cui fa cenno il Ciacconio; il quale riferisce pure, come, non appena eletto papa nel 1623, Urbano VIII ebbe a ricevere

una delegazione spoletina a cui, in risposta a quel memore omaggio della città, sua antica sede vescovile, promise di dar incarico al cardinal nipote Francesco Barberini di rinnovare e abbellire la cattedrale di Spoleto. E la data 1644 dell'iscrizione deve corrispondere alla conclusione di quei lavori (e anche alla morte di Urbano VIII), per cui si deve dedurre che la costruzione si protrasse assai a lungo o piuttosto fu iniziata molti anni dopo (4).

Non si fa in questa iscrizione alcun cenno del busto, di cui – caso rarissimo – non è parola



FIG. I - GIAN LORENZO BERNINI: *Statua di Urbano VIII* (bronzo, particolare) Roma, S. Pietro.

neppure nelle antiche biografie berniniane di Filippo Baldinucci e di Domenico Bernini; tuttavia l'aspetto formale non lascia il minimo dubbio sulla sua paternità, che è poi confermata da un documento nell'Archivio di Stato a Roma, che trascrivo integralmente, corretto nella data e nel testo (5).

Nel « Libro della Dipositeria generale di papa Urbano VIII » dell'anno 1640 nel foglio 32 si legge:

« Adì d.o. [22 febbraio 1640] sc. dugento m.ta p. m.to di M.r Tes.re pag.ti al Cav.re Giolorenzo Bernini disse a conto del costo e fattura d'un busto di metallo con l'effigie di N. S.re da mand.e alla Chiesa Cathedrale di Spoleti ».

(4) Per notizie particolari sul vescovado spoletino di Maff.o Barberini, cfr. A. CIACONIUS, *Vitae et res gestae pontificum romanorum*, IV, Roma, 1677, p. 495 e L. PASTOR, *Storia dei papi*, XIII, Roma, 1931, pp. 250-51.

(5) Il BERTOLOTTI (*Curiosità storiche ed artistiche...*, in « Archivio storico, artistico... della città e provincia di Roma », V, 1879, p. 315) diede una prima imprecisa lettura del documento, supponendo che tale bronzo potesse identificarsi con quella « statua di Urbano VIII » di metallo a Velletri, citata dal Baldinucci. Il FRASCHETTI (*Il Bernini*, Milano, 1900, p. 146-47) precisò trattarsi di due opere distinte.

Nel febbraio del '40 Bernini già lavorava dunque al busto di Urbano VIII, al suo modello, che forse venne fuso in bronzo proprio nella fonderia di Castel S. Angelo, di cui il Bernini aveva la carica di « Custode », per opera di Ambrogio Lucenti « fonditore della Camera ». Si può dedurre tutto ciò da due pagamenti registrati nel medesimo « Libro » per il medesimo mese:

« E a dì d.o [22 febbraio 1640] sc. dieci m.ta p. m.to Cam.le pag.ti al C. Giolorenzo Bernini Cust.de della fonderia di Castel S. Ang.o p. sua provv.e del pr.nte mese ».

« A dì d.o [11 febbraio 1640] sc. dieci m.ta p. m.o C.e pag.ti ad Ambrogio Lucenti fonditore della Cam.a p. sua provv.e come s.a. » (6).

Mandati a favore del Bernini e del Lucenti (dello stesso importo e per le stesse funzioni), nonché per Luigi Arrigucci « soprintendente delle fabbriche della Camera », vengono emessi ogni mese negli anni successivi fino al 1644; anche se, è assai interessante notarlo, particolarmente nel 1643 e '44 i pagamenti non si riferiscono più al mese in corso ma a quelli del « passato prossimo », a causa delle « ristrettezze e guerre guerreggiate nel territorio della Chiesa ». In questi difficili se non tragici mesi del pontificato di Urbano VIII i fondi della Depositeria pontificia vengono sempre più assorbiti dalle diarie alla « soldataglia » e dalle « solite regalie » a privati per aver « catturato o dato vivo alla Corte » un certo numero di soldati disertori, o « per haver fatto la testa » a banditi e bandite nel territorio pontificio. Anche allora la guerra imponeva i suoi feroci tributi e Marte vinceva ancora una volta su Minerva.

Ma torniamo all'opera berniniana: probabilmente in questi anni il busto bronzeo del papa era stato già fuso e, condotto nello studio del Bernini, veniva da lui lentamente ritoccato, cesellato, rifinito in ogni particolare; fino al giorno del 1644 in cui fu trasportato a Spoleto e collocato lassù nel duomo, troppo lontano dagli occhi e dall'ammirazione dei visitatori.

Forse anche per questo il busto non è noto quanto meriterebbe e dagli stessi studiosi appena citato o criticato con osservazioni non sem-

(6) Ambrogio Lucenti, fonditore romano, morto settantenne nel 1656 (cfr. THIEME-BECKER, *Künstler-Lexicon*, XXIII, 1929, p. 435) aveva già collaborato con il Bernini: nel 1626-27 con altri artigiani aveva partecipato a lavori di fusione in bronzo di alcune parti del tabernacolo berniniano in S. Pietro (O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, II, Wien, 1931, pp. 256-57; 339-40).



FIG. 2 - GIAN LORENZO BERNINI e aiuti: *Statua di Urbano VIII* (marmo), Roma, Palazzo dei Conservatori.

pre pertinenti e fondate. Al Muñoz (7) per la forma del busto a semicerchio, appesantito dal manto a ricami e dalla grande tiara, per il taglio e per gli ornamenti di tipo apparentemente primitivo, l'opera sembrò anteriore d'una decina d'anni al 1640, al punto da supporla modellata attorno al '30 e fusa più tardi. Il Brinckmann (8) s'entusiasmò della scultura sì da dichiararla senza troppa misura critica e moti-



FIG. 3 - GIAN LORENZO BERNINI: *Statua di Urbano VIII* (particolare) Roma, Palazzo dei Conservatori.

vate giustificazioni e confronti « il migliore ritratto fatto dal Bernini »; mentre il Boehn (9) riduceva l'opera ad una derivazione dal busto marmoreo di Urbano VIII (oggi della Galleria nazionale di palazzo Barberini) secondo un tipo che senza troppe distinzioni ritrovava ancora nella grande statua in Campidoglio.

In un recente saggio (10), a proposito dei ri-

(7) A. MUÑOZ, *Studi sul Bernini*, in « L'Arte », XIX, 1916, pp. 106-107.

(8) A. E. BRINCKMANN, *Barockskulptur*, II, Berlin, 1919, pp. 239-40.

(9) M. BOEHN, *Lorenzo Bernini*, Lipsia, 1927, p. 77.

(10) V. MARTINELLI, *Capolavori noti e ignoti del Bernini*:

tratti berniniani dei Barberini, ho situato il busto nella serie delle effigie ufficiali di Urbano VIII, rilevando poi brevemente la sua particolare posizione sotto l'aspetto iconografico e stilistico. Rispetto alle grandi statue onorarie di Urbano – le due più antiche, fatte in bronzo tra il 1628 e il '31, per il monumento in S. Pietro (fig. 1) e per la « piazza alta di Velletri », e quella marmorea (fig. 2), eseguita per il Campidoglio dagli aiuti dal '35 al '39 su modello del maestro (11) – il ritratto di Spoleto è evidentemente, anche per ragioni di cronologia, più vicino alla testa della statua capitolina, nella cui fattura intervenne la mano di Gian Lorenzo (fig. 3). Nel marmo i lineamenti del volto papale risultano però sotto il grande triregno un po' freddi e generici; è quella un'immagine ideale del pontefice, in cui la consueta vivacità di altri ritratti berniniani si raffredda nella retorica della celebrazione. Nel bronzo di Spoleto riaffiora invece sul viso di Urbano quell'espressione di mite sussiego, di cordiale urbanità, quella pungente ironia dell'occhio che è di altri noti ritratti del papa, fatti dal Bernini negli anni precedenti, a partire dal '23, in marmo (Roma, Coll. Barberini), in bronzo (Parigi, Louvre) o su tela (Roma, Galleria Nazionale).

Certamente Bernini tentò e ottenne in questa opera di fondere in un felice equilibrio due cose in apparenza contrastanti: le esigenze d'un busto di pontefice, che ha una sua destinazione e funzione ufficiali, con il desiderio di inviare ai spoletini un ritratto « vero », che ricordasse loro nei tratti come nell'espressione l'aspetto reale di Maffeo Barberini, del loro antico vescovo. E Gian Lorenzo perciò rappresentò il papa con la testa sormontata dalla tiara con il triplice anello di ornati e di gemme, da cui scendono le bende con i simboli araldici, rivestito del manto folto di splendenti ricami, fermato da una lucida borchia sotto cui s'intravedono le minute pieghe della veste di raso: volle rappresentare il pontefice quale appariva a Roma, in S. Pietro, sotto il baldacchino, da pochi anni da lui innalzato sotto la cupola michelangiolesca, nelle grandi cerimonie liturgiche, superbo nei suoi ricchi paludamenti,

i ritratti dei Barberini, di Innocenzo X e di Alessandro VII in « Studi Romani », III, 1955, p. 45-46.

(11) Per notizie, illustrazioni e bibliografia, relative alle varie opere del Bernini citate, rinvio al saggio della nota precedente e alla mia monografia sul Bernini nella « Biblioteca Moderna Mondadori » (Milano, 1953).



FIG. 4 - GIAN LORENZO BERNINI: *Busto di Urbano VIII* (bronzo), Spoleto, Duomo.



FIG. 5 - GIAN LORENZO BERNINI: *Busto di Urbano VIII* (bronzo), Roma, Biblioteca Vaticana.

resi qui nel bronzo dall'arte dello scultore ancora più ricchi e fastosi. Si veda con quale sottile preziosità di orafo sono intagliati gli ornati della tiara, con quale vitale incisività si staccano e s'intrecciano i motivi floreali del manto e soprattutto con quanta energia e vivacità spiccano nei due riquadri sagomati le mezze figure degli apostoli Pietro e Paolo, graffiti, si direbbe, più che modellati in un sottilissimo stacciato: due « silhouettes » che s'affacciano ai lati della borchia levigata con un impeto donatelliano (affatto diverso, nella sostanza, dal modo ancora tradizionale, cinquecentistico, con cui si profilano nei busti papali, berniniani e preberniniani, dei primi decenni del Seicento), e tale da far presentire certi lampeggianti stacciati della barocca cattedra di S. Pietro. Basterebbe già questo ad escludere l'ipotesi dell'esecuzione del modello originale intorno al 1630; a parte che nel documento del '40, i due termini di « costo e fattura » sembra già stiano ad indicare il compenso per un doppio lavoro di modello e getto in bronzo.

D'altra parte, Bernini volle meglio caratterizzare — più che nelle statue precedenti — il volto del pontefice ormai settantenne: un pittorico succedersi di piani, una raffinata opera di cesello individuano la carnosità delle guance, la massa morbida della barba e dei pizzichi, i gonfiori e le vene a fior di pelle intorno agli occhi appena ridenti, come dietro un velo di mestizia. Tutto reso con un modellato così sicuro, con una mano così ferma da preannunciare imminente il capolavoro ritrattistico del 1641-42: un grande busto in marmo bianco di Urbano VIII in casa Barberini, che ho di recente pubblicato con le due repliche in bronzo nella Biblioteca Vaticana (fig. 5) e nel Palazzo comunale di Camerino (12). Un'opera in cui compiutamente si realizzano, fuori d'ogni compito ufficiale, le particolari qualità di fattura e di stile che nel busto di Spoleto già si levano così alte. Tutta la geniale arditezza del Bernini fu nel concepire per l'occasione non il solito ritratto di protocollo ma un busto grandioso, colossale che mantenesse per forma e proporzioni il carattere monumentale delle solenni statue onorarie, di antica tradizione romana e da lui rinnovato in termini secenteschi.

Si dice comunemente che Gian Lorenzo abbia trovato nel marmo il mezzo materiale

più consono all'arte sua: forse è vero ma non è qui il caso di discuterne; invece è assolutamente certo che i bronzi del Bernini sono opere non meno forti e degne delle sue sculture marmoree, quando, come in questo caso, siano non repliche più o meno originali da esemplari in marmo ma cose appositamente, esclusivamente create per essere tradotte nel bronzo, soltanto nel bronzo. La testa del papa è minutamente, amorosamente modellata in ogni particolare e manto e triregno sono carichi di ornati: l'artista, assalito da un « horror vacui » barocco, ha voluto e saputo animare luministicamente ogni minimo dettaglio e non c'è zona di riposo se non al centro nella fibula metallica e nel rotondo peduccio sopra cui si piega convesso un cartiglio con anse donde spicca il gran busto, su cui la luce scorre dalla sommità del triregno ai bordi del piviale, rimbalzando sui piani frastagliati, scintillanti, precipitando a spruzzi come una cascata barocca.

Del busto esistono alcuni calchi in gesso tinggiati a finto bronzo: a Roma, in Castel S. Angelo (13), proprio là dove Urbano VIII aveva ordinato durante il suo lungo pontificato vari lavori di fortificazione e di ingrandimento, là dove, s'è detto, forse l'opera venne fusa; a Spoleto, nel Museo Civico (14), un altro che risale alla fine del secolo scorso, fatto eseguire dal Sordini.

Visto che l'opera è situata nel duomo spoletino ad un'altezza che ne impedisce una buona visibilità, tanto distante da passare quasi inosservata anche dai visitatori più volenterosi, perché, con opportuni accordi fra le autorità civili ed ecclesiastiche, il bronzo non viene sostituito dall'ottimo calco e l'originale del Bernini depositato nel Museo Civico o nelle sale della Pinacoteca nel Palazzo Comunale di Spoleto, oppure, esposto in luogo adatto nella medesima cattedrale?

È una proposta questa che, una volta realizzata (e, con un po' di buona volontà, non è cosa impossibile), potrà far conoscere meglio a quanti sono o vanno a Spoleto un pezzo raro della scultura barocca, un'immagine tra le più originali dell'arte berniniana.

VALENTINO MARTINELLI

(13) M. BORGATTI, *Castel S. Angelo*, Roma, 1931, p. 429.

(14) G. ANGELINI-ROTA, *Guida del Museo Civico di Spoleto*, ivi, 1928, p. 18.

(12) Art. cit. pp. 46-48.

La mostra nazionale di arti figurative

A chi, non ignorando le cronache dell'arte contemporanea, giudicasse dall'esterno, l'idea di una mostra e di un premio nazionale d'arte che sorse qui a Spoleto, tra un gruppo di giovani, solleciti del prestigio culturale della nostra città, non apparirebbe certo peregrina. Alla già prolissa topografia artistica italiana, si sarebbe aggiunta una piccola, trascurabile provincia: niente altro che uno dei cento avvenimenti consimili, che sorgono per germinazione imitativa, a confortare gli ozi della bellastagione.

Ma l'idea in realtà non nacque dall'esterno per analogia o per i soliti intenti mondano-turistici, e invece scaturì da un'esigenza culturale, determinandosi e maturando a poco a poco, attraverso un'esperienza non facile e non provvisoria.

Spoleto era rinata all'arte subito dopo la liberazione, nel fervore di fede e di opere che aveva preso anche noi, non appena l'Italia uscì dalla guerra e dal torpore del triste ventennio. Non già che a Spoleto, prima d'allora, fosse spenta la fiamma dell'arte, ché valevano a tenerla accesa artisti apprezzabili e ancora giovani, ma operanti isolatamente, in una sfera municipale e severamente accademica. Occorreva dunque inserirsi nel tessuto vivo delle idee che riprendevano a circolare nella nazione e di cui, dopo le angustie dell'accentramento fascista, incominciava ad esser partecipe anche la provincia. Ciò fece nella nostra città un gruppo di artisti giovanissimi che, stimolati da una palese e sicura vocazione, si cimentarono gradualmente con un impegno spregiudicato, ma non avventato, in esperienze nuove e feconde, la cui validità doveva esser più tardi confermata da successi conseguiti in campo regionale e nazionale. Credo di non errare, se dirò che la mostra regionale d'arte contemporanea, allestita a Spoleto nel dicembre

del '47, segnò un avvenimento importante nella vita artistica della nostra regione. D'allora in poi rassegne personali e collettive si susseguirono senza sosta in tutte le città dell'Umbria, a significare la continuità di un interesse ormai desto, a testimoniare una viva esigenza di informazione e la partecipazione di un pubblico che evidentemente uscito dal suo agnosticismo, chiedeva di essere avviato a quel dibattito sull'arte nuova, che era già in atto nei maggiori nuclei culturali della nazione.

Ma occorreva coordinare queste manifestazioni disperse e frammentarie, e rivolgere l'interesse del pubblico a una rassegna più vasta e indicativa, che accanto ai nuovi esperimenti degli artisti umbri, allineasse anche le opere dei più qualificati rappresentanti dell'arte nazionale.

Si giunse così al disegno di una mostra nazionale, e l'idea timidamente avanzata sul tavolo di una riunione di autorità cittadine, trovò subito larghi consensi e generosa attenzione da parte di tutti quegli enti e istituti a cui il Comitato di iniziativa si rivolse per il buon esito dell'impresa. Il Sindaco e la Giunta misero a disposizione le belle sale di palazzo Collicola; la Presidenza del Consiglio, il Ministero della Pubblica Istruzione, il Consiglio provinciale, la Camera di commercio, il Comune stesso, l'Azienda del turismo, le banche locali, commercianti e privati, offrirono il loro prezioso contributo. La manifestazione prendeva l'avvio sotto i migliori auspici.

La prima edizione della mostra fu inaugurata il 6 settembre 1953 e il successo che le arrese, dimostrò subito che non si trattava di un esperimento avventato ed effimero, ma dell'esordio felice di una nuova istituzione culturale che arricchiva e rinverdiva le nobili tradizioni di civiltà della nostra Spoleto. L'inaugurazione della seconda mostra (7 agosto 1954)



Mostra 1954 - Sala I^a.

fu onorata della presenza dell'On. Ministro Giuseppe Ermini, del Prefetto, del Sindaco e di tutte le autorità provinciali e locali, oltre che di una numerosa rappresentanza di artisti espositori e di insigni critici d'arte. E veramente la rassegna meritava la considerazione e la fiducia che le veniva decretata: dodici sale arredate e ordinate con sobria eleganza e con severa funzionalità, una selezione rigorosa, essenziale e quanto mai avveduta. (E qui torna a proposito elencare gli illustri componenti della giuria eletta nelle persone degli artisti proff. Roberto Melli, Mario Mafai, Marino Mazzacurati, Leoncillo Leonardi e dei critici proff. Francesco Arcangeli, Fortunato Bellonzi, Luigi Carluccio oltre ai membri locali: il Sindaco di Spoleto dott. Gianni Toscano e il Presidente del Circolo artistico spoletino). Il calendario dell'esposizione arricchito da un ciclo di conferenze di cultura figurativa anch'esso affidato a insigni specialisti, e da eccellenti concerti di musica da camera; e dibattiti, conversazioni, discussioni fra artisti e pubblico, un pubblico in verità non sempre folto, persuaso e consapevole, e tuttavia sempre fervido, sollecito, desideroso di conoscere, di osservare, di intervenire criticamente nei termini polemici che la rassegna di volta in volta suggeriva.

E la sostanza della mostra? Non entreremo nel merito proprio noi che ne siamo sta-

ti gli ordinatori, ma basta scorrere il catalogo delle due esposizioni, per convincersi che in essa figuravano i più notevoli rappresentanti dell'arte contemporanea italiana; dai pittori Casorati, Saetti, Melli, Mafai, Guttuso, Prampolini, Monachesi, Corpora, Sobrero, Marcucci, Trombadori, Omiccioli, Stradone, Paolucci, Tamburi, Pizzinato, Zigaina, Cantatore, Moreni, Scordia, Francalancia, Spreafico, Corsi, Mandelli, Rossi, agli scultori Raphael, Fabbri, Leoncillo, Consagra, Cappello, Torresini, Carà, oltre a una densa schiera di giovani, più o meno noti, ma tutti ugualmente impegnati in opere di chiaro rilievo. E del resto rinviamo coloro che desiderassero una valutazione critica della rassegna alle attente recensioni apparse nella stampa nazionale, dovute alla penna di Virgilio Guzzi, Corrado Maltese, Gino Frattani, Piero Scarpa, Dario Micacchi, Luigi Anderlini etc.

Tutti questi critici si son trovati d'accordo nel rilevare la serietà e l'impegno dell'organizzazione, la dignità dell'allestimento, il notevole livello delle opere esposte; ma soprattutto hanno inteso lodare uno degli scopi che il comitato promotore si è prefisso di raggiungere e che anche in questa sede gioverà sottolineare; quello cioè della costituzione di una galleria d'arte moderna, mediante la formula concreta dei premi-acquisto. Ed è così che la nostra città può fin d'ora contare su un primo nucleo di 23 opere pregevoli di pittura e scultura, alle quali verranno degnamente ad aggiungersi le altre che saranno premiate nelle future edizioni della rassegna. Non vogliamo asserire che queste opere siano tutte ugualmente vitali; ma crediamo di non allontanarci dal vero, se affermeremo che alcune di esse resisteranno al tempo e potranno costituire un nobile patrimonio per la nostra città.

Naturalmente gli stessi critici non hanno mosso alcuno degli appunti e delle censure che da qualche parte - cosa del resto inevitabile - si son levate circa l'indole *modernista* di quasi tutte le opere esposte. Non occorre infatti essere dei tecnici per comprendere che gli organizzatori e i membri della giuria non hanno fatto niente altro che *oggettivare*, documentare una situazione in atto, la situazione dell'arte di oggi, la quale non doveva essere falsata da una scelta diversa (chi ha visitato l'ultima Biennale veneziana, dove accanto alle opere degli italiani figurava la migliore produzione degli artisti stranieri, avrà potuto constatare al confronto la moderazione della no-

stra rassegna). E se pure esiste ancora oggi una produzione artistica che timidamente e accademicamente rievoca i modi di una tradizione ottocentesca nostrana, senza voler sminuire del tutto queste tendenze (le quali del resto erano ben rappresentate nella nostra selezione) ci sarà lecito esprimere un dubbio dinanzi agli estimatori del passato: rispondono esse tendenze ad una necessità storica, o sono i frutti ritardati di un'altra stagione? In effetti il prodotto artistico non è mai isolato nel tempo e sempre reca in sé l'eredità di una cultura; ma laddove questa cultura non si trasforma in vita, non si attua in forme rispondenti alle nuove realtà, vien ridotta inevitabilmente alle sue dimensioni di modulo inerte, retorico, e come tale merita di esser respinta.

* * *

Il comitato organizzatore è già all'opera per l'allestimento della terza edizione della rassegna e tutto lascia prevedere che la mostra di quest'anno segnerà ancora un passo in avanti sia per il numero, sia per la qualità degli artisti espositori.

Non saranno adottate formule nuove, giacché fin dall'inizio gli organizzatori, rifuggendo da ricette *trompe l'oeil* e da stravaganti escogitazioni, hanno stabilito di attenersi alla formula tradizionale, senza dubbio la più concreta e significativa, che è la esposizione essenziale ed antologica di tutte le correnti e di tutti gli artisti meritevoli, senza limitazioni topografiche o anagrafiche.

Anche quest'anno, come gli anni scorsi che videro le affermazioni di Leoncillo e di Castellani, una sala sarà dedicata alla personale di un artista umbro che per l'assiduità e l'impegno del suo lavoro, meriti di essere osservato nel divenire della sua opera complessiva.

Di qui la particolare importanza che la mostra viene ad assumere per l'Umbria, e la sua funzione di stimolo e di prova per l'attività e la cultura dei nostri artisti, posti a confronto con quelli delle altre regioni d'Italia.

E tuttavia non sarà ozioso ripetere in queste brevi note di ragguaglio, quel che abbiamo avuto occasione di affermare in altra sede, e cioè il nostro convincimento che la rassegna possa attingere una sua giustificazione e un suo peso, anche quando la si voglia considera-

re e inserire nella più vasta e complessa geografia dell'arte italiana.

Le grandi mostre nazionali e internazionali hanno ovviamente una funzione di primissimo piano e sono altamente rappresentative del clima e del livello dell'arte attuale, in quanto allineano artisti di fama già sicura e consacrata e in quanto possono presentare panorami ampi ed organici di indirizzi, di correnti, di scuole: ma per converso il crisma stesso dell'ufficialità insidia la loro struttura, la necessità di rispondere a particolari esigenze, a determinati criteri di cernita, limita talora la loro portata indicativa e ne esalta all'incontro la funzione, per così dire, storica e celebrativa. Non così avviene delle mostre minori e periferiche, il cui carattere spontaneo e sperimentale reca inevitabilmente con sé difetti e pericoli che possono comprometterne la validità e la durata, ma può offrire ad un tempo una maggiore apertura, una più spregiudicata e sensibile indicazione di valori, soprattutto di valori nuovi.

Tra queste mostre minori pensiamo che possa inserirsi a ragione la nostra, con un'autorità e con un carattere che osiamo sperare si sia già delineato in queste prime esperienze, ma che si qualificherà sempre più distintamente, nelle future edizioni che verranno annualmente allestite.

LIONELLO LEONARDI



Mostra 1954 - Sala XII - Gli astrattisti.

