

Conoscere per conservare

*Percorsi culturali
e didattici nella Tuscia*

a cura di
Simona Rinaldi

Con CD-Rom allegato



Copyright © MMVIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-1571-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2008

Indice

Introduzione	7
Parte Prima: Conoscere	
1. Esplorazioni nel territorio (Fulvio Ricci)	11
1.1 Viterbo, Chiesa di S. Maria della Verità	11
1.2 Viterbo, Chiesa di S. Sisto	19
1.3 Viterbo, Chiesa di S. Maria delle Fortezze	22
1.4 Viterbo, Chiesa di Pietro del Castagno	30
1.5 Toscana, Convento di S. Agostino	34
1.6 Toscana, Chiesa di S. Maria del Riposo	39
1.6.1 Notizie storico-architettoniche	39
1.6.2 La decorazione dipinta	49
1.6.3 Gli affreschi nelle lunette del chiostro	64
1.6.4 La scultura	76
1.7 Ischia di Castro, Il santuario della Madonna del Giglio	78
1.8 Viterbo, Chiesa di S. Maria Nova	93
1.9 Farnese, la Chiesa di S. Anna	101
1.10 Tirocini formativi sul territorio	114
2. Il Museo Civico di Viterbo: storia della raccolta (Simonetta Angeli)	127
2.1 Dalle origini all'Ottocento	131
2.2 Il Museo Municipale	135
2.3 Il Museo Civico	143
2.4 Una soluzione alla carenza di spazio: le concessioni in deposito	154
2.5 Gli anni venti e gli importanti interventi di restauro	157
2.6 Il problema della sede	160
2.7 La guerra	162
2.8 I danni della guerra	165
2.9 Il dopoguerra: il nuovo Museo Civico	168

2.10 Il dopoguerra: le opere concesse in prestito	171
---------------------------------------------------	-----

Parte Seconda: Conservare

3. La tutela e la sua storia (Simona Rinaldi)	177
3.1 Tutela, conservazione, restauro	177
3.2 Per una storia della tutela a Viterbo	199
3.3 Sperimentazioni didattiche	231
4. Opere d'arte alla macchia (1942-1944) (Rossella Casciani)	239
5. Didattica della diagnostica (Claudio Falcucci)	275
6. La ricomposizione dei dipinti murali di Palazzo della Loggia a Bagnaia. Rapporto preliminare (Paola Pogliani)	280
Bibliografia	287
Indice delle illustrazioni nel CD allegato	299

Introduzione

Le pagine che seguono intendono documentare l'attività condotta sul territorio viterbese dal duplice versante della didattica e della ricerca. L'una senza l'altra hanno poco senso in ambito universitario dove l'insegnamento non si basa su programmi preconfezionati una volta per sempre senza mai modificarsi negli anni. La ricerca applicata all'interno del territorio di pertinenza di ciascun ateneo è dunque la scelta più logica per verificare la validità di un'impostazione sostanzialmente metodologica, anche se spesso si rivela la più scomoda: per il paziente studio della bibliografia precedente, per il recupero talvolta difficoltoso delle fonti locali, per la necessità di individuare nuovi percorsi di ricerca.

Ma Viterbo e la sua provincia sono un territorio straordinariamente ricco di testimonianze culturali che merita di essere meglio conosciuto e apprezzato, soprattutto dai giovani che affollano le aule universitarie e ai quali va consegnata la responsabilità futura della tutela.

Non sembra possibile insegnare Storia della tutela senza ripercorrerne la storia generale nelle vicende particolari che coinvolgono la città e il territorio viterbese, almeno dall'unificazione dello Stato italiano fino a oggi.

Ma per uscire dalle aule universitarie e conoscere il territorio, è necessaria una guida esperta che con le competenze accumulate negli anni sia in grado di accompagnare la visione diretta dei luoghi e dei manufatti alla sintesi degli studi sinora condotti sul patrimonio storico-artistico viterbese.

Tale compito di esplorazione territoriale è stato assunto da Fulvio Ricci, storico dell'arte da anni impegnato nella catalogazione dei beni culturali della provincia di Viterbo, che riassume nel suo contributo le esercitazioni condotte con gli studenti in numerosi edifici religiosi di Viterbo, Tuscania, Ischia di Castro e Farnese.

La conoscenza delle vicende territoriali sarebbe però risultata fortemente manchevole senza far riferimento al Museo Civico di Viterbo, la cui articolata storia dalla formazione ottocentesca a oggi risulta emblematica per la storia della tutela cittadina. Apprezzando da tempo il dettagliato studio condotto sin dal 1998 da Simonetta Angeli per conto del Comune di Viterbo rimasto inspiegabilmente in un cassetto, questa è parsa un'occasione da non perdere per vedere finalmente pubblicata almeno l'introduzione storica di quella splendida ricerca,

effettuata attraverso il rigoroso recupero della documentazione archivistica di tutti i manufatti artistici e archeologici di proprietà comunale dalle demanializzazioni ottocentesche ai tempi attuali.

Grazie ai contributi di Fulvio Ricci e Simonetta Angeli si ricava una prima ricognizione conoscitiva del patrimonio storico-artistico presente sul territorio, cui fa seguito una seconda parte dedicata alla conservazione, intesa nell'accezione italiana del termine, ovvero come ricerca interdisciplinare (storica e scientifica insieme) sulle cause di degrado dei manufatti e le soluzioni tecnologicamente più avanzate per eliminarle.

Sono raccolti in questa seconda parte dei contributi derivanti dalla didattica condotta in ambito universitario che si correlano alla prima parte conoscitiva come ricerca applicata: Rossella Casciani riassume i risultati degli studi condotti nella sua tesi di diploma presso la Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei Beni storico-artistici sulla protezione delle opere d'arte dai bombardamenti aerei della seconda guerra mondiale; Claudio Falcucci dà conto delle problematiche didattiche e metodologiche che emergono nell'insegnamento della Diagnostica illustrando i risultati delle indagini scientifiche condotte nelle esercitazioni con gli studenti su alcuni dipinti viterbesi; Paola Pogliani descrive l'organizzazione e i primi risultati della ricomposizione dei frammenti del dipinto murale crollato dal Palazzo della Loggia di Bagnaia nel maggio 2006. Infine, il contributo di chi scrive sulla Storia della tutela, tratteggia le principali vicende delle istituzioni e dei responsabili della tutela a Viterbo, inscrivendole nel più ampio quadro nazionale, nell'intento di rendere esplicita l'attività di tutela come sequenza di azioni apparentemente diverse ma in realtà strettamente connesse e finalizzate in primo luogo alla conservazione del patrimonio. Senza la conservazione, ovvero la gelosa custodia delle vestigia del passato, non può esservi tutela; ma la conservazione sarà sempre meno efficiente quanto più sarà avanzato l'abbandono della conoscenza, perché non si conserva ciò che non si conosce: quindi conoscere per conservare è il primo, timido, passo per un'azione di tutela.

Parte Prima: Conoscere

1. Esplorazioni nel territorio (Fulvio Ricci)

1.1 Chiesa di S. Maria della Verità

L'edificio, unitamente ad un complesso monastico, nasce agli inizi del XIII secolo articolato su una icnografia a croce latina coperta da un semplice tetto a vista sostenuto da capriate. La fondazione, la cui primitiva dedicazione era a S. Macario fu, secondo una locale tradizione senza univoci riscontri documentari, opera dei monaci regolari premostratensi, la medesima tradizione tramanda come quest'ultimi abbandonarono la giovane fondazione per trasferirsi a Roma già nel 1231.

Pochi decenni dopo, auspice il cardinale viterbese Raniero Capocci, il complesso era occupato dall'ordine dei Servi di Maria che imposero la nuova dedicazione alla Madonna con il titolo di *S. Maria della Verità*. Intorno alla metà del XIV secolo l'edificio conobbe un cospicuo ampliamento della zona presbiteriale con la creazione di una profonda abside semicircolare dove venne realizzato il coro. I rifacimenti risposero sul piano stilistico-formale ad un raffinato lessico gotico con coperture a crociera scandite da costolonature che scaricavano su esili colonnine. I lavori furono donati dalla importante famiglia aristocratica dei Bussi come documentato dallo stemma e dalla legenda nella chiave di volta. Lo stretto legame tra la città e la fondazione servita è documentato anche dalle sepolture sui cui coperchi sono scolpiti le immagini di facoltosi viterbesi ivi tumulati con indosso il mantello che contraddistingueva i terziari laici dell'Ordine¹.

La chiesa di S. Maria della Verità ancora conserva frammenti della decorazione pittorica che tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo ornavano le cappelle sulle pareti laterali, queste furono realizzate sulla stessa tipologia di quelle erette nella chiesa di S. Maria Nova: nicchie centinate incassate nello spessore del muro. La sovrapposizione degli altari rinascimentali realizzati dai fratelli fiorentini Pietro e Sebastiano d'Antonio sullo scorcio del XV secolo aveva obliterato alla vista e alle funzioni liturgiche le antiche cappelle sostituite dai nuovi altari; una di queste in seguito ai lavori di restauro resisi necessari per risarcire i danni dei bombardamenti del 1944, fu parzialmente

¹ Per le notizie sopra riportate cfr. C. PINZI, *Memorie sulla chiesa di S. Maria della Verità ora museo viterbese*, manoscritto, Biblioteca degli Ardeni, Viterbo.

riportata alla luce rivelando sul montante sinistro la frammentaria figura di *S. Michele Arcangelo*, una pregevole immagine che presenta impressionanti affinità stilistico-formali con quanto attribuito ad un grande rimasto anonimo quale il Maestro di Fossa, attivo nella chiesa di S. Ponziano a Spoleto. Il confronto viene a proporre con nuovi argomenti il problema delle strette connessioni artistiche tra l'area viterbese, l'Umbria Meridionale e l'Abruzzo nel Trecento². Connessioni profonde che si ripropongono nel giro di pochi decenni con l'autore della *Madonna del Latte*, una Madonna in trono col Bambino dipinta sulla parete destra del transetto. Questo pregevole anonimo sembra muoversi nel solco aperto da maestri orvietani formati alla scuola di Ugolino di Prete Ilario, molto affine ai modi di quel nobilissimo maestro attivo a Terni e in varie zone dell'Umbria Meridionale denominato da Zeri Maestro della *Dormitio Virginis*.

Un evento di grande rilevanza produsse notevoli ripercussioni sulla storia del complesso conventuale di S. Maria della Verità: nel 1446 si diffuse voce che nella chiesa era avvenuta una miracolosa apparizione della Vergine. L'epifania comportò la trasmutazione della chiesa in santuario con conseguente accensione di un sentito culto popolare e di un cospicuo afflusso di donazioni che contribuì in maniera decisiva all'arricchimento decorativo dell'edificio. Il dato di maggiore evidenza che emerge dal nuovo status santuariole dell'antico complesso è rappresentato dal suo assumere un peculiare significato socio-economico nell'ambito della comunità viterbese: il culto viene a denotarsi di natura prettamente popolare, alimentato dalle corporazioni di arti e mestieri. La campana fusa nel 1450 dal maestro viterbese Sante di Angelo (Sante *delle Campane*) con le prime offerte seguite all'evento miracoloso era ornata dagli emblemi delle arti (vasi, cazzuole, strumenti contadini, etc.); e tra i resti di affreschi che ancora ornano due degli altari sulla parete sinistra ricorre con grande evidenza la figura di *S. Antonio Abate*, figura santorale fortemente folclorizzata, dalle peculiari connotazioni di santo protettore del mondo rurale. Inoltre, ulteriore dato di grande rilevanza storica, due degli altari allocati sulla parete destra erano posti sotto il patronato di una corporazione di corsi, tessitori di panni di lana e di lino (quest'ultima

² M. ANDALORO, *Connessioni artistiche fra Umbria Meridionale e Abruzzo nel trecento*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria Meridionale*, Atti del Convegno di Studi, Todi 1990, pp. 305-346; I. FALDI, *Connessioni fra l'Umbria Meridionale e il viterbese*, in Ivi, pp. 99-112.

una delle voci più importanti dell'economia agricola viterbese nel Quattrocento), e dei coniugi Pietro Paolo e Margherita Guizzi, anch'essi corsi arricchitisi nell'arte della lana. I primi commissionarono per il loro altare a maestro Pancrazio Jacovetti da Calvi la pala con il *Matrimonio mistico di S. Caterina*³, i secondi la grande pala centinata con il *Presepio* attribuita ad Antonio del Massaro (tale attribuzione dopo una antica assegnazione a Giovanni Spagna, uno dei principali seguaci di Perugino, è unanimemente accettata dalla critica ma non ancora supportata da dati documentari); ambedue le opere sono attualmente conservate nella pinacoteca del Museo Civico di Viterbo. Anche il primo altare sulla parete sinistra fu eretto da un'Arte cittadina, la corporazione dei muratori, i quali commisero al maestro viterbese Costantino di Jacopo Zelli la *Deposizione dalla croce* – anch'essa conservata nel Museo Civico – un'opera che presenta indelebili le stimmate dell'influenza della superba *Deposizione* di Sebastiano del Piombo.

La decorazione dipinta della chiesa comprende anche la modesta cappella cinquecentesca sulla parete sinistra e i riquadri affrescati sulle pareti del braccio sinistro del transetto. Nella prima compare una *Madonna in trono tra i santi Giovanni Battista e Antonio Abate*, in cui è dato notare l'intervento di almeno due maestri di ascendenza culturale vagamente peruginesca: uno autore della discreta figura di s. Giovanni, ad un secondo è da attribuire il resto del dipinto che si presenta molto più modesto rispetto alla figura del s. Giovanni. Sul dipinto compare un inserto datato 1611 con una fresca rappresentazione di genere con dei taglialegna al lavoro, una conferma dello stretto legame tra il complesso di S. Maria della Verità e le corporazioni cittadine. La decorazione del transetto vede realizzata sulla parete destra la rappresentazione, molto frammentaria, di un santo vescovo di fronte ad un sacorfago posto sotto una imponente tenda a padiglione tenuta aperta da due angeli, il magniloquente artificio scenico fa il paio sul territorio con una analoga rappresentazione nella ex chiesa di S. Nicola a Blera e trova il suo prototipo nelle invenzioni di Piero della Francesca negli affreschi di S. Francesco ad Arezzo. Una notizia di Giuseppe Signorelli – non verificabile – attribuisce il dipinto ad Antonio da Roma, pittore spesso nominato nei documenti ma non collegato a nessuna opera certa. Sulla parete di fronte compaiono, invece, tre riquadri definiti da eleganti cornici di gusto

³ Cfr. S. SANTOLINI, *Una nuova figura di artista umbro della fine del Quattrocento: Pancrazio Jacovetti da Calvi*, in «Storia dell'Arte», 83, 1995, pp. 48-81.

tre riquadri definiti da eleganti cornici di gusto antiquariale dove sono dipinti *S. Fabiano papa tra i santi Sebastiano e Rocco*, la *Trinità*, la *Stigmatizzazione di S. Francesco*. Nonostante che i tre singoli riquadri siano praticamente coevi, rimane evidente come gli ultimi due siano stati realizzati dopo il primo e sovrapposti ai precedenti dipinti, le stesse cornici che circoscrivono questi due ultimi riquadri pur rispettando il gusto all'antica sono di una fattura semplificata e più corsiva rispetto a quella più curata ed elegante della prima scena, ornata anche da un timpano centinato nella cui lunetta è dipinto in *grisaille* un *Cristo al sepolcro*. In via ipotetica, per affinità stilistica, si può avvicinare questo affresco a Cola da Roma di cui le fonti tramandano come avesse già affrontato lo stesso tema in una tavola autografa dipinta per la chiesa di S. Agostino a Narni. Cola, profondamente influenzato da Pinturicchio col quale è in grande familiarità, ha goduto di un suo pieno riconoscimento grazie ad un consistente numero di atti che, oltre a permettere di restituirgli la *Madonna dei raccomandati* del Museo Diocesano di Orte – finora attribuita al viterbese Giovan Francesco d'Avanzarano – ne documentano una cospicua attività professionale e la lunga permanenza ad Orte, dove aveva eretto la sua residenza e dove vi muore tra il 1500-1502⁴. Al pittore romano è attribuita anche un'opera in collaborazione con Giovan Francesco d'Avanzarano nella collegiata di Vignanello: la pala bifacciale con *l'Assunta e il Redentore benedicente*⁵, una attribuzione ricca di suggestioni anche in considerazione di una ipotesi che tende a definire una interessante linea di ricerca quale il fatto che i due riquadri di S. Maria con la *Trinità* e la *Stigmatizzazione di S. Francesco* sono riferibili ad un maestro molto affine proprio ai modi del D'Avanzarano.

Cesare Pinzi⁶, senza però fare menzione della fonte documentaria, fa riferimento ad un intervento decorativo nella chiesa ad opera di Francesco d'Antonio detto il Balletta nel 1449, questi sarebbe l'autore degli affreschi sulla parete a lato della porta d'ingresso: il rovinatissimo affresco staccato e trasferito su tela con *l'Annunciazione*, *S. Marta tra S. Maria Maddalena e S. Antonio Abate* attualmente ri-

⁴ F.T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *La Madonna dei Raccomandati di Orte e i pittori Cola e Giovanni Antonio da Roma*, in «Biblioteca e Società», 1991, 3-4, pp. 17-22.

⁵ S. PETROCCHI, *La Madonna dei Raccomandati di Orte e Giovanni Francesco d'Avanzarano*, in *Tesori di Orte*, Atti delle Giornate di Studio (Orte, 12-13 novembre 1994) a cura di S. Maddalo, Manziana, 1998, pp. 147-166.

⁶ PINZI, *Memorie* cit.

collocato sulla controfacciata dove doveva essere stato originariamente dipinto.

L'apparato decorativo della chiesa di S. Maria della Verità è ricco anche di prodotti di alto artigianato artistico quali le mostre scolpite degli altari, opera dei citati maestri fiorentini Pietro e Sebastiano d'Antonio, nonché l'importante tetto a capriate realizzato dal cospicuo maestro viterbese Paolo di Mattia, autore anche delle coperture nelle altre due importanti chiese cittadine di S. Maria Nova e S. Lorenzo; maestro Paolo è documentato per dei lavori pure sulla piazza romana.

A chiudere questi brevi note è l'illustrazione dell'episodio artistico più importante del Quattrocento viterbese: la Cappella Mazzatosta dipinta da Lorenzo di Giacomo (Giacomo di Pietro Paolo, padre di Lorenzo, è indicato dai documenti come un cittadino in vista a Viterbo, dove ricoprì più volte dal 1431 al 1457 la carica di priore) e pavimentata con le piastrelle smaltate dal ceramista viterbese Paolo di Nicola (autore anche del pavimento del sacello di S. Maria della Peste e del pavimento nelle navate laterali della chiesa cattedrale di S. Lorenzo rimosso nei restauri del 1878⁷).

Intorno alla metà del secolo il convenzionale mondo artistico viterbese, profondamente ancorato alle tradizionali strutture organizzative artigiane, è attraversato da rivoluzionari fermenti afferenti alle più avanzate innovazioni rinascimentali che hanno i punti di riferimento essenziali in apporti forestieri e, in particolare, nel *genius loci* Lorenzo. Quest'ultimo, la cui personalità artistica e umana è ancora scarsamente conosciuta e poco indagata, è l'unico maestro viterbese che risponde ai criteri nuovi di qualificazione in senso intellettuale della funzione artistica, non più ridotta a sola attività fabbrile. Ancora ignota è la data della sua nascita – avvenuta negli anni 40 del secolo – e ignote sono le sue origini come pittore, così come ipotetica è la data della sua morte, da Zeri⁸ supposta avvenuta nell'anno 1472, ipotesi desunta dalla presenza della piccola croce che precede la firma di Lorenzo nella pala d'altare con la *Madonna in trono tra i santi Pietro e Michele Arcangelo* realizzata per la chiesa di S. Maria Maggiore a Cerveteri, l'unica opera a lui riferibile oltre agli affreschi viterbesi della Cappella Mazzatosta. La innovativa modernità del suo linguaggio

⁷ Mons. S. DEL CIUCO, *La Cattedrale di Viterbo*, Viterbo 1986, pp. 63-65.

⁸ F. ZERI, *Una pala d'altare di Lorenzo da Viterbo*, in «Bollettino d'Arte», 1953, p. 41.

gio, l'eccentricità rispetto alla cultura dominante nell'ambiente viterbese e, probabilmente, la morte piuttosto prematura hanno condannato Lorenzo all'oblio storiografico: non ne fanno menzione sia Vasari sia l'abate Lanzi. Solo nel secolo scorso, nel 1827, si ebbero le prime note di attenzione su Lorenzo da parte di D'Agincourt⁹ che lo indica, senza però fornire nessun supporto documentario, allievo di Masaccio; Rumhor¹⁰, con più cognizione, legge nel suo stile elementi che lo accomunano a maestri fiorentini come l'Angelico, Lippi, Baldovinetti e Benozzo. Sullo scorcio del secolo, nel 1888, fu pubblicata da Ricci¹¹ una monografia sull'artista e sulla sua opera maggiore, gli affreschi della Cappella Mazzatosta, dei quali sottolineò con molta pertinenza la forte dipendenza stilistica da Benozzo. Tale giudizio fu in gran parte condiviso da Cavalcaselle¹² che lo arricchisce e lo complica, però, evidenziando nel linguaggio laurenziano forti prestiti da Piero. Molto più recentemente è Strinati¹³ che si cimenta in una analisi sull'opera del maestro viterbese, ne disconosce le proposte ascendenze benozzesche e pierfrancescane e avanza, invece, l'ipotesi di un riferimento al linguaggio mantegnesco, cogliendo sicure connessioni e unità culturale tra la Cappella Mazzatosta, la Camera degli Sposi a Mantova e alcuni affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara. Un saggio successivamente pubblicato da Coliva¹⁴, definisce in termini suggestivi, anche se assolutamente non definitivi, la figura e l'opera di Lorenzo.

L'autrice ritrova in una serie di vicende cittadine diverse le ragioni della realizzazione del complesso decorativo della Cappella Mazzatosta: la miracolosa apparizione della Vergine avvenuta nel 1446 che aveva posto la chiesa di S. Maria della Verità in una posizione centrale nel panorama sociale cittadino; l'esaltazione del successo della crociata indetta da papa Paolo II contro Everso dell'Anguillara (l'ambizioso aristocratico che aveva tentato la creazione di un proprio stato sulle terre del *Patrimonium Beati Petri*), con il papa ritratto nelle

⁹ G. B. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'Arte*, Prato 1827, p. 12.

¹⁰ R. RUMOHR, *Italianische Forschungen*, Berlino 1827, II, pp. 175 ss., 202 ss.

¹¹ C. RICCI, *Lorenzo da Viterbo*, in «Archivio Storico dell'Arte», I, 1888, pp. 26-34, 60-67.

¹² G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Storia della pittura italiana*, p.135.

¹³ C. STRINATI, *Lorenzo da Viterbo*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, cat. mostra, Roma 1983, pp. 179-201.

¹⁴ A. COLIVA, *Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta*, in *Scritti in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci (Fi) 1994, pp. 9-30.

sembianze del S. Gregorio dipinto nella volta; ed infine nella intenzione di esaltazione municipale che si esprime nel *Matrimonio* con la raffigurazione dei ritratti di membri delle famiglie dei Gatti e dei Maganzesi, capofila delle secolari lotte cittadine tra guelfi e ghibellini.

L'approfondimento critico evidenzia ancora come Lorenzo, per il quale è ipotizzabile anche una pratica diretta in qualche cantiere dove venivano sperimentati i più innovativi linguaggi pittorici dell'epoca, sia venuto a rappresentare un risultato tra i più sorprendenti tra quelli raggiunti dall'Umanesimo figurativo nell'Italia centrale, interprete di conquiste formali, stilistiche e prospettiche fino a quel momento del tutto estranee nell'ambiente viterbese e, dopo di lui, destinate a rimanere tali perché sul territorio sarebbe stata privilegiata piuttosto la tendenza conservatrice di Antoniazzo. Per quanto attiene la sua più importante fatica, gli affreschi della Cappella Mazzatosta, il dato più evidente che emerge è la discrepanza tra le varie parti che compongono il complesso, specie tra la parete sinistra, la più alta per qualità e concettualità stilistico-formale, e la parete opposta, maggiormente collegata alle più comuni correnti umbro-toscane. Nel suo lavoro Coliva, molto convincentemente, ripropone la forte dominante concettuale e stilistica di Benozzo Gozzoli nella fattura degli affreschi – nella volta vi legge affinità formali e di impaginato con la volta del coro di S. Agostino a S. Gimignano, realizzata da Benozzo nel 1465 – una influenza presente anche nella parete sinistra dove il cospicuo ricorso a ritratti dal vero che caratterizzano gli astanti nel *Matrimonio della Vergine*, aveva avuto un precoce precedente proprio con Benozzo a Firenze, quando era ancora latente l'influenza fiamminga; anche se, comunque, non rimane estranea, nella fredda staticità delle figure senza correlazione di dialogo fra loro, la lezione pierfrancescana. Inoltre le evidenti discrepanze formali e qualitative, riscontrabili anche nelle diverse vele della volta, sono ipotizzate da Coliva come il frutto di interventi di aiuti e, in particolare, di assenze prolungate di Lorenzo dal cantiere, determinate o da opportunità professionali – nel 1462 Lorenzo è sicuramente a Roma, dove ha modo di vedere le opere di Piero e Melozzo, forse anche di cooperare con il primo nel cantiere di S. Maria Maggiore se, come ipotizza Coliva, il cartone utilizzato per la stesura del S. Luca della volta della Cappella Mazzatosta è lo stesso utilizzato da un collaboratore di Piero per il S. Luca della cappella dei SS. Michele e Pietro *ad vincula* a S. Maria Maggiore – o dal verificarsi di avverse circostanze politiche, quali la cacciata da Viterbo

del podestà-umanista Niccolò Perotti¹⁵, suo protettore nonché segretario del potente cardinal Bessarione che, a detta di Coliva, favorì anche la sua attività a Roma nella chiesa dei SS. Apostoli in collaborazione con Antoniazzo, in quegli anni occupato nella realizzazione delle *Storie di S. Michele* nella cappella Bessarione, collaborazione decisamente negata anche con solide argomentazioni da Tiberia nello studio seguito ai recenti restauri diretti dallo stesso¹⁶. In definitiva la personalità di Lorenzo pur venendo ad acquisire contorni decisamente più definiti rimane ancora in gran parte da indagare anche in funzione degli esiti che essa ha avuto nella formazione di collaboratori o epigoni.

La preziosa cappella della chiesa di S. Maria della Verità, eretta negli anni Sessanta del Quattrocento dal nobile viterbese Nardo Mazzatosta, in seguito al bombardamento subito da Viterbo nel marzo 1944, rischiò di essere cancellata definitivamente dal patrimonio artistico cittadino – e nazionale – il caso volle invece che essa divenisse il manifesto delle più avanzate teorie di restauro artistico, grazie alla lucida pervicacia del direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, il prof. Cesare Brandi. Le schegge e lo spostamento d'aria provocato da una bomba che aveva colpito la facciata della chiesa produssero la sconnessione della volta e la caduta di circa tre quarti degli affreschi delle vele, di un terzo della presentazione e dei quattro quinti dello *Sposalizio* (parete sx); l'*Annunciazione*, l'*Adorazione* (parete dx) e l'*Assunzione* (parete di fondo), subirono pochi danni. Anche quanto rimasto sulle pareti era però in grave stato di precarietà, specialmente lungo le linee di sutura rappresentate dalle giunzioni delle “giornate”. La raccolta dei frammenti degli affreschi poté avvenire solo dopo un mese dal bombardamento. L'innovativo procedimento di restauro prese le mosse da una tecnica archeologica: la raccolta dei frammenti rispettò al massimo l'ubicazione degli stessi sull'impiantito procedendo ad una quadrettatura della superficie della cappella e facendo corrispondere ad ogni quadretto una cassetina di vetro per ogni strato individuato (quindi anche due o più cassetine per ogni quadrato). Con questo sistema si raccolsero gli oltre 20.000 frammenti che selezionati erano meticolosamente calettati su un letto di rena e caseato di

¹⁵ M. MIGLIO, *Cultura umanistica a Viterbo nella metà del Quattrocento*, in *Cultura umanistica a Viterbo*, Atti della Giornata di Studio per il V centenario della Stampa a Viterbo (12 novembre 1988), Viterbo 1991, pp. 11-46.

¹⁶ V. TIBERIA, *Antoniazzo Romano per il Cardinale Bessarione a Roma*, Todi, 1992, pp. 13, 67, 73-74.

calcio ricostituendo lentamente le immagini originarie (il lavoro fu velocizzato grazie ad un ritrovato che ha permesso di impressionare fotograficamente una tela così da creare una sorta di base figurata che guidasse la giusta ricollocazione dei frammenti)¹⁷.

1. 2 Chiesa di S. Sisto

L'antica chiesa di S. Sisto si presenta attualmente nel rifacimento eseguito dopo il secondo dopoguerra reso necessario dai gravissimi danni subiti nei bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale, nonostante ciò le sue strutture ancora denunciano con evidenza le molteplici e articolate vicende della sua storia costruttiva in rapporto alle esigenze funzionali della comunità cittadina.

La prima notizia storica della chiesa risale al 1068 quando il vescovo di Tuscania Gisilberto (nella cui diocesi ricade Viterbo non ancora eretta a sede vescovile) conferma alla chiesa vari privilegi già concessi nel 1037¹⁸.

Nel XII secolo la chiesa di S. Sisto rappresenta un polo sia religioso sia economico di fondamentale importanza nel panorama cittadino viterbese, è investita, unitamente alla sola chiesa principale di S. Lorenzo, dello *jus fontis baptismalis* e dotata di cospicue proprietà terriere anche fuori del territorio viterbese¹⁹.

¹⁷ Per una puntuale descrizione del procedimento cfr. C. BRANDI, *In situ. La Tuscania 1946-1979: restauri, interventi, ricordi*, a cura di P. Antinucci, Viterbo 1996, pp. 47-66.

¹⁸ Il documento è pubblicato in P. EGIDI, *Per la storia della chiesa di S. Sisto*, in «Bollettino Storico Archeologico Viterbese», 1908, pp. 15-23.

¹⁹ Il ruolo politico della chiesa di S. Sisto nelle vicende storiche di Viterbo è di notevole rilevanza: è eretta parrocchia sotto il pontificato di Pasquale II; nel 1133 Innocenzo II vari privilegi tra i quali la facoltà di appellarsi direttamente alla Sede Apostolica contro ogni gravame; Eugenio III e Adriano IV, concessero ulteriori benefici tanto che il prestigio e il peso economico di S. Sisto non avevano uguali a Viterbo (cfr. per la storia politica le fonti classiche della storiografia viterbese C. PINZI, *Storia della città di Viterbo*, rist. anast., Sala Bolognese 1974; e G. SIGNORELLI, *Viterbo nella storia della Chiesa*, Viterbo 1907. Per l'erezione di S. Sisto a parrocchia cfr. P. F. KEHR, *Italia Pontificia*, II, *Latium*, Berlin 1907, pp. 210-211; per la bolla di Innocenzo II cfr. IDEM, *Papsturkunden in Neapel*, in *Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaft*, Goethingen 1900, pp. 227-228; per il diploma di Eugenio III cfr. *Ibidem*, pp. 229-231. Più recente e ricca di considerazioni e novità cfr. L. PACE BONELLI, *L'evoluzione architettonica della chiesa di S. Sisto ricostruita attraverso*