

ASPETTI DI CULTURA FIGURATIVA MEDIOEVALE E RINASCIMENTALE A BARBARANO ROMANO

di Fulvio Ricci

Ritengo giusto sottolineare come il mio intervento rimanga per certi aspetti marginale rispetto ai temi trattati quest'oggi che, in massima parte, prendono in esame realtà storiche antichissime, dalla preistoria al periodo etrusco.

Tuttavia credo utile il presente contributo per ribadire la insostituibile portata delle opere d'arte, anche se modeste, nella definizione dei processi storici o, come in questo caso, microstorici. D'altronde è un fatto che per secoli l'espressione artistica è stata rappresentazione magico-religiosa che, al di là dei suoi contenuti più o meno colti e al di là dei suoi valori formali più o meno raffinati, adombrava significativi connotati di trasparenza storica e sociale.

Il complesso dei segni che compongono il linguaggio iconografico o, con una dizione più corretta - considerando la volontà di penetrare il significato simbolico e culturale connesso alle immagini - il linguaggio iconologico, viene quindi a rappresentare il luogo di registrazione di contenuti storici, sociali e psicologici. Nota Calvesi come: «... l'Iconologia... fonda il momento interpretativo e può identificarsi, in sostanza, con l'esigenza stessa della interpretazione storica e antropologica»¹.

Nell'ambito, poi, di una comunità di tipo agro-pastorale come questa di Barbarano, la funzione delle immagini viene a caricarsi di ulteriori valenze: esse vengono a rappresentare l'immediato tramite con il divino, i «segni visibili dell'invisibile»², che non di rado si caricano di poteri terapeutici o addirittura taumaturgici.

Sullo sfondo di queste brevi note introduttive vado ad analizzare alcuni

dei documenti figurativi presenti a Barbarano, iniziando dall'affresco, ormai quasi del tutto illeggibile, che ancora si conserva nel piccolo oratorio rupestre di S. Simone.

L'oratorio è stato ricavato in una tomba a doppia camera del VI secolo a.C., nel contesto della necropoli rupestre etrusca, ad E del colle di S. Giuliano.

L'adeguamento della struttura antica alla nuova funzione è testimoniata da vari apprestamenti, quali l'abbattimento e la modificazione delle banchine di deposizione e l'escavazione sul lato destro della prima camera di una nicchia semicircolare rispondente, con probabilità, ad un altare laterale. Anche il diaframma di roccia che divideva le due camere e sul quale si apriva originariamente la porta di comunicazione, è stato abbattuto e sostituito da una apertura ad arco a tutto sesto.

È in questo secondo ambiente che si conserva ancora sulla parete di fondo un pregevole affresco raffigurante la Presentazione al Tempio (Fig. 1).

La scena, concisa e solenne, è organizzata su un totale primo piano: al centro sopra un altare compare in posizione frontale il Bambino, alla sua destra s. Giuseppe con le tortore sacrificali e la Vergine, alla sua sinistra il vecchio Simeone, al quale è intitolato l'oratorio, e la profetessa Anna. Quest'ultima reca in mano il *rotulo* su cui è leggibile una frammentaria iscrizione in caratteri capitali della quale sono comprensibili solo le due prime parole: «*beatus venter...*», incipit del versetto evangelico: «*Beatus venter qui te portavit et ubera quae suxisti*»³; e le lettere «...or...» pertinenti al quarto rigo. Sull'altare è visibile la piccola fornace con il fuoco sacro e di fronte un uccello in volo.



Fig. 1 - Grotta di S. Simone: presentazione al tempio.

Il soggetto esprime un contenuto ritualistico che, al di là dell'enunciato neotestamentario, astrae dal narrativo ed esprime nell'isolamento del Bambino benedicente, ieratico e solenne, il compimento ufficiale di una liturgia. L'assenza di ogni inflessione di umana familiarità nell'interpretazione della storia sacra, appena incrinata dalla nota naturalistica dell'uccellino in volo, si carica di precisi significati da riconnettersi al luogo su cui sorge l'oratorio, fortemente caratterizzato da preesistenze pagane: la tomba, la necropoli circostante e, in particolare, la stipe votiva rinvenuta nella valletta antistante⁴, testimonianza di un insediamento sacrale oggetto di sentita devozione. È l'espressione di autorità della Chiesa che puntualizza diacronicamente la continuità ierofanica del luogo e ne sancisce l'appropriazione e la riconversione culturale, ribadite per analogia nella rappresentazione del tempio gerosolimitano santificato dalla presenza del Cristo bambino. Anche il versetto evangelico sul cartiglio tenuto da Anna si carica di più profondi significati: questo è tratto da un passo del Vangelo di Luca dove si manifesta l'essenza divina del Cristo nella cacciata dei demoni dai posseduti ed è questa potenza che viene evocata nella scena dipinta, al fine di liberare il luogo dei fantasmi delle antiche divinità pagane, assimilate nel Medioevo a demòni.

La lettura stilistica e la definizione cronologica del dipinto sono rese alquanto incerte dalle pessime condizioni di conservazione; inoltre, i pastori che nei secoli trascorsi hanno riutilizzato la grotta hanno inferto gravi menomazioni ai volti delle figure, con lo scopo di esorcizzare il potere malefico che la superstizione popolare credeva fosse veicolato dalle antiche figure, la cui funzione sacrale era ormai andata perduta nella memoria della popolazione locale. Però, la cornice bicroma rossa e giallo ocra che circonda la scena; la nota stilistica dei panneggi: piatti, segnati da una fitta trama grafica di spesse linee scure dello stesso colore o di un colore complementare; l'assenza del sacerdote nella raffigurazione dell'episodio, in ottemperanza ad una tradizione iconografica di ampia diffusione nel XIII seco-

lo, specie in ambiente romano, nel quale eccelle il mosaico cavalliniano di S. Maria in Trastevere, permettono di avanzare con sufficienti presupposti una datazione dell'affresco alla seconda metà del XIII secolo.

A poche centinaia di metri in direzione O dalla chiesetta rupestre di S. Simone, sul colle di S. Giuliano, rimane a testimonianza dell'omonimo centro medioevale scomparso, la chiesa ad esso intitolata (Fig. 2).



Fig. 2 - Chiesa di S. Giuliano

Questa si presenta attualmente molto rimaneggiata: ridotta a due sole navate rispetto alle tre originarie e dimezzata in profondità.

Le sue vicende, dopo l'abbandono e la distruzione della città che le sorreggeva intorno, sono contrassegnate da fasi alterne di trascuratezza e recupero, sempre determinate dal permanere nella memoria storica collettiva del culto di s. Giuliano, ereditato infine dai barbaranesi.

Nel 1612 il vescovo Tiberio Muti, in visita pastorale, constatava la caduta di gran parte del tetto ma, nonostante ciò, si continuava a celebrare la messa nel giorno dedicato al santo⁵.

Il permanere delle condizioni rovinose della chiesa portarono il vescovo Cesarini, 34 anni dopo, ad imporre all'arciprete della collegiata di S.

Maria Assunta e ai priori del Comune di Barbarano i suoi restauri⁶ che, a causa delle non floride condizioni economiche in cui versava il paese, necessitarono di un lungo lasso di tempo: nel 1651 si reperirono i materiali necessari ai lavori grazie ai fondi frutto delle questue⁷; è del 1659 la notizia che i restauri erano stati effettuati⁸. Nel 1662 e nel 1698 la cura della chiesa è assunta da solitari eremiti e la festa del santo è solennizzata anche da

una processione che ancora perdura nella locale tradizione folclorica⁹.

Nonostante la sua travagliata storia, la chiesa ancora conserva al suo interno alcune pitture, seppure molto deteriorate. I resti più cospicui sono localizzati nell'abside principale (Fig. 3): nel catino compare il Cristo benedicente entro la mandorla e circoscritto da una cornice a stampino imitante una fascia musiva; ai suoi lati due angeli oranti. Nel registro inferiore siamo in presenza di un palinsesto di pitture di diverse epoche: le più recenti, molto scolorite, vedono al centro la Madonna in trono con le mani giunte, affiancata da tre figure per ogni lato tra le quali sono riconoscibili s. Barbara e s. Bartolomeo. Pertinente a questa campagna decorativa è anche il s. Giuliano dipinto sulla faccia in-



Fig. 3 - Chiesa di S. Giuliano: gli affreschi dell'abside

terna del setto murario che divide le due navate (Fig. 4). Questa figura, meglio conservata delle altre, permette di notare le notevoli affinità stilistiche che formali con delle modeste pit-



Fig. 4 - Chiesa di S. Giuliano: immagine di S. Giuliano

ture che compaiono nella chiesa di S. Elia a Castel S. Elia.

Nell'abside, le vaste lacune che interessano questo dipinto permettono di individuare almeno altri due momenti decorativi, documentati dalla pregevole figurina di s. Caterina d'Alessandria, posta subito sotto il riquadro con il Cristo, e dalla frammentaria figura che appare alla sinistra della Vergine, coeva alla decorazione del catino absidale, nella quale è, forse, da identificare s. Giuliano recante uno stendardo con l'immagine del paese.

Per quanto è dato vedere è forse questo il più importante intervento decorativo della chiesa. Il Cristo dipinto nel catino risponde ad un concetto iconografico tradizionale e presenta vari caratteri notevolmente ritardati, quali la mandorla raggiata che ne racchiude la figura, la suddivisione convenzionale del fondo con un riquadro color giallo ocre a rappresentare la terra ed una compatta stesura blu a significare il cielo, la perfetta frontalità, il sole e la luna ai lati della testa, simbolo della sua doppia natura. Cronologicamente, però, esso è riferibile alla prima metà del XV secolo e presenta non poche consonanze stilistiche con l'opera del viterbese Francesco D'Antonio Zacchi, il Balletta, un maestro interprete di forti sug-

gestioni neo-trecentesche e anti-rinascimentali¹⁰.

Inoltre, la datazione è confermata da elementi intrinseci, quali la tipologia delle cornici e la foggia della mantellina del santo nel registro inferiore.

Nella parte bassa del riquadro è ancora parzialmente leggibile una iscrizione dedicatoria in caratteri gotici: «*hoc opus f(ecit) fieri[---] p(r)esbiter (s)tephanus barbarane(ns)is*». In basso, alla sinistra del Cristo, sono visibili anche altre lettere, ma talmente evanidi da resistere ad ogni tentativo di lettura.

Anche l'absidiola di destra era decorata con una pregevole pittura del XVI secolo raffigurante la Madonna in trono col Bambino tra s. Giuliano ed un santo rimasto inidentificato.

In epoca recente, però, l'affresco è stato trafugato; di esso rimangono pochi lacerti a testimoniare la discreta qualità: parte del trono, caratterizzata da una imponente struttura architettonica, il nome di s. Giuliano e parte della cornice ornata da grottesche in monocromo di squisito gusto antiquariale.

Sotto questo dipinto sono visibili tracce di pitture più antiche, coeve al Cristo e ai dipinti pertinenti alla stessa fase che decorano l'abside centrale.

Episodi pittorici pressoché completamente sconosciuti ma di particolare interesse si ritrovano anche nella chiesa collegiata di S. Maria Assunta in Barbarano.

L'edificio, molto antico, ha subito nel corso della sua storia vari interventi di rifacimento il più radicale dei quali, risalente alla prima metà del XVIII secolo, ha comportato una profonda modificazione strutturale ed una leggera rotazione in senso destrorso dell'asse della chiesa. Di conseguenza, solo un tratto di muro e parte di un'abside pertinente ad una cappella laterale della chiesa più antica si sono conservati, e con essi resti di affreschi riferibili ad epoche diverse. L'affresco più antico, molto frammentario, recentemente distaccato e restaurato, è attualmente collocato nella terza cappella a destra. Vi compaiono raffigurati la Madonna allattante col Bambino fiancheggiata da un santo imberbe vestito all'antica, forse s. Giovanni Evange-

lista, e da una lacunosa figura di monaco che lo scapolare nero sul saio marrone e il bastone tenuto nella mano destra qualificano per s. Antonio Abate, il cui culto, peraltro, è molto

il riguardante determina quel rapporto diretto che è garanzia dell'innescarsi del potere protettivo¹². E, in particolare, la figura della *Madonna lactans* riverbera emblematicamente culti ar-

va come sui muri dell'antica chiesa si conservassero gli affreschi originali raffiguranti la Vergine col Bambino¹⁵.

Sulla stessa parete, nell'abside, compare una seconda immagine raffigurante la Madonna in trono col Bambino, da datare al XV secolo (Fig. 6). Questo brano pittorico ha sicuramente goduto di una sentita devozione se in un rifacimento compiuto tra la fine del '500 e gli inizi del '600 a cui è da riferire la Crocifissione del catino soprastante, è stata impreziosita da una cornice in rilievo di stucco dorato. La cornice ne ha costretto le misure originarie sia in altezza che in larghezza, probabilmente perché in queste zone la pittura si presentava troppo rovinata.

Il dipinto esprime una sicura qualità formale: i volti delicati ed espressivi sono torniti con un soffuso e tenue chiaroscuro; una sentita monumentalità, accentuata dall'imponente strutturazione architettonica del trono dalle sobrie forme rinascimentali; il recupero di peculiari caratteri d'arcaismo nella figura della Vergine, dallo sguardo irrigidito da una innaturale fissità che ne accentua l'astrazione sacrale, permettono di riscontrare la maniera di un artista fortemente influenzato dal linguaggio di Antoniazio Romano, molto attivo a Roma e nel Lazio sullo scorcio del '400 e agli inizi del '500.



Fig. 5 - Chiesa di S. Maria Assunta: Madonna in trono col Bambino tra santi

sentito a Barbarano (Fig. 5). Il convenzionalismo degli sfondi alle spalle delle figure dei santi: riquadri verdi, gialli, blu; un illusionistico drappo rosso appuntato con due chiodi dipinto alle spalle della Vergine, nonché la tipologia della cornice e delle aureole baccellate concorrono a definire una datazione al XIV secolo inoltrato.

L'aspetto, però, che in questo dipinto stimola il maggior interesse è l'elemento iconografico della *Madonna lactans*, tema antichissimo già noto fin dai primi tempi del cristianesimo¹¹, che conosce il suo momento di maggiore popolarità proprio nella seconda metà del '300. Esso rispondeva ad una profonda esigenza devozionale che, nel contesto culturale di una comunità agro-pastorale come questa, aveva spesso la tendenza a manifestare un meccanismo ideologico di oggettualizzazione del sacro: lo sguardo della Vergine intensamente rivolto verso

caici di divinità preposte alla protezione di donne e bambini, incanalando la persistenza delle necessità protettive nell'ambito del simbolo iconografico cristianizzato. Una conferma di questo profondo legame emozionale ci viene dall'arciprete Antonio Zenini: questi nella sua storia di Barbarano nota come le numerose testimonianze pagane che si riscontrano sul territorio comunale, tra cui una iscrizione dedicatoria alla dea Fortuna, sono esorcizzate dal culto della «Gran Madre di Dio assunta in cielo, posta su tutti gli altari e la cui chiesa fu eretta con la contribuzione del popolo tutto»¹³. Inoltre, prima dei citati restauri della chiesa, promossi proprio dallo Zenini, alla destra dell'altare maggiore se ne trovava un altro, regolarmente officiato, dedicato alla Madonna delle Grazie, il titolo post-tridentino della *Madonna lactans*¹⁴. Ancora nel 1916 Monsignor Emilio Trenta constata-



Fig. 6 - Chiesa di S. Maria Assunta: Madonna in trono col Bambino

È questi interprete di una concezione artistica profondamente aderente ad iconografie di stampo devozionale, funzione testimoniata anche dalla figurina dell'offerente inginocchiato ai piedi della Vergine, che ancora rispondono a canoni medioevali¹⁶ talvolta accennando, però, alla cultura prospettica del Rinascimento, specie in alcuni scorci in profondità¹⁷.

La qualità del dipinto è appena offuscata da un senso di appiattimento del manto della Vergine dovuto al deterioramento cromatico, che ha praticamente cancellato la trama volumetrica delle pieghe e gli elementi decorativi.

In conclusione di questo breve *excursus* tra alcuni episodi d'arte figurativa di Barbarano, ritengo importante analizzare il trittico bifacciale databile allo scorcio del XVI secolo (Figg. 7 e 8) posto ad ornamento dell'altare del Salvatore nella chiesa di S. Maria Assunta.

Anche quest'opera è da considerare pressoché inedita, eccettuata una scheda a firma di Gabriele Borghini che compare nel catalogo della mostra

di opere restaurate tenutasi a Roma a palazzo Barberini nel 1982¹⁸.

La tavola, di notevole qualità artistica, fu probabilmente commissionata dalla «*Societas Agricolarum*», la fraternita di agricoltori che aveva la curatela dell'altare e il diritto del trasporto in processione della stessa, il giorno di vigilia della festa dell'Assunta. Sul *recto* della tavola compare il Salvatore benedicente a mezzo busto con ai lati s. Giovanni Evangelista e s. Giuliano. Nella scheda succitata quest'ultimo è confuso con s. Vito per il ricorrere dei medesimi attributi: la spada e il falcone.

Sul *verso*, sempre a mezzobusto ma con atteggiamento più sciolto, è dipinta la Vergine con ai lati gli altri due protettori di Barbarano: i santi Quirico e Barbara.

Sulla disposizione delle figure nel trittico è però il caso di fare alcune osservazioni: s. Giovanni e s. Giuliano, visti l'uno di profilo l'altro di scorcio, rivolgono i loro sguardi e i loro gesti verso l'esterno della tavola, contro ogni logica canonica; essi, al contrario, originariamente fiancheggiavano

sicuramente la Vergine: in questo caso i loro atti creavano un moto di convergenza centripeta e di comunione spirituale, invece s. Quirico e s. Barbara, principali protettori del paese, comparivano sul *recto* ai lati del Cristo, con il quale condividono la ieratica positura frontale. È noto d'altronde che il trittico, in un momento imprecisato della sua storia e per motivi a noi sconosciuti, è stato smembrato: da una relazione del canonico della chiesa, datata 1943, si apprende che le due ante laterali erano conservate in un armadio della sacrestia. Sul piano stilistico il dipinto, ad onta di una scarsa attenzione critica e di un tema iconografico che lo ancora ad una sintassi arcaizzante neo-quattrocentesca, rivela un'alta qualità sia disegnativa che pittorica, impreziosita da una tavolozza dai colori intensi e ricchi di raffinati cangiantismi. L'autore ci rimane, però, ignoto.

Comunque, in assenza di notizie documentarie il Borghini, nella sua scheda, ha attribuito, per via analitica, le quattro figure delle ante al pennello del senese Ventura Salimbeni¹⁹, attivo



Fig. 7 - Chiesa di S. Maria Assunta: trittico del Salvatore, faccia anteriore

a Roma sotto i pontificati di Gregorio XIII e Sisto V, cogliendone con grande acutezza le affinità stilistiche con una serie di incisioni da questi eseguite tra il 1589 e il 1594. In particolare, concordanze rivelatrici si colgono nelle fisionomie, nel ricco pannello, nella tipologia delle figure slanciate e con piccole teste, reminiscenze di suggestioni parmigianinesche, riscontrabili in una incisione datata 1590 che rappresenta lo «Sposálizio della Vergine».

Più difficile è cogliere la paternità delle due figure principali. Borghini, prendendo atto della documentata collaborazione tra il Salimbeni ed un pittore copista romano, l'Angelini, ritiene, in via ipotetica, di poter attribuire a quest'ultimo le due figure²⁰.

Il trittico ha anche un altro aspetto di notevole interesse, poiché rappresenta il primo notevole segno di devozione dei barbaranesi alla santa patrona Barbara, il cui patronato fu eretto in epoca relativamente tarda. Vari documenti sono a corroborare tale tesi: in un atto del 29 maggio 1564 che sancisce la risoluzione di una lite col Comune di Blera, sono citati quali protettori della città i soli Quirico e Giuliano²¹. E anche in due lunghi elenchi di reliquie di santi conservate

nella chiesa collegiata, redatti in seguito alle visite pastorali del 1612 e del 1616, non compaiono citate quelle di s. Barbara²². È solo con la visita pastorale del Maggio 1698 che, per la prima volta, è citato un altare dedicato a s. Barbara²³, peraltro non ancora officiato. Il vescovo Santacroce nella visita dell'Aprile 1704²⁴, lo definisce di recente costruzione e cita quale suo ornamento una tela con l'immagine

della santa fatta a spese della comunità.

Il complesso della documentazione storica testimonia come l'assunzione della santa vergine di Bitinia a patrona di Barbarano sia piuttosto recente ma sentitamente radicato come documentato e dalla profonda devozione popolare e dalla ricchezza degli arredi che ornano l'altare e la cappella tra cui eccelle il prezioso busto reliquiario.



Fig. 8 - Chiesa di S. Maria Assunta: trittico del Salvatore, faccia posteriore

NOTE

¹M. CALVESI, *Il contributo iconologico*, in *I congresso nazionale di Storia dell'Arte*, CNR, 11-14 settembre, 1978, Roma 1980, p. 83.

²A. DI NOLA, *Iconografia sacra*, in «Enciclopedia delle religioni», III, Firenze 1971, col. 818.

³Lc., 11, 28-29.

⁴Per notizie circa la stirpe votiva v. A. GARGANA, *La Necropoli rupestre di s. Giuliano*, in «*Monumenti antichi dell'Accademia Nazionale dei Lincei*», XXXIII, Roma 1931, p. 375, tav. XXVII, n. 46. Ai tempi del Gargana era ancora *in situ* la mensa dell'altare ricavata nel banco tufaceo.

⁵Archivio della Curia Vescovile (da adesso ACV), visita pastorale del 23 Gennaio 1612.

⁶ACV, visita pastorale del 7 Marzo 1646.

⁷ACV, visita pastorale del 19 Aprile 1651.

⁸ACV, visita pastorale del 19 Aprile 1659.

⁹ACV, visite pastorali del 21 Aprile 1662 e del 1 Maggio 1698.

¹⁰Cfr. I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970. Per i confronti vedi in particolare il «Salvatore» del trittico conservato nel duomo di Tuscania e la «Madonna del Cardellino» al Museo Civico di Viterbo, unanimemente riconosciuta autografa del Balletta.

¹¹M. MEISS, *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera*, Torino 1982, p. 219.

¹²IDEM, pp. 219-220.

¹³A. ZENINI, *Notizie su Barbarano Romano scritte circa l'anno 1726-1759*, pubblicazione a stampa a cura del comune con il titolo *Alla ricerca delle nostre origini*, Ronciglione 1985.

¹⁴ACV, visita pastorale del 1 Maggio 1698.

¹⁵ACV, visita pastorale del 1916.

¹⁶A. CAVALLARO, *Antoniazio Romano e le confraternite del '400 a Roma*, in *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, V, Roma 1984.

¹⁷Per confronti vedi in particolare la Madonna col Bambino proveniente dal convento di S. Antonio al Monte presso Rieti, attualmente conservata al Museo Civico di Rieti; e la Madonna col Bambino proveniente da S. Maria al Prato di Campagnano e conservata presso il Museo Civico di Viterbo (per quest'ultima cfr. R. CANNATÀ, *Presenze melozzesche e antoniazesche*, in *Il '400 a Viterbo*, Roma 1983, p. 421).

¹⁸G. BORGHINI, *Un'antologia di restauri. Catalogo della mostra*, Roma 1982, pp. 55-56.

¹⁹IDEM, p. 55.

²⁰IDEM, p. 55.

²¹D. MANTOVANI, *Momenti della storia di Blera*, Roma 1984, p. 226.

²²ACV, visite pastorali del 23 Gennaio 1612 e del 1616.

²³ACV, visita pastorale del 1 Maggio 1698.

²⁴ACV, visita pastorale del 22 Aprile 1704.