

GLI AFFRESCHI DELLA GROTTA DI S. VIVENZIO A NORCHIA

di Fulvio Ricci



Fig. 1 - Gli affreschi della Grotta di S. Vivenzio

Gli antichi affreschi recentemente rinvenuti nella Grotta di S. Vivenzio a Norchia (tavv. I, II, III), impongono una stimolante attenzione. Questi, purtroppo molto frammentari¹, coprono una superficie di circa mq. 12 sul cielo e sulla parete N (Fig. 1). A rendere, inoltre, più precaria la condizione dei dipinti ha contribuito la secolare frequentazione della grotta che ha comportato anche vari interventi di ampliamento: è evidente il lavoro di approfondimento del vano che ha risparmiato il solo basamento dell'altare. In origine, poi, l'ambiente era, probabilmente, molto più piccolo, infatti sulla sinistra degli affreschi si notano le tracce di una curvatura, residuo, forse, dell'innesto di una parete parallela a quella cui è poggiato l'altare.



Fig. 2 - Annunciazione: particolare.

Le pitture sulla parete sono organizzate in tre riquadri definiti da colonnine dipinte: nel primo da sinistra è rappresentata la Vergine Annunciata in trono tra l'angelo annunciante e una figura femminile stante con il capo coronato ma non aureolata (Fig. 2); negli altri due compaiono le scene molto frammentarie di un breve ciclo micaelico incentrato sul miracolo garganico.

La prima scena solleva una complessa problematica sia sul piano iconografico che iconologico: la Vergine e la figura femminile che l'affianca presentano evidenti ed ostentati segni gravidici². Una quinta architettonica a terminazione rettilinea definisce uno spazio concluso alle spalle delle due figure. In essa si aprono una abside nel

cui catino compare la colomba dello Spirito Santo e una finestra con *velum*. L'angelo annunciante è immerso, invece, in uno spazio aperto determinato da un compatto blu scuro con sullo sfondo un edificio classicheggiante. Queste soluzioni nella loro semplicità ed immediatezza evidenziano però una buona capacità di rendere i valori spaziali nel succedersi dei vari piani e nella determinazione delle quinte sceniche in cui si svolge l'azione. La Vergine sul trono è scorciata di tre quarti, col capo leggermente reclinato a sinistra, un gesto reiterato nel personaggio che l'affianca, indice di una compunta ieraticità nella definizione concettuale della scena. Le figure sono profilate con decisione e con discreta perizia; una disinvolta e pregevole grafia descrive i tratti somatici, resi con sottili linee grigio-verdi e un tenue modellato ottenuto con ombreggiature rosse. La perdita di larghe stesure di colore rende estremamente difficile addentrarsi in più approfondite analisi stilistiche. Nelle vesti della Vergine e dell'altra figura femminile

è andato quasi completamente perduto l'originale colore blu: di esso rimane visibile la sottostante preparazione rossa che molto appiattisce la visione dell'insieme, rendendo poco leggibili



Fig. 3 - Annunciazione: particolare

i particolari dell'abbigliamento, molto ricercato e impreziosito con decorazioni a pastiglia in rilievo (Fig. 3). L'angelo annunciante benché mutilo (della sua figura si sono conservate la parte alta della testa con un frammento dell'aureola, le punte delle ali e la

metà inferiore del corpo) presenta, però, maggiori peculiarità stilistico-formali: il pallio di un bel verde scuro è definito da schematiche pieghe a «V» rese con larghe pennellate dello stesso colore di tono molto più scuro e sottolineate da lumeggiature; la tunica è percorsa da secche pieghe lineari azzurre su base bianca. Il verde, presente anche sul dorsale del trono, è il colore che meglio ha resistito al degrado, conservando, di conseguenza, maggiori dettagli stilistici della maniera di questo anonimo maestro che nonostante l'esiguità della tavolozza utilizzata, espressa da soli cinque colori (bianco, rosso, verde, azzurro, ocra), denota una ottima tecnica pittorica.

La scena è circoscritta da una cornice policroma composta da una riquadratura gialla compresa tra sottili linee bianche e da un fascione rosso che reca accampate sui lati due esili colonnine scanalate. Nella zona sottostante corre un'alta banda blu tripartita da sottili linee di colore rosso.

Le altre due scene constano di tre



Fig. 4 - Il ciclo micaelico

episodi: il miracolo del toro nell'antro garganico, l'apparizione in sogno di un angelo ad un dormiente, la consacrazione con il rito della Messa³ (Fig. 4). La prima scena comprende in *narratio continua* i primi due episodi: Gargano che ritrova il toro disperso e l'apparizione al dormiente. In questa scena il ritmo del racconto perde la statica ieraticità dell'Annunciazione, si fa vibrante e dinamico: s. Michele in forma di toro fuoriesce dalla bocca della grotta circondato da altri cinque tori dai quali si distingue perché contrassegnato dall'aureola, contro di lui scaglia una freccia Gargano. La figura di quest'ultimo è ridotta alla mano che impugna l'arco e a parte della spalla sinistra e della testa, tre sottili rughe di colore rosso gli solcano la fronte in un efficace grafismo tendente ad esprimere attraverso i valori fisiognomici l'intimo stato d'animo (Fig. 5). Un piccolo angelo disteso in volo sovrasta la scena, i lembi svolazzanti del pallio disposti a chiasmo accentuano la resa dinamica. Notevole anche la vi-

vacità cromatica: sul fondale blu si stagliano il rosso cupo della bocca dell'antro, il giallo, il verde, il rosso dati puri che risolvono le figure degli animali, modellati nella loro struttura anatomica da una trama grafica di linee più scure dello stesso colore. Grafismi che adombrano i manierismi riscontrabili nelle figure del cosiddetto Maestro Ornatista, attivo nel duomo di Anagni e, in un contesto territoriale più prossimo, lo stile dell'anonimo maestro autore dei simboli degli Evangelisti e dell'Agnello Eucaristico dipinti nella cripta della chiesa di S. Andrea in Pianoscarano a Viterbo.

Il dormiente del secondo episodio, riccamente vestito, giace su di un letto impreziosito da lenzuola ricamate, segno di uno *status* molto elevato; su di lui incombe un angelo che impone la mano destra. Sullo sfondo è visibile un monumentale edificio a pianta complessa di gusto classicheggiante, ornato di bugne e con la porta schermata da un *velum*. Due colonnine sca-

nalate, quella destra ridotta a pochi frammenti, concludono la scena sui lati.

L'identificazione del dormiente tende a sollevare qualche perplessità, tuttavia, sulla base del secondo episodio della *apparitio* garganica⁴, questo personaggio può identificarsi con il vescovo Lorenzo Maiorano, anche se non contrassegnato dai simboli della dignità episcopale.

Il ciclo si chiude con la celebrazione della sinassi eucaristica. Di quest'ultima scena, culmine della leggenda di fondazione, si conservano minuti frammenti al limite della leggibilità: la figurina di un angelo disteso in volo che entra da un arco, la mensa dell'altare sul quale si distinguono appena le silhouettes del calice e della patena, rari lacerti della figura del celebrante quali parte della testa, la mano destra che reca un pane e i piedi.

L'intero complesso decorativo si conclude con la frammentaria raffigurazione del Cristo in trono entro la mandorla affiancato dai simboli degli evangelisti (Fig. 6). Una immagine che si inserisce nel novero delle tradizionali raffigurazioni del Salvatore, particolarmente venerato nel Lazio, specie nell'area N⁵.

Il Cristo, il cui volto barbato è ridotto ad un'ombra evanide, è in atto di benedire, la mano sinistra reca il *volumen* tenuto aperto, la sua figura è rivestita di un pallio giallo, forse imitazione di una stoffa dorata che richiama il celebre Salvatore del trittico di Tivoli. Lo schema compositivo presenta forti affinità anche con il Redentore dipinto nell'abside della chiesa di S. Sisto, andato perduto sotto i bombardamenti durante l'ultima guerra e visibile solo in vecchie fotografie. Data però l'impossibilità di una immediata comparazione è bene fermarsi alla semplice citazione di una somiglianza con un'opera molto vicina nel tempo e nello spazio determinatasi, forse, solo per analoghe circostanze esterne.

L'apparato iconografico denota caratteri di notevole arcaicità ma alcuni particolari quali il *volumen* aperto⁶ e il dorsale liriforme del trono con i montanti desinenti in forma gigliata, spostano decisamente più in basso, non oltre gli inizi del XIII secolo, la collocazione cronologica del comples-

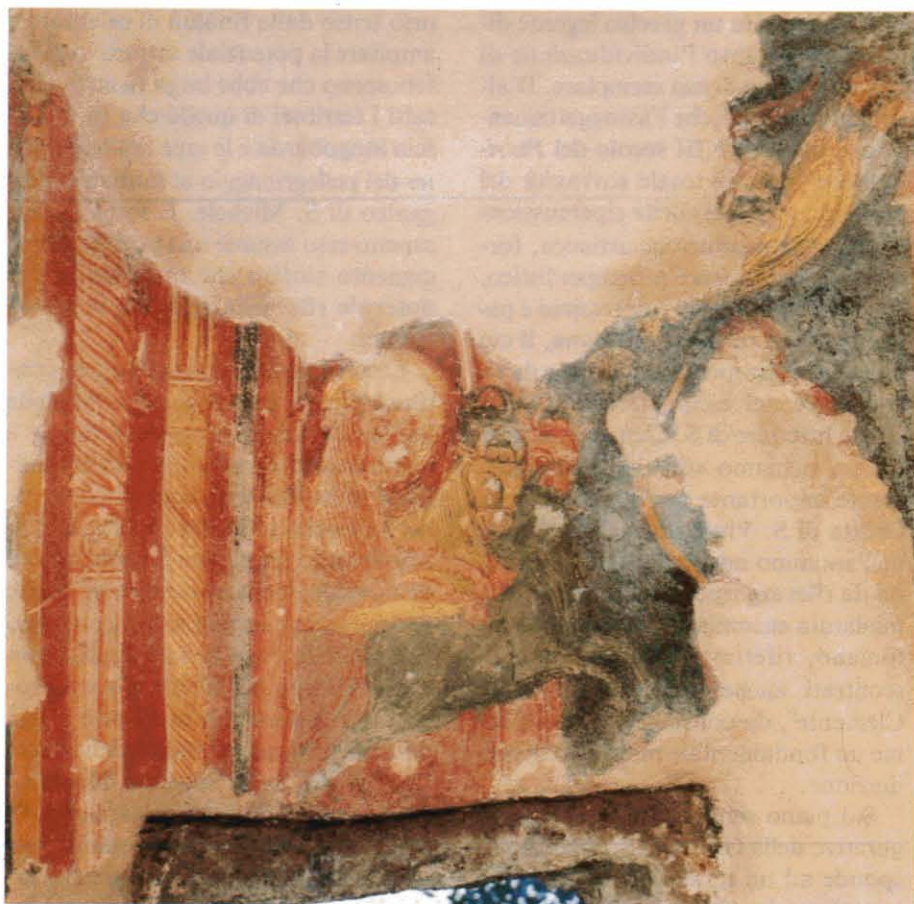


Fig. 5 - Il ciclo micalico: particolare



Fig. 6 - Il Salvatore in trono: particolare del soffitto

so degli affreschi.

Notevoli affinità stilistiche legano questi affreschi a varie opere romane del XII secolo, quali i testi musivi con l'incoronazione della Vergine di S. Maria in Trastevere e la Madonna col Bambino di S. Maria Nova; in questi contesti, però, le figure esprimono una concezione aulica ed assumono una fissità iconica da visione teofanica non riscontrabili in quelle della Grotta di S. Vivenzio, sicuramente partecipi di un diverso momento culturale. Inoltre, ulteriori elementi formali quali lo scorcio di tre quarti della Vergine, i valori prospettici del trono e del suppedaneo e la palese volontà di ricreare effetti di profondità tramite lo scalare dei piani, legittimano la proposta di datazione alla prima fase del XIII secolo, convalidata anche dal confronto con brani coevi presenti in ambito romano: il ciclo dipinto nell'abside della chiesa di s. Silvestro a Tivoli, recentemente ascrivito con sicurezza agli inizi del XIII secolo in seguito alla individuazione di quello che è stato significativamente definito un «nesso innocenziano», giustificato dalla predica tenuta in quella stessa chiesa dal pontefice il giorno di s. Silvestro 1197; gli affreschi della cripta del duomo di Anagni; gli affreschi con scene della vita di s. Gregorio al Sacro Speco di Subiaco⁸.

Il ciclo in esame denota di essere profondamente compartecipe anche

degli esiti che la pittura romana ha avuto in ambito locale: i già citati esempi di S. Andrea di Pianoscarano e S. Sisto a Viterbo e i più complessi e raffinati cicli di S. Pietro a Tuscania e S. Elia a Castel S. Elia. È bene precisare che con quanto sopra non si intende asserire un preciso legame diretto ma soltanto l'individuazione di una linea di tendenza esemplare. D'altronde è un fatto che l'assoggettamento agli inizi del XIII secolo del *Patrimonium* alla più totale sovranità del pontefice, ebbe esplicite ripercussioni anche nella produzione artistica, forte e sottile strumento propagandistico, che nelle sue maggiori espressioni è palesemente di riferimento romano, il cui più alto prototipo è sicuramente da riconoscere nel ciclo affresco nella chiesa inferiore di S. Clemente. È questo un richiamo stilistico particolarmente importante per le pitture della Grotta di S. Vivenzio: nella maniera dell'anonimo maestro della Grotta sono da rilevare ripetuti riferimenti alla miniatura encomiastica del periodo ottoniano, riferimenti ampiamente riscontrati anche nelle pitture di S. Clemente⁹, da considerare, forse, come un fondamentale momento di mediazione.

Sul piano semantico, il sistema figurativo della Grotta di S. Vivenzio risponde ad un modello comunicativo complesso basato sulla sinossi tra la funzione devozionale o empatica del-

l'Annunciazione e del Salvatore, figurazioni iconiche, e la funzione narrativa del breve ciclo micaelico.

La distinzione è fondamentale per comprendere in profondità la strutturazione del culto: rimane evidente il *cliché* popolare della intermediazione simpatica connessa alla gravidanza della Vergine e della emblematica e misteriosa figura a lei affiancata. Il ruolo di Maria, trascendendo il carattere escatologico e spirituale della maternità divina, si concretizza in una funzione protettiva mediata, evidenziata dagli attributi gravidici.

Più complesso è, invece, il rapporto tra la sintattica e la semantica del ciclo micaelico. Anche se già dal V secolo era ampiamente diffusa nel Lazio una tradizione romana del culto di s. Michele¹⁰, la devozione al santo nella Grotta di S. Vivenzio a Norchia è, però, da porre in relazione con la tradizione garganica irraggiata dai Longobardi in tutti i territori sottoposti alla loro influenza.

Il ciclo esprime un tema narrativo, la leggenda della nascita del culto micaelico sul Gargano, che deriva il proprio senso dalla finalità di celebrare e ampliare la potenziale attrattiva di un fenomeno che ebbe larga risonanza in tutti i territori di quella che fu la Tuscia longobarda e le aree limitrofe: l'*iter* del pellegrinaggio al santuario garganico di S. Michele. E sotto questo aspetto esso assume una portata di documento storico che travalica la pur notevole rilevanza stilistica degli affreschi.

La profondità, l'antichità e la continuità della devozione a s. Michele nell'ambito del territorio in esame è ampiamente documentata da una miriade di residui toponomastici, in genere connessi ad alture e grotte. E proprio il culto garganico è testimoniato da una documentazione diretta, anche se relativamente tarda: nel convegno sul Paleocristiano nella Tuscia, tenutosi a Viterbo nel 1984¹¹, è stata prodotta la testimonianza di otto rogiti notarili provenienti dall'archivio storico del comune di Sutri che documentano la vivacità dell'*iter* garganico¹².

Un analogo studio, condotto sui protocolli notarili conservati negli archivi storici dei centri del territorio fulginate, compresi tra il XIV secolo e gli

inizi del XVI secolo¹³, ha confermato la vitalità di questo culto in tutta l'Italia Centrale, sia sotto l'aspetto della sensibilità religiosa che spingeva al pellegrinaggio sia come forma di pia devozione che produceva *in loco* santuari, ubicati spesso in grotte naturali come i romitori altomedioevali di S. Angelo di Profolio e S. Angelo de Gruttis, oggi conosciuti con i titoli di Romitorio dei Santi e Madonna del Riparo¹⁴.

Una sicura devozione all'Angelo è esaurientemente documentata anche per la stessa antica città di Norchia: un passo della bolla di papa Leone IV al vescovo Virobono di Tuscania¹⁵, tra le cinque chiese che servivano l'antica Norchia, ne cita due dedicate a s. Angelo, una all'interno della cinta muraria, una all'esterno. Quest'ultima, detta «*ad petram fictam*»¹⁶, potrebbe anche collocarsi sul sito attualmente occupato dalla chiesa di San Vivenzio.

A conclusione dell'analisi del contesto storico-culturale in cui si è venuta a produrre la formulazione iconografica delle pitture della Grotta di S. Vivenzio, è utile sottolineare un aspetto emblematico: il nesso intercorrente tra il culto ctonio di s. Michele Arcangelo e il culto della Vergine protettrice delle partorienti¹⁷. Nel vicino territorio di Sutri si riscontrano analoghe caratteristiche nella chiesa rupestre di S. Maria del Parto: la devozione alla Vergine-Madre, evidenziata dal titolo della dedicazione dell'edificio, si completa nel culto di s. Michele Arcangelo documentato dal ciclo di affreschi, databili al XV secolo, in cui sono raffigurati il miracolo micalico del toro e una teoria di anonimi personaggi in cammino, alcuni in ginocchio, allusione all'*iter* del pellegrinaggio garganico. Anche nella non lontana Bomarzo in una chiesa rupestre dedicata alla Madonna, S. Maria di Montecasoli, compare nell'abside centrale la figura di s. Michele¹⁸.

Dall'approccio alla valenza ideologica di questo tipo di raffigurazioni, emerge evidente come il tema dipinto sulle pareti della Grotta di S. Vivenzio con la connessione iconografica della Vergine, caratterizzata dai palesi attributi gravidici, e di s. Michele, l'apocalittico protettore della «Don-

na», il cui culto è tradizionalmente associato alla protezione delle acque sorgive, del parto e della lattazione¹⁹, viene a rappresentare un esemplare relitto archeologico, fondamentale per una più approfondita analisi delle peculiarità storico-religiose del sito.

Pur evitando di affrontare una serie di problemi richiedenti conoscenze tecniche specialistiche proprie delle discipline etnologiche, non è inutile, però, almeno focalizzare il complesso sistema di dati desumibili dal rituale di culto ancora praticato. Che il legame di relazione Vergine - s. Michele, nell'emblematico contesto sacrale della Grotta, possa portare a ravvisare l'eco di antichi culti, spesso precedenti il processo di cristianizzazione, non è asseribile con elementi probanti sufficienti a travalicare i limiti di una ragionevole ipotesi; tuttavia è da porre in evidenza come questa particolare situazione è frequentemente riscontrabile in vari luoghi sedi di tradizioni culturali connesse a riti propiziatori e protettivi della nascita e della lattazione²⁰, «segno» di un sistema di sicurezza trasmesso e perpetuato anche nel succedersi di culti diversi. Anche il documento iconografico della grotta di Norchia rappresenta la traduzione in termini simbolici di una ideologia religiosa strettamente ancorata, nell'ambito di una società rurale, ad una economia culturale di tipo magico-sacrale, il cui modello devozionale non conosce soluzione di continuità²¹. La sollecitazione iconica, nel contesto di una realtà storicamente contrassegnata da una cruda precarietà esistenziale, assume una connotazione di servizio protettivo, veicolando immagini rassicurative e tranquillizzanti. Ed è in questa accezione di «figura rassicurante» che si propone la *Virgo Paritura* della grotta di Norchia. La sua immagine, travalicando la portata dei contenuti artistici e dei valori estetici, si propone in funzione di garanzia protettiva. L'obliterazione delle figure e del culto non può prescindere dalla opposizione tenace della Chiesa a forme rituali caratterizzate spesso da persistenze ideologiche precristiane non completamente debellate dalla sovrapposizione delle controfigure cristiane²². Anche nel contesto del complesso dei

rituali della devozione a s. Vivenzio, il patrono di Blera nella cui figura si è prolungata la potenza ierofanica del luogo, traspaiono vari segni riferibili a più antiche forme culturali. In particolare, riveste rilevanza l'atto, carico di valenze simboliche, della asportazione di un frammento di tufo dallo spazio sacro della grotta, un gesto rispondente ad una ideologia di rassicurazione da ricondurre ad antiche pratiche di terapia litica²³: il frammento tufaceo conservato per l'intero anno in seno alla propria abitazione assume funzione protettiva con valore apotropico e/o terapeutico.

Anche l'area in cui è ubicata la grotta presenta condizioni qualificanti: lo scenario naturalistico accidentato, rotto da vari corsi d'acqua che corrono in profondi canaloni, ricca di fonti e di testimonianze archeologiche, è, per se stessa, capace di evocare il senso del sacro e risponde a ricorrenti caratteristiche tipologiche di santuari, in genere di tipo terapeutico²⁴.

È ragionevolmente ipotizzabile, quindi, come il rituale litico citato, possa rappresentare il residuo di un antico costume portatore di un codice simbolico da intendere in stretto rapporto con una figura di divinità ausiliarice precristiana, confluito poi nel culto della Vergine-Madre e di s. Michele, testimoniato dal documento iconografico, ereditato, infine, dal sistema devozionale del culto di s. Vivenzio, a soddisfazione di esigenze psicologiche profonde ancora oggi in atto²⁵. Inoltre, anche nello svolgimento della processione - pellegrinaggio alla grotta del Santo, sono rilevabili almeno quattro momenti che, certo con estrema cautela, possono ricondursi ad antichi riti primaverili. Il primo è evidenziato dalle stesse date di svolgimento del pellegrinaggio: il Lunedì dell'Angelo e la seconda Domenica di Maggio²⁶. È da notare che la festività canonica di s. Vivenzio viene celebrata il giorno 11 Dicembre. Il secondo si verifica nella fase dell'ingresso della processione in chiesa: i devoti attraverso uno stretto cunicolo scavato nel banco tufaceo, il cui accesso attuale è immediatamente a fianco dell'altare sul lato destro²⁷ scendono nella grotta che la pia leggenda tramanda essere stata scavata e abitata da s.

Vivenzio²⁸ poi risalgono sul pianoro soprastante da uno stretto sentiero a picco sulla valle solcata dal fosso dell'Acqua Alta²⁹. In questo rituale, acme del pellegrinaggio, è forse da riscontrare la riverberazione di un antico mitologema di morte e rinascita, figurazione del ciclo vitale delle stagioni, storicamente incarnato nel mito della *Magna Mater*³⁰. Il terzo si riscontra all'uscita della grotta quando, prima del ricomporsi del corteo per il viaggio di ritorno, l'intero gruppo si dispone nell'area circostante la chiesa per la consumazione del pasto seguito da un momento ludico con giochi

e canti³¹. Il quarto, infine, viene a verificarsi durante il percorso di ritorno: lungo il cammino i pellegrini raccolgono mazzi di fiori coi quali ornano dei bastoni³².

Per concludere non si può non osservare, alla luce di questa ipotesi di lettura, come il documento iconografico della *Virgo Paritura* e del ciclo micaelico venga a rappresentare il saggio di riferimento di uno spaccato che permette di osservare il processo di stratificazione culturale di una comunità rurale. In esso si intuisce l'ininterrotto sovrapporsi attraverso i secoli di «rumori semantici» il cui ultimo ele-

mento è rappresentato dalla attuale devozione a s. Vivenzio, anch'essa non semplice espressione folclorica ma momento funzionale alle finalità e alle esigenze, non solo religiose, del gruppo che in essa trova un fondamentale principio di aggregazione. Peraltro, proprio la sentita profondità emotiva che lega la comunità al suo patrono, dà valore emblematico alla constatazione che la chiesa principale di Blera, dove sono conservate le veneratissime reliquie di s. Vivenzio sia, invece, da sempre dedicata alla Vergine.

NOTE

¹Nel Dicembre 1989, pochi mesi dopo la scoperta del dipinto, si è proceduto alla completa descialbatura, al restauro e al consolidamento degli affreschi, ad opera del signor Roberto Ercolani sotto la direzione del funzionario della Soprintendenza ai Beni Architettonici d.ssa A. Draghi e con finanziamento a carico della Confraternita del Gonfalone e di S. Vivenzio di Blera. Qui di seguito è pubblicata per intero la relazione tecnica stilata dal restauratore sig. R. Ercolani al termine dei lavori:

«OGGETTO: Restauro degli affreschi ritrovati nell'ipogeo della Chiesa di s. Vivenzio a Norchia (VT)

Relazione tecnica

Gli antichi affreschi, molto frammentari, ritrovati sotto vari strati di scialbo, coprono una superficie globale di ca. mq. 12, e sono organizzati a riquadri, con tre scene distinte. La prima, quella più completa, rappresenta la Vergine ed un'altra figura femminile alla sua destra, ambedue mostrano evidenti segni gravidici; le altre due scene, più frammentarie, raffigurano tre episodi: il miracolo del toro, l'apparizione in sogno di un Angelo ad un dormiente e la celebrazione del rito della Messa. Il primo intervento, finalizzato al ritrovamento di eventuali dipinti murali scialbati, è stato rivolto all'area perimetrale della nicchia, dove alcune cadute dello strato di scialbo lasciavano presupporre l'esistenza di un manufatto pittorico sottostante. Una volta appurata tale presenza, attraverso dei saggi stratigrafici, si è proceduto alla descialbatura, mediante azione meccanica a bisturi, intervenendo con scalpellini dove la sovrapposizione risultava di spessore maggiore. Il ciclo pittorico messo in luce, come già detto particolarmente frammentario, presentava esfoliazioni della pellicola pittorica ed estese lacune a livello degli strati preparatori, richiuse a malta cementizia in occasione di un vecchio intervento manutentivo dell'ipogeo, opportunamente rimosse nel corso del restauro.

Di seguito si è provveduto ad un preconsolidamento mediante stuccatura dei laceramenti perimetrali, delle lacune e delle lesioni, nonché al fissaggio delle sollevazioni del colore. L'intera superficie del dipinto si presentava offuscata da una sottile strato di particellato composto da polvere indurita e sali residui dello scialbo. Eff-

ettuati tests di pulitura, l'intervento tendente a rimuovere lo strato di sporco ed i sali è avvenuto mediante impacchi di carbonato di ammonio in polpa di carta e lavaggi successivi in acqua deionizzata. Il fissaggio della pellicola pittorica si è ottenuto mediante inoculazione di resina acrilica Primal AC 33 riaccostando le scaglie con tampone; nelle parti in cui il colore risultava pulverulento (cornici rosse) si è operato un consolidamento mediante diffusione di resina Paraloid B 72 al 4%. Gli strati preparatori si mostravano decoesionati dal supporto murario specialmente nella parte bassa della parete e sulla piccola volta; si è, quindi, proceduto al fissaggio degli stessi mediante iniezioni di resina Vinnapass SAF 54, caricata con calce idraulica Ledan TB1. La ricucitura delle lacune più ampie a malta neutra, tendente a riassumere la cromia generale, è stata realizzata con un impasto di grassello di calce e sabbia finemente setacciata, esteso a sottolivello; le lacune minori e le lesioni sono state stuccate a livello, mediante un impasto di grassello di calce, polvere di marmo con aggiunta di resina. La reintegrazione pittorica si è effettuata con colori ad acquarello, usando il tratteggio sulle stuccature e dove le cromie si presentavano più uniformi, mentre nelle zone abrase e nelle cadute di colore si è intervenuti con la tecnica dello spuntinato e delle velature a tono, al fine di richiudere le lacerazioni del tessuto figurativo».

²È più che probabile che la scialbatura del dipinto e la conseguente perdita di memoria del culto sia da ricercarsi proprio nell'eccessivo naturalismo della resa iconografica. Nei decreti di un sinodo diocesano presieduto dal cardinale Montglin, tenutosi a Viterbo nel Marzo 1584, a pochi anni dalla chiusura del concilio tridentino, furono impartite severe disposizioni circa la distruzione o scialbatura delle sacre immagini eccessivamente rovinose o non conformi ai correnti criteri di decoro (v. G. SIGNORELLI, *Viterbo nella storia della Chiesa*, II, II, Roma 1917, pp. 300-302, n. 42). Sul motivo iconografico è da osservare come pur non rappresentando un soggetto di ampia diffusione (ci resta ignoto l'ammontare dei soggetti distrutti) non può, comunque, considerarsi una rarità anomala. La ricerca finalizzata al presente lavoro ha portato ad individuare vari soggetti di Annunciazioni con la Vergine raffigurata incinta: in un frammentario affresco nella chiesa dei Servi di Ma-

ria a Bologna, attribuito a Vitale; in due scene affrescate nel Duomo e nella chiesa di S. Spirito a Prato, ritenuti opera di Angelo Gaddi e della sua scuola; in un riquadro di una tavola istoriata conservata presso il Museo comunale di Montefalco, opera di un anonimo fulignate attivo intorno alla metà del '400 (v. B. TOSCANO (a cura), *Museo comunale di Montefalco - chiesa di S. Francesco*, Perugia 1990, pp. 189-190); in una pittura autografa di Alessio Baldovinetti a S. Miniato; in una tavola di Gentile da Fabriano alla Pinacoteca Vaticana; nel tondo dell'Annunciazione nella Incoronazione della Vergine agli Uffizi. Un riscontro del motivo si ha anche in area europea: il retablo di Issenheim, in area fiamminga (v. C. HECK, *Unterlinden, guide du visiteur*, Colmar 1987); in un paliotto della chiesa catalana di S. Maria di Manresa, opera, però, di un arrazziere italiano, il fiorentino Geri di Lapo (v. P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1971, p. 879, fig. 728). L'origine del motivo è da ricercare nel tipo bizantino della *Platytera*, precocemente importato in area romana: due esempi sono riscontrabili in S. Maria Antiqua e nella Grotta dei Pastori al Sacro Speco di Subiaco. Anche l'ibridazione della Annunciazione con il tipo della *Platytera* è, con ogni probabilità, avvenuto in area bizantina (un precoce esempio si ha in una tavoletta del XII secolo conservata alla Galleria Tretjakov di Mosca). Una evoluzione del motivo si riscontra in due Annunciazioni conservate presso lo Stadtmuseum di Monaco e il St. Lambrecht Benediktinerabtei in Austria, nelle quali il Bambino nel medaglione è sostituito dal monogramma IHS (sull'argomento v. G. M. LECHNER, *Maria Gravidata, Zum schwangerschaftsmotif in der bildenden Kunst*, Zurigo 1981; A. WEIS, *Die Madonna Platytera*, Königstein im Taunus 1985). È da rilevare, inoltre, come il motivo della Madonna del Parto, relativamente diffuso nel Trecento e reso famoso nel secolo successivo da Rossello di Jacopo Franchi (Palazzo Davanzati, Firenze) e, in particolare, dall'episodio celebre di Piero a Monterchi, risponde ad una funzione semantica completamente diversa. Anche in area tedesco-fiamminga e spagnola (dove è venerata come Madonna dell'Avvento) la *Virgo Paritura* trova ampia diffusione sia in pittura che in scultura, in questi contesti, però, l'origine tematica è da ricercarsi nella Visitazione non nel tema dell'Annunciazione (v. A. STUBBE, *La Madonna dans l'art*, Bruxelles 1958; G.M. LECHNER, *op. cit.*).

³Per i tre episodi della leggenda di s. Michele sul Gargano v. G. OTRANTO, *Il «Liber de apparitione» e il culto di s. Michele sul Gargano nella documentazione liturgica altomedievale*, *Vetera Christianorum*, 18, 1981, pp. 423-442; A. PETRUCCI, *Aspetti del culto e del pellegrinaggio di S. Michele Arcangelo sul Monte Gargano, in Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa sino alla prima Crociata*, «Atti del Convegno», Todi 1963, pp. 147-180.

⁴Cfr. A. PETRUCCI, *op. cit.*, p. 148.

⁵W. F. VOLBACH, *Il Cristo di Sutri e la venerazione del SS. Salvatore nel Lazio*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», Rendiconti, XVII, 1940-1941.

⁶Cfr. W. F. VOLBACH, *op. cit.* L'autore nello studio sulla evoluzione iconografica della immagine del Salvatore, fa precedere le tavole di Tarquinia e di Sutri, nelle quali il Cristo ha il libro chiuso, a quella di Trevignano, dove il Salvatore presenta il libro aperto.

⁷V. PACE, *Pittura del '200 e del '300 nel Lazio*, in *La pittura in Italia tra '200 e '300*, II, Venezia 1986, p. 435. La figura di papa Innocenzo III, riveste peculiare interesse anche nella definizione cronologica di numerose imprese costruttive e decorative sull'intero territorio del «Patrimonium». Innocenzo, in seguito all'affermazione ed estensione della autorità pontificia a scapito del potere imperiale e delle autonomie comunali, sancì la sua politica territoriale di *re-cuperationes* con una instancabile presenza personale in numerosi centri del *Patrimonium*: nel 1207 consacrò il duomo di Sutri, S. Maria in Castello a Tarquinia e S. Maria Maggiore a Tuscania; emanò una bolla da Viterbo a conferma della erezione a diocesi della città, punto fulcrato politico-amministrativo del territorio. Alla luce di quanto sopra si evidenzia come il notevole attivismo artistico riscontrabile nel territorio a cavallo tra XII e XIII secolo sia da connettersi proprio alla politica innocenziana.

⁸M. BOSKOVITS, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in «Paragone», XXX, 357, 1979, pp. 3-41.

⁹G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, I, Milano 1980, p. 294.

¹⁰Cfr. H. GRISAR, *Roma alla fine del mondo antico*, I, Roma 1930, p. 240; BB. SS., *ad vocem Michele Arcangelo*, XI, Coll. 410-446.

¹¹*Il Paleocristiano nella Tuscia*, «II Convegno» Viterbo 7-8 Maggio 1983, Roma 1984.

¹²G. OTRANTO, *Riflessi del culto di s. Michele del Gargano a Sutri in epoca medioevale*, in *Il Paleocristiano nella Tuscia*, «II Convegno», *op. cit.*, pp. 43-60.

¹³M. SENSI, *Pellegrinaggio a Montesantangelo al Gargano nei notari della valle spoletana sul calare del Medioevo*, in *Campania Sacra*, 8-9, Napoli 1977-1978, pp. 81-120.

¹⁴IDEM, *op. cit.*, pp. 82-83; IDEM, *Santuari terapeutici di frontiera nella montagna fulignate*, in *Vita di pietà e vita civile di un altopiano tra Umbria e Marche (secc. XI-XVI)*, Roma 1984, pp. 209-237.

¹⁵Nonostante i numerosi e ragionevoli dubbi sulla autenticità del documento, questo rimane comunque una pregevole fonte di notizie circa la toponomastica del territorio. Per il presente lavoro ci si è avvalsi della redazione pubblicata in F. A. TURRIOZZI, *Memorie storiche della città di Toscanella*, Sala Bolognese 1976, appendice dei documenti, p. 105, rist. an.

¹⁶Il toponimo *Petram Fictam*, è soggetto a diverse interpretazioni: strada selciata in G. SIGNORELLI, *op. cit.*, I, p. 70, n. 28; tale lezione è ripresa anche dal Colonna in E. DI PAOLO COLONNA, G. COLONNA, *Necropoli rupestri d'Etruria - Norchia*, Firenze 1973, p. 22. Dini ritiene invece, che tale toponimo, almeno nell'Italia Centrale e in Francia, stia ad indicare aree circoscritte in cui si è conservata memoria di monoliti, pietre cultuali e/o salutarie emergenti dal terreno. Cfr. V. DINI, L. SONNI, *La Madonna del Parto*, Roma 1985, p. 67. Sull'argomento un esauriente contributo è fornito in F. JESI, *Il linguaggio delle pietre. Alla scoperta dell'Italia megalitica*, Milano 1973.

¹⁷Questo particolare fenomeno trova ampia documentazione di riscontro. Solo con funzione esemplare è da notare come ciò si verifichi anche nell'importante centro micaelico del Tancia (cfr. A. PONCELET, *S. Michele sul Monte Tancia*, in *ARSRSP*, XXIX, 3-4, 1960, pp. 541-548). In area plestina questo aspetto ricorre nel già citato santuario di S. Angelo in Gruttis-Madonna del Riparo (cfr. M. SENSI, *Santuari terapeutici di frontiera nella montagna fulignate*, *op. cit.*, pp. 207-237). Sempre in area umbra, a Narni, il celebre santuario della Madonna del Ponte ingloba una grotta decorata da affreschi che si apre alle falde del monte anticamente conosciuto come Monte di S. Angelo (v. G. EROLI, *Narrazione storica sopra il santuario della Madonna del Ponte di Narni*, Roma 1856). Sopra l'argomento cfr. V. DINI, *Il potere delle antiche madri*, Torino 1980; V. DINI, L. SONNI, *op. cit.*

¹⁸J. RASPI SERRA, *Insedimenti rupestri religiosi nella Tuscia*, in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 88, 1976, 1, p. 117.

¹⁹Cfr. V. DINI, *op. cit.*; V. DINI, L. SONNI, *op. cit.*

²⁰C. CORRAIN, F. RITTATORE, P. ZAMPINI, *Fonti e grotte lattaie nell'Europa Occidentale*, in «Etnoiatria», I, 2, 1967, pp. 31-38.

²¹Un fenomeno, peraltro, non così limitato ad un ambiente sociale di tipo popolare. È noto, infatti, come uno dei più alti capolavori del Gotico, Notre Dame de Chartres, sia sorto su un'antica cappella dove era molto venerata una statua lignea della *Virgo Paritura*. La leggenda riflette l'antichità del culto tramandando che la statua era stata scolpita dagli antichi druidi su suggerimento miracoloso dell'Angelo.

²²Fin dai primi secoli nel corpo della Chiesa si innescarono dure opposizioni alla continuità di rituali di culto di pietre, acque, monti, boschi (*luci*), e luoghi vari caricati di particolari simbolismi che ancora riflettevano antichi miti pagani (cfr. J. C. SCHMITT, *Il santo levriero*, Torino 1982; il testo è di notevole utilità anche per l'ampia bibliografia che riporta). Particolare avversione si ebbe poi contro il diffuso processo di folclorizzazione delle pratiche cristiane che fu duramente represso per secoli con alterne for-

tune (un esempio emblematico è rappresentato dalla distruzione della *Fons Tecta* presso Arezzo ad opera di s. Bernardino: il primo tentativo di cancellare questo luogo di culto non ortodosso provocò la cacciata di Bernardino dalla città).

²³Cfr. V. DINI, *op. cit.*; V. DINI, L. SONNI, *op. cit.*

²⁴L'intera zona si caratterizza per una forte vocazione sacrale che non conosce soluzione di continuità dal periodo etrusco ad oggi: oltre la nota presenza delle imponenti necropoli rupestri è da segnalare, sul versante destro del fosso dell'Acqua Alta, attualmente dominato dal complesso del Casalone, l'affiorare di resti archeologici letti dal Rosi come vestigia di un tempio etrusco (E. DI PAOLO COLONNA, G. COLONNA, *op. cit.*, p. 114). L'edificio più antico del complesso del Casalone ancora conserva una cappellina con un affresco cinquecentesco raffigurante la Madonna del Rosario, eredità dei domenicani di S. Maria in Gradi proprietari della tenuta dal 1486. Inoltre, sulla rupe che fronteggia la Grotta di S. Vivenzio, al toponimo Sette Grotte, presso la Fonte del Sambuco, la tradizione popolare vi ricorda una antica devozione a s. Lucia.

²⁵Il fenomeno dell'approccio tattile ai luoghi sacri per fini protettivi e/o terapeutici è ancora oggi vivo e profondamente radicato: polveri, calcinacci, mattoni, pietre, e quant'altro ancora si trova nei luoghi sacralizzati trovano impiego contro ogni tipo di male. La sua diffusione sembra non conoscere limiti territoriali (cfr. C. CORRAIN, F. RITTATORE, P. ZAMPINI, *op. cit.*). Anche Sensi (M. SENSI, *Santuari terapeutici di frontiera sulla montagna fulignate*, *op. cit.*, p. 210), ritrova nell'area fulignate tale devozione a forti tinte folcloriche: nonostante le severe proibizioni del clero, i fedeli asportano intonaco dai muri della chiesa di S. Maria Giacobbe al termine della processione di pellegrinaggio. Un fenomeno di rituale litico, con fini protettivi contro la peste, si ha anche nel celebre santuario micaelico del Gargano (la cosiddetta Cava delle Pietre).

²⁶Date canoniche riscontrabili anche nei pellegrinaggi ad alcuni santuari terapeutici dell'Umbria studiati da Sensi (M. SENSI, *Santuari terapeutici di frontiera sulla montagna fulignate*, *op. cit.*, pp. 226-227).

²⁷Nello scorcio dello scorso secolo in seguito alla costruzione della chiesa attuale, l'accesso al cunicolo è stato regolarizzato ruotandone l'asse di circa 90°. Il primitivo accesso è stato tamponato con una muratura.

²⁸F. ALBERTI, *Storia di Bieda città antichissima della Toscana Suburbicaria*, Roma 1822, pp. 40-41.

²⁹Cfr. V. RECCHIA, *Un rito primaverile nel viterbese: la processione di s. Vivenzio a Blera*, in «Riti, feste primaverili e il lago di Bolsena», Viterbo 1988, pp. 105-117.

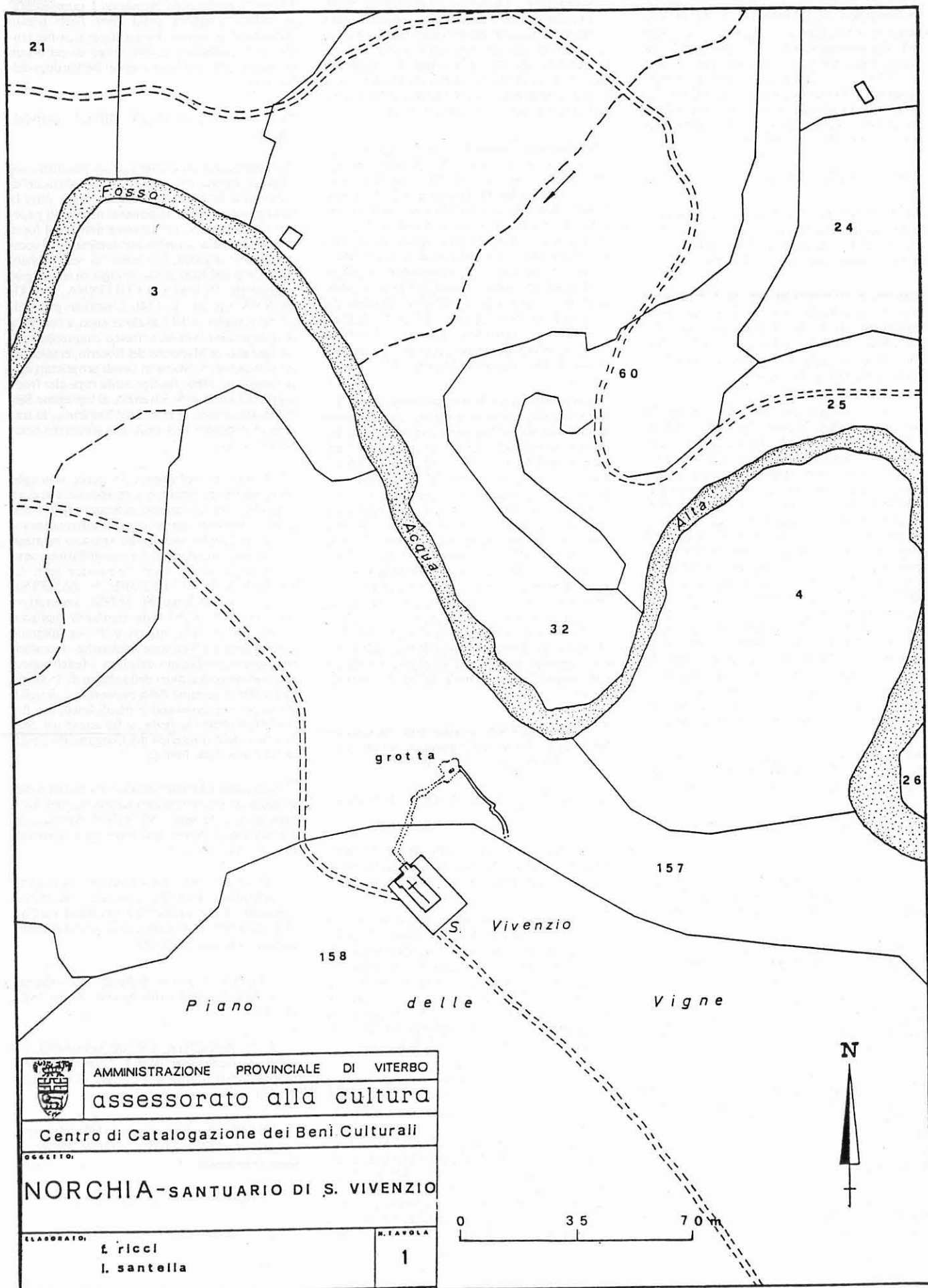
³⁰A. DI NOLA, «Enciclopedia delle religioni», s.v. *Madre, Terra Madre, Grande Madre*, 3, coll. 1790-1805.

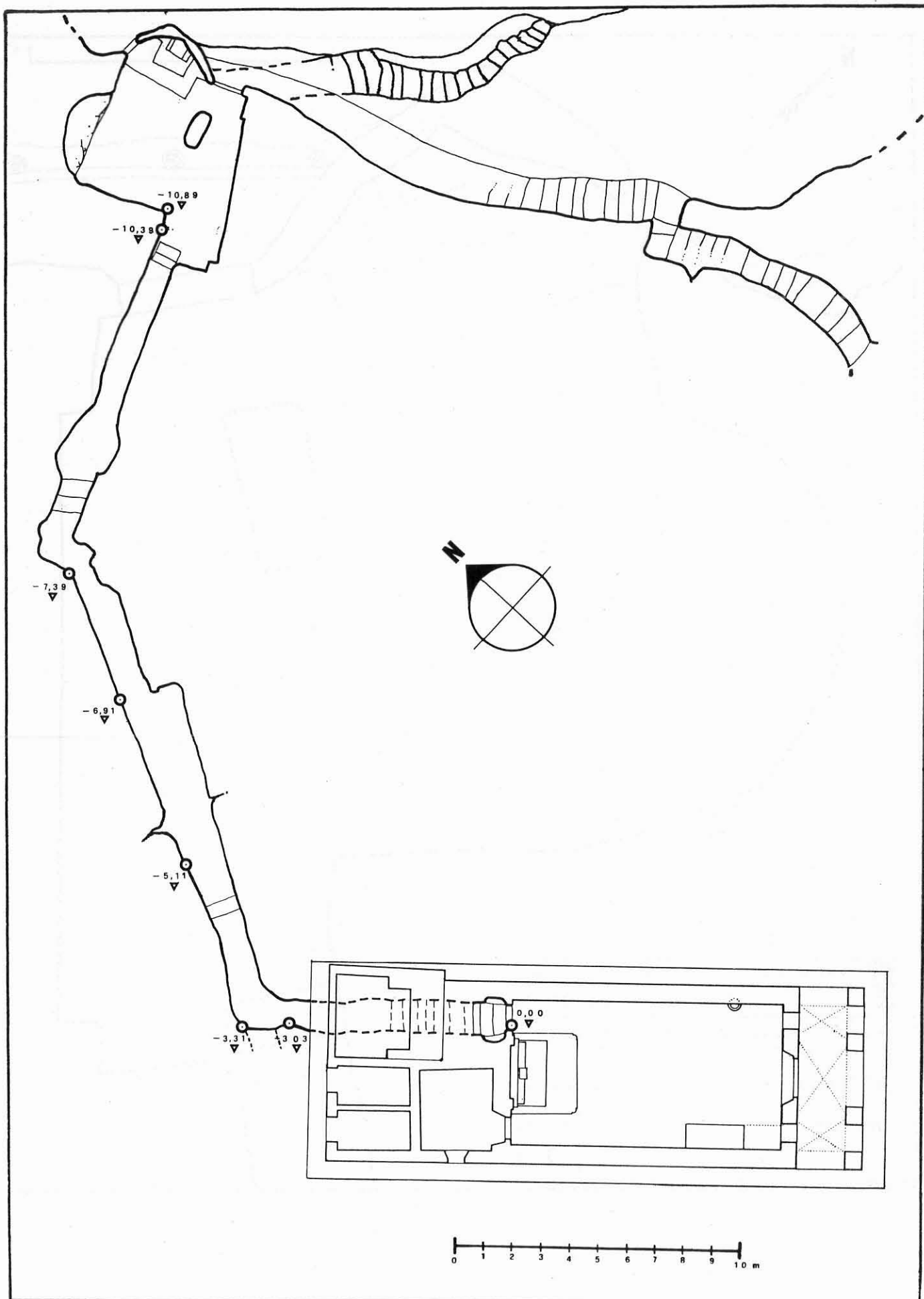
³¹V. RECCHIA, *op. cit.*, pp. 115-116.

³²IDEM, *op. cit.*, p. 116.

Informazioni

Tav. I





Tav. III

