

Studi sull'architettura del Duomo di Orvieto

a cura di
Piero Cimbolli Spagnesi



Collana Materiali e documenti 57

Studi sull'architettura del Duomo di Orvieto

a cura di
Piero Cimbolli Spagnesi



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2020

Volume edito con i fondi per i Progetti di ricerca per l'anno 2015 della Sapienza Università di Roma.

L'uso delle immagini delle figure 19 a p. 162 e 21 a pg. 163 è stato comunicato alla Sovrintendenza a Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria con mail del 4 ottobre 2019.

L'uso delle immagini di copyright dell'Opera del Duomo di Orvieto è stato autorizzato con mail del 30 settembre 2019, prot. 528, cl. 7/1.

Copyright © 2020

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-152-8

DOI 10.13133/9788893771528

Pubblicato a luglio 2020



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: il *Duomo di Santa Maria Assunta a Orvieto*, 2017 (foto di Piero Cimbolli Spagnesi).

Indice

Introduzione	1
<i>Piero Cimbolli Spagnesi</i>	
PRIMA PARTE - IL DUOMO DI ORVIETO OGGI: PER UN POSSIBILE REINSERIMENTO DEL CICLO SCULTOREO DEGLI APOSTOLI E DELL'ANNUNCIAZIONE (Atti della giornata di studi Città del Vaticano, Musei Vaticani, 14 aprile 2016)	
Architettura e funzionalità dello spazio liturgico nel duomo di Orvieto tra XIV e XVI secolo. Osservazioni e linee guida per il reinserimento del ciclo statuario	7
<i>Vittorio Franchetti Pardo</i>	
Mantenere le stratificazioni della storia	39
<i>Stefano Gizzi</i>	
Il duomo di Orvieto nelle pagine di Cesare Brandi	49
<i>Giuseppe Della Fina</i>	
Il Cinquecento soppresso e la sua identità culturale	59
<i>Bruno Toscano</i>	
Restauro e de-restauro. Motivazioni e scelte operative	79
<i>Giovanni Carbonara</i>	
Il ciclo scultoreo nel duomo di Orvieto. Innovazione nella conservazione	95
<i>Gerardo De Canio</i>	

Il duomo di Orvieto prima e dopo i restauri del XIX e XX secolo. Problemi aperti e implicazioni storiografiche	113
<i>Piero Cimbolli Spagnesi</i>	
Una giornata di studi nella sala conferenze dei Musei Vaticani. Sulla reintroduzione delle sculture del ciclo dell'Apostolato e dell'Annunciazione nel duomo di Orvieto: conclusioni	167
<i>Vittorio Franchetti Pardo</i>	
SECONDA PARTE - ALTRI STUDI E RICERCHE	
Il duomo <i>riformato</i> nei disegni di Ippolito Scalza	195
<i>Augusto Roca De Amicis</i>	
Cronologia critica del duomo di Orvieto (1280-2019)	217
<i>Carmen Vincenza Manfredi</i>	

Introduzione

Piero Cimbolli Spagnesi

Questo volume è edito a poco più di tre anni dalla giornata di studi sul duomo di Orvieto del 14 aprile 2016, tenuta nella sala congressi dei Musei Vaticani col patrocinio del loro direttore di allora, Alessandro Paolucci.

Intensamente desiderata da Vittorio Franchetti Pardo, da Paolucci stesso, dal Soprintendente a Belle arti e Paesaggio dell'Umbria del tempo, Stefano Gizzi, dall'Opera del Duomo di Orvieto e dal sottoscritto la giornata era stata intitolata *Il duomo di Orvieto oggi: per un possibile reinserimento del ciclo scultoreo degli Apostoli e dell'Annunciazione*. Il momento era quello dell'avvio del concreto riposizionamento dentro la cattedrale orvietana delle statue di Raffaello da Montelupo, Ippolito Scalza, Francesco Mochi e altri eseguite tra metà del XVI e primo ventennio del XVIII secolo, spostate altrove dalla fine dell'Ottocento a seguire. Solo di recente, il 25 marzo 2019, è stata inaugurata l'opera appena compiuta di riposizionamento del gruppo scultoreo dell'Annunciazione di Francesco Mochi nella sua antica posizione ai due lati dell'altare maggiore, sui basamenti originari aggiornati con supporti antisismici e il 19 novembre 2019 quello di tutte le altre statue nella navata centrale. Dai primi anni del XXI secolo, i medesimi studiosi avevano agito in ogni modo e per diverso tempo per rimettere al loro posto tutte le statue in questione, non solo l'Annunciazione. Allo stesso tempo, sempre Vittorio Franchetti Pardo aveva anche rilanciato gli studi sull'architettura dell'intero duomo, coinvolgendomi perché già allora ero tra i pochi storici dell'architettura e, insieme, anche architetti oggi superstiti a occuparsi ancora di questi temi, a fronte di un disinteresse sempre più importante in Italia per le questioni lontane dal presente e nel quadro ancora più ampio di un tentativo di rilancio dell'intera storia dell'architettura medievale della penisola. Questo secondo fatto, oltre quello

del riposizionamento delle statue, spiega perché – insieme a faccende più di storia dell'arte che di storia dell'architettura in senso stretto – nel volume è pubblicato anche altro dagli atti della giornata di studi di cui sopra, frutto del lavoro di colleghi di età tra loro diverse ma che hanno riguardato alla concretezza costruita del duomo di S. Maria Assunta con la preparazione dei tecnici delle costruzioni oltre che degli storici delle arti figurative in senso lato.

Pochi mesi dopo quella giornata ai Musei Vaticani, tra agosto 2016 e gennaio-febbraio 2017 l'Italia centrale tra Umbria, Marche, Lazio e Abruzzo è stata devastata a più riprese da eventi sismici di una certa importanza, che hanno messo a dura prova il relativo patrimonio architettonico antico e recente, e hanno causato danni molto ingenti a centri abitati antichi, grandi e piccole architetture storiche, a reti strategiche di infrastrutture. Tutto è avvenuto a distanza temporale in fondo assai breve dai precedenti e altrettanto severi sismi in Emilia Romagna del 2012 e in Abruzzo del 2009: le due altre gravi calamità naturali che negli ultimi dieci anni, insieme alla prima, hanno devastato la penisola e soprattutto diverse economie locali. In tutto il XX secolo, l'insieme dei danni ha eguali solo con quanto causato dalla seconda guerra mondiale tra 1940 e 1945. A seguito di ciò – in maniera per tanti versi quasi inimmaginabile ad aprile 2016, quando furono svolte le relazioni sul duomo orvietano – nel 2019 è ancora più chiara (a prescindere dalle competenze specifiche degli studiosi coinvolti allora e dopo) l'importanza dell'iniziativa del 2016 nella chiave critica che gli era stata impressa allora: una chiave tipica soprattutto per i tecnici delle costruzioni, assai meno per gli storici di sola formazione letteraria. Perché è sempre più urgente, di fronte proprio alla continua italica incoscienza del passato per qualsiasi tipo di vicende (non solo quelle architettoniche), avviare stagioni sempre nuove di studi sulle antiche e grandi architetture religiose (e civili) del Paese, sulle loro trasformazioni nel tempo e sulle conseguenti vulnerabilità, sulle possibilità o meno di salvarle o – se veramente servisse – perfino di trasformarle radicalmente in funzione della salvaguardia delle vite di quanti oggi le frequentano. Tra le opere più a rischio in caso di calamità d'origine naturale in particolare di natura sismica, da noi così frequenti, queste grandi architetture sono, di fatto, sempre più ignorate nella loro complessità oltre che per il quadro culturale d'insieme che tramandano. In tutto questo, sempre più spesso – col cominciare a riguardare, ormai, al susseguirsi delle generazioni – assistiamo anche a una costante im-

preparazione di molte amministrazioni pubbliche locali ad affrontare e gestire i danni derivati dai rischi in questione, ad avviare le proprie collettività a una vita di pace dopo un'emergenza, a mettere mano alla protezione a qualsiasi titolo dei propri grandi complessi monumentali. Fondamentali per l'identità culturale di ciascuno di noi, il loro restauro non dovrebbe essere solo delle superfici, ma ogni volta mirato agli interi organismi strutturali. In tutto questo, in Italia tanti edifici storici di estrema rilevanza danneggiati nel 2009, 2012 e nel 2016-2017 ancora attendono mentalità nuove di amministratori pubblici e progettisti, e fondi dedicati.

Per questo l'aver avviato su basi non più solo ed esclusivamente formalistiche un lavoro di conoscenza complessa e ragionata in chiave multidisciplinare di uno dei maggiori monumenti del Gotico dell'Occidente vuole essere d'auspicio per una nuova stagione almeno di pensieri in questa direzione, nuova solo in apparenza e con origini in un tempo recente ma in fondo anch'esso già quasi dimenticato.

Questo lavoro non avrebbe potuto essere avviato senza la cortesia e la disponibilità di alcune persone. La prima è la dottoressa Marica Mercalli, Soprintendente per Architettura, Belle arti e Paesaggio dell'Umbria dopo Stefano Gizzi, che ha affrontato con la sapienza e la professionalità che le sono proprie l'emergenza del 2016-2017 per il territorio di sua competenza, oltre che per Orvieto. Le seconde sono le dottoresse Alessandra Cannistrà e Laura Andreani, curatrici rispettivamente del Museo e dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto. Per la pazienza, la disponibilità e per averci introdotto con garbo e con sapienza alle questioni della loro Fabbrica, a queste ultime va sempre la nostra riconoscenza.

PRIMA PARTE

IL DUOMO DI ORVIETO OGGI:
PER UN POSSIBILE REINSERIMENTO DEL CICLO SCULTOREO
DEGLI APOSTOLI E DELL'ANNUNCIAZIONE

Atti della giornata di studi
Città del Vaticano, Musei Vaticani, 14 aprile 2016

Architettura e funzionalità dello spazio liturgico nel duomo di Orvieto tra XIV e XVI secolo. Osservazioni e linee guida per il reinserimento del ciclo statuario*.

Vittorio Franchetti Pardo

Nel 1897, cioè circa centoventi anni fa (cinque generazioni!), giungeva a compimento (era iniziata nel 1877) l'opera di Fumi e Zampi (voluta dal cavalier Franci allora presidente dell'Opera del Duomo di Orvieto) mirata alla trasformazione dell'interno della cattedrale di Orvieto per recuperarne (quanto possibile) la sua, allora considerata originaria, immagine medievale. A tal fine eliminando quasi completamente ogni traccia dell'assetto che, in esito a più trasformazioni di natura architettonica e di altra natura, l'interno della cattedrale aveva assunto dal XVI secolo in poi. L'assetto che si intendeva eliminare era in sostanza (salvo piccole modifiche) analogo a quello indicato dall'incisione tardo-settecentesca del padre Della Valle (*fig. 1*). Comunque, come ho già scritto in altre occasioni, il duomo di Orvieto, nel corso del tempo e fino ad oggi, ha presentato di sé stesso più immagini: secondo un processuale divenire che ho sintetizzato nel concetto di «identità nella discontinuità»¹. Qui ne darò alcuni esempi relativi al rapporto che, nell'interno della cattedrale ed in particolare lungo il suo asse maggiore (quello ovest-est), si è ingenerato tra funzionalità liturgica, e correlata percezione dello spazio architettonico, in esito alle trasformazioni cinquecentesche: dovute prima a Paolo III e poi allo Scalza (ivi compreso, in quest'ultimo caso, l'avvio alla realizzazione del ciclo scultoreo che sarà completato solo nel XVIII secolo). Riservandomi però, in chiusura di questo mio intervento, di analizzare un'ulteriore parziale trasformazione della metà del XX secolo: perché il suo esito negativo è un ulteriore elemento a sostegno dell'iniziativa della reimmissione delle statue nel duomo

* Dove non indicato diversamente, per le fonti delle immagini vedi sempre FRANCHETTI PARDO 2014.

¹ FRANCHETTI PARDO 2014, pp. 49-68 (*Le molteplici "immagini" del duomo di Orvieto*).

orvietano: tema ed oggetto di questa giornata di studi. Per analizzare le trasformazioni cinquecentesche dell'interno della cattedrale orvietana sarà tuttavia necessario indicare sinteticamente ciò che era già avvenuto in precedenza: cioè nel corso del Trecento e Quattrocento. Tornando alla scelta di affidare al duo Fumi-Zampi l'intervento allora deciso, essa era motivata dal fatto che la loro posizione teorica ed operativa era in linea con la cultura architettonica e restaurativa dell'Italia postunitaria: allora interessata ad un condiviso 'revival medievale' mediante un (cosiddetto) 'restauro stilistico'. Qual'era il contesto italiano in cui era maturata l'iniziativa dell'Opera del Duomo di Orvieto? Nella seconda metà del XIX secolo, nella penisola italiana erano attivi più restauratori impegnati in più cantieri: ne cito rapsodicamente ed emblematicamente alcuni. Durante il pontificato di Pio IX (1846-1878), in tutti i centri urbani dello Stato Pontificio, ed in particolare a Roma, hanno operato più architetti; ma, per brevità, cito soltanto i ben noti Vespignani e Andrea Busiri Vici (quest'ultimo capostipite di una generazione di architetti attivi fino ad oggi). Per quanto concerne i centri urbani del nuovo stato italiano, si possono invece ricordare emblematicamente i seguenti. A Milano Beltrami che ha lavorato a lungo al 'restauro' (in gran parte ricostruttivo!) del Castello Sforzesco. A Bologna Rubbiani che ha dato corpo alla ristrutturazione architettonica (al 'restauro') di edifici situati in aree cittadine dissestate dagli sventramenti. A Firenze viene realizzata nel 1865, ovviamente in chiave medievalizzante, la facciata della chiesa (arnolfiana?) di Santa Croce; e, pochi anni dopo (1871), è stato bandito un concorso, vinto da De Fabris, per la realizzazione della facciata di Santa Maria del Fiore: un intervento che ha comportato la rimozione di quanto realizzato in precedenza. Ivi compresa, come nel caso orvietano, l'asportazione di numerose opere scultoree, anche di importanti artisti, conseguentemente musealizzate altrove: attualmente ne è stato riproposto un nuovo interessante allestimento 'critico'. Nel 1902 (è interessante sottolineare che in quella data lo Zampi lavorava ancora a restauri e modifiche della cattedrale orvietana) era collassato il campanile della Piazza S. Marco a Venezia: che, viene deciso, sarà ricostruito 'com'era e dov'era' (l'opera si concluderà nel 1912)². E così via. Comunque, in Italia, l'interesse al Medioevo,

² Criterio che a partire dalla fine del XX secolo è oggetto di accesi dibattiti concettuali di natura non solo configurativa, ma anche costruttiva. Infatti oggi, differentemente da allora, il 'com'era' viene spesso anche riferito alle originarie prassi esecutive. Ciò che non solo non è avvenuto a Venezia agli inizi del XX secolo, ma nemmeno nella

e più in generale il 'gusto' medievalizzante³, si acuisce negli ultimi decenni del XIX secolo (anche echeggiato negli arredi fissi e mobili ed in alcuni oggetti d'uso). Gusto che, per quanto attiene alla cultura architettonica (è ciò che qui interessa), veniva tradotto e declinato nei 'revivals' di varia matrice: principalmente il più diffuso (anche internazionalmente) 'neogotico' ed in parte il 'neoromanico'; ma anche, e più specialmente a Roma, una sorta di tardo 'neo-paleocristiano'⁴. Tale interesse era comunque un fenomeno culturale ramificato in più ambiti disciplinari riscontrabile in tutta l'Europa ottocentesca (e sue premesse anteriori): con indiretti riflessi perfino negli Stati Uniti. Indico saltuariamente i principali ambiti disciplinari che ne sono stati più influenzati. La cultura letteraria inglese, francese, italiana, mitteleuropea, russa (componimenti poetici, romanzi storici di vario soggetto). Alcune linee della ricerca artistica (qui mi limito a citare il tardo medievalismo inglese dei Preraffaelliti e, per l'Italia, gran parte della produzione pittorica a soggetto storico: ad esempio il celebre quadro di Ussi *La cacciata* [n.d.r. da Firenze] *del Duca d'Atene*). La musica lirica (emblematici, in ambito germanico, i vari cicli operistici di Wagner, eccetera). Infine la ricerca storiografica generale. Che in Italia, e ciò interessa il mio discorso, si è spesso concentrata nello studio sistematico degli statuti cittadini due-trecenteschi: le cui radici normative risalgono talvolta anche al finire del dodicesimo secolo. L'interesse ottocentesco per il tardo medioevo si articolava comunque in più filoni. Per quanto qui interessa, segnalo da un lato il romanticismo declinato in chiave di istanze nazionalistico-identitarie (talvolta anche combinate con quelle etico-religiose); e, dall'altro lato, inaspettatamente, persino le correnti positivistiche: ne è un esempio, per l'architettura, il diffusissimo trattato dello Choisy sull'architettura gotica. Mi soffermo in primo luogo sul secondo filone: perché a me più congeniale e perché più direttamente in linea con il tema di questo convegno. Sottolineo così quanto segue. Punto primo. Al largo successo ottocentesco per il gotico era di fatto sotteso

sua seconda metà: come nel caso delle ricostruzioni postbelliche avviate negli anni Cinquanta-Sessanta (ma non sempre concluse in quelle date), ed anche in quello, di più tarda data, dei crolli dovuti ad eventi sismici (emblematica la vicenda della basilica assiate).

³ Rispetto ad altri paesi europei, ed in particolare all'ambito inglese, in Italia l'interesse al medievalismo architettonico si diffonde con un certo ritardo cronologico.

⁴ Le pur contemporanee innovative linee delle avanguardie architettoniche ottocentesche europee (Art Nouveau, Liberty, Secessione viennese, e così via) saranno accolte in Italia con un certo ritardo.

un inconscio cortocircuito concettuale: il creduto parallelismo (oggi negato a seguito di più aggiornati studi, francesi e non solo, sul campo) tra gli ardimenti tecnici delle strutture architettoniche medievali, interpretati come esito di un sistema costruttivo ad intelaiatura portante di natura muraria (pilastri polistili, volte a più nervature ed altro), e gli altrettanto ardimentosi esiti del sistema costruttivo, anch'esso ad intelaiatura portante, delle grandi strutture in ferro che allora si andavano diffondendo in Europa e negli Stati Uniti. Punto secondo. Nella seconda metà dell'Ottocento era in atto un'aspra polemica quanto alla teoria ed alla prassi del restauro architettonico. Si contrapponevano, da un lato la teoria e la prassi di Viollet-le Duc (uno dei più prolifici e disinvolti restauratori di quel tempo: ha operato a Parigi, a Carcassonne, e così via: le sue opere ed i suoi scritti hanno avuto larghissima eco); e, dall'altro lato, la posizione teorica di Ruskin: anche tradotta in libri quali l'allora celeberrimo *Le pietre di Venezia* ed il meno diffuso, ma concettualmente e criticamente più impegnativo, *Le sette lampade dell'architettura*⁵. In quest'opera, nel capitolo dedicato alla *Lampada della verità*, l'autore afferma infatti il valore imprescindibile della conservazione della 'verità storica' delle opere architettoniche (fino ad eventualmente accettarne il degrado e la scomparsa) a fronte di falsificanti interventi di restauro. Concludendo icasticamente che «il cosiddetto restauro è la peggiore delle distruzioni». Qual'era, in questa duplicità di posizioni, il contesto italiano? Certamente più seguita e diffusa era la linea di Viollet-le-Duc⁶. Tuttavia, specialmente negli ultimi decenni del XIX secolo, vi si afferma anche la linea del pensiero, ad un tempo teorico e pragmatico, di Camillo Boito (gli farà seguito Giovannoni) in qualche misura in sintonia con la posizione di Ruskin. Boito sosteneva infatti la coraggiosa tesi che quando emergono discrepanze tra le risultanze documentarie e quelle delle ricerche attuate sul vivo dell'opera (rilievi di varia natura in grado di fornire elementi metrici e proporzionali, studio delle stratificazioni o combinazioni di materiali, ed altro), è a queste ultime che ci si deve attenere. Che è il principio cui oggi, in Italia, fanno riferimento i principali esponenti della cultura e della prassi del restauro, ed al quale (fatte salve le valutazioni di natura percettiva) anch'io mi sono principalmente attenuto nelle indagini sul duomo di

⁵ Cito qui la più recente ristampa della traduzione in italiano: RUSKIN ed. 2016.

⁶ In Italia, a tale criterio si sono generalmente attenuti (salvo qualche lodevole eccezione) anche gli organi di tutela artistica e dunque molti restauratori.

Orvieto: cattedrale sorta in età due-trecentesca⁷. Così, nel mio ripetuto riportarmi al filone dell'interesse per il medioevo centrato sui temi dell'identitarietà localistica, ho avuto modo di argomentare che quando è stato deciso di eliminare l'allora composito assetto dell'interno della cattedrale orvietana per ricondurne l'immagine alle sue presunte originarie caratteristiche, a quella decisione era sotteso, in sostanza, un pregiudiziale cortocircuito logico: il creduto parallelismo tra il sentire del tardo Ottocento e quello della matura civiltà urbana dell'Italia dei secoli XIII-XIV (ed oltre). In quanto, e nel sentire dei ceti dominanti delle *civitates* (cioè le società urbane) medievali, e in quello delle società borghesi ottocentesche, era contemporaneamente presente sia la convinzione di esser partecipi di una omologata ed internazionalizzata civiltà urbana, sia l'opposta pulsione a marcare le proprie identità regionali e locali. Quasi che gli impulsi identitari che permeavano l'essere ed il divenire delle principali città medievali italiane (e proprio perché tradotti, tali impulsi, nelle aspre conflittualità di 'parte'), si fossero trasferiti, metabolizzati in chiave municipalistica, nel sentire delle società cittadine dell'Italia postunitaria. Di tale ideologico parallelismo si trovano infatti più e note tracce nella storiografia italiana del tardo Ottocento: proprio ciò che mi riporta alle vicende del duomo di Orvieto come ora cercherò rapidamente di sottolineare. Sul finire del XIII secolo, e nei primi anni del XIV, cioè nella fase di avvio del cantiere della cattedrale, la maggior parte dei principali poli economici e politici dell'Italia centrosettentrionale era retta da sistemi di potere autocratico di matrice localistica: peraltro mutevolmente inseriti entro un più ampio ed altrettanto mutevole scenario strategico. Così, nelle città italiane di quel tempo, il tema della realizzazione di una nuova cattedrale era percepito sia dalla società cittadina nel suo complesso, sia dalle istituzioni, quale segno e segnale della propria identitarietà: ad un tempo, allora, e civica e religiosa. Dunque anche tradotta ed esplicitata nell'aperta competizione con le altre vicine città per affermare il primato della propria cattedrale (qualcosa di analogo accade oggi nella competizione tecnico-simbolica per i grattacieli: ma in tutt'altra chiave e cornice). Tale primato risultando sia dalle dimensioni planimetriche e volumetriche, (assolute o relativizzate alla dimensione della città)⁸; sia

⁷ Con questa definizione cronologica sorvolo sul problema, del tutto ininfluenza, se il duomo di Orvieto, così come altre coeve cattedrali italiane, sia, o no, 'gotico'.

⁸ FRANCHETTI PARDO 2014, pp. 3-22 (*Il duomo di Orvieto: un 'fuori scala' medievale*).

dall'inventiva arditezza (possanza od invece agilità) delle soluzioni costruttive (elementi di sostegno, sistemi di copertura, distribuzione delle fonti luminose, ed altro); sia dalla complessità figurativa e simbolica delle decorazioni pittoriche o scultoree o di altra natura; sia, infine, dall'accresciuto prestigio cittadino emergente dalla scelta dei principali maestri del tempo (architetti, pittori, scultori) incaricati di realizzarle. Va anche sottolineato che le scelte intese a caratterizzare le tre maggiori cattedrali dell'Italia centrale di quel tempo (Siena, Orvieto, Firenze) erano il risultato combinatorio di opzioni di più enti ed istituzioni (ancora una volta civiche e religiose: queste ultime non senza articolazioni e strategie di varia matrice). E che inoltre, in tutti e tre questi casi, la decisione di erigere una nuova cattedrale era frutto di regimi di governo a rappresentanza in certa misura oligarchica: la nuova cattedrale era dunque anche orgogliosa e condivisa espressione di prosperità economica e di esibito prestigio politico della città. Negli statuti di questi tre importanti centri italiani del tardo medioevo (ma non solo in questi) sono infatti sempre previste, nell'ambito della fiscalità pubblica, tanto speciali tassazioni mirate a finanziare i lavori, quanto forme alternative di commutazione pecuniaria delle sanzioni per reati minori e, nell'ambito della giustizia penale, di prestazioni personali di lavori nel cantiere della cattedrale. Senza dimenticare, sul piano dell'economia privata, le frequenti e spesso sostanziose elargizioni testamentarie o di altra natura. E, sempre in tema di prestigio, va anche sottolineato che nelle tre cattedrali ora indicate hanno in più casi operato i medesimi maestri: così marcandone il rango non soltanto localistico. Mentre, significativamente, i cicli pittorici e scultorei presenti in ciascuna di esse hanno sempre per soggetto eventi e figure localisticamente identitari⁹. Ciò detto, se è ben noto e sempre evidenziato, che nella sua prima fase la cattedrale orvietana era principalmente in competizione con le cattedrali di Siena e Firenze¹⁰, è però altrettanto vero che gli orvietani aspiravano a confrontarsi anche con quanto accadeva a Roma. L'erigenda cattedrale orvietana, lo esplicitano i documenti, doveva infatti risultare *ad instar Sancte Marie Maioris de Urbe*. Ad Orvieto, sul finire

⁹ Nella cattedrale di Orvieto il ciclo pittorico che si deve ad Ugolino di Prete Ilario, ha come tema identitario l'ingresso nella città (così appropriandosene simbolicamente) del sacro lino del miracolo di Bolsena.

¹⁰ Mi riferisco all'ultimo decennio del XIII seco ed agli inizi del XIV secolo quando sono già operosi i cantieri delle tre cattedrali: pur se il loro inizio è anticipato o di poco ritardato rispetto a quella orvietana.

del Duecento, il tema di realizzare una nuova cattedrale era divenuto una cogente necessità: la preesistente cattedrale era talmente malridotta che non poteva più essere utilizzata per le ritualità quotidiane. È infatti nel 1288, cioè quando sono al potere i Signori Sette ed il Capitano del Popolo (oltre ad altre magistrature), che tale tema diventa opzione operativa: in qualche misura tradotta nel delineare (oggi così diremmo) un 'progetto di massima' dell'erigenda nuova cattedrale: fissandone cioè la localizzazione, la tipologia, le dimensioni, la quota d'impianto pavimentale, e così via. Tornando alla citata locuzione latina, e qualunque ne sia il controverso significato, sembra legittimo sostenere che all'impianto della nuova grande fabbrica erano anche sottese, più o meno esplicitamente, considerazioni di ordine 'politico' di varia natura. Il richiamo a Santa Maria Maggiore è infatti un possibile riferimento alle innovazioni introdotte in quell'antico complesso romano dal regnante pontefice Nicolò IV (già generale dell'ordine francescano era sostenitore della politica filoangioina) non a caso assunto ad arbitro (ne è risultato il celebre lunghissimo lodo del 1290 che risolveva le contese orvietane promosse dai canonici a salvaguardia dei loro, peraltro giustificati, interessi (fondiari, edilizi ed anche di natura finanziaria) quanto alle modalità costruttive della erigenda cattedrale. La localizzazione della quale, infatti, penalizzava pesantemente gli interessi dei canonici: ad essi sottraendo, o comunque compromettendone le caratteristiche funzionali ed economiche, le aree di loro proprietà, pertinenza od influenza (e redditività)¹¹. In quello stesso anno, appunto in esito al lodo ora ricordato, si dà corso alla cerimonia ufficiale della posa della prima pietra ad opera del pontefice. Le cronache indicano che gli intervenuti, tutti figure di spicco della città di Orvieto e di altri luoghi e ruoli territoriali, si stupiscono dell'eccezionale profondità (fra l'altro vi erano anche flussi idrici) della quota fissata per le fondazioni (il termine usato, forse enfaticamente, è *terribiliter*)¹². Tornando ai segnali politici impliciti nei cicli pittorici presenti nella ovviamente già eretta cattedrale, va sottolineato che questi sono chiaramente esplicita-

¹¹ Si è discusso a lungo della effettiva localizzazione della preesistente cattedrale detta S. Maria Prisca o *de Episcopatu* (è stato anche proposto, ma oggi tale ipotesi viene in genere abbandonata, che fosse anche con essa parzialmente coincidente). È comunque evidente che l'area prescelta per la nuova e ben più ampia cattedrale, pur richiedendo l'espropriazione e demolizione di aree e manufatti di pertinenza dei canonici, era sostanzialmente omologa a quella preesistente in quanto in diretta od indiretta connessione con i palazzi papali o con la sede episcopale.

¹² Più di venti metri sotto il previsto sagrato della chiesa.

ti da numerosi riferimenti alla storia religiosa e politica della città. A partire dall'appropriazione 'simbolica' del miracoloso episodio di Bolsena esplicitata dalla cerimonia della traslazione nella città del miracoloso corporale (fig. 2), per proseguire con le principali vicende e figure che della città contraddistinguono e punteggiano il divenire. Tutto ciò indicato, e ritornando alla fase postunitaria italiana cioè a quando si decide di 'rimedievalizzare' l'interno della cattedrale orvietana, non si può omettere di segnalare l'avversione di quel tempo nei confronti dell'architettura, della scultura e della pittura di età tardo-cinquecentesca e soprattutto seicentesca e barocca. Si deve infatti a questo sentimento la *damnatio memoriae* di quanto (salvo talune eccezioni) del tardo Cinquecento e del Seicento era presente all'interno della cattedrale orvietana: ivi compresa la finale asportazione dell'intero ciclo scultoreo realizzato da più ed importanti scultori di rango non solo locale. A proposito della quale asportazione, mi sia qui consentita la seguente riflessione che mi riporta al tema di questa giornata di studi: cioè al fermo intento di reintrodurre l'intero ciclo scultoreo nel duomo di Orvieto. Che cioè, tenuto conto del persistente sentire identitario della popolazione orvietana nei confronti della propria cattedrale, nell'ottocentesca decisione di eliminare dal suo interno anche l'importante ciclo scultoreo mi sembra di dover cogliere una forzatura elitaristica: un *vulnus* al sentire popolare. Non si può infatti dimenticare che il progressivo e bisecolare realizzarsi delle statue degli Apostoli, disposte in sequenza ritmica ed iconologica lungo i pilastri della navata principale (figg. 3, 4), è stato sempre accompagnato dal consenso (in più casi anche plauso) dell'intera città. Quasi che – e di tale suo giudizio dà una testimonianza documentaria la Cambareri¹³ – le statue volta a volta immesse nella navata principale, assumessero il valore di presenze personalizzate della cittadinanza orvietana. Va infatti considerato che la quasi bisecolare durata della realizzazione del ciclo scultoreo, era un impegno anche economicamente molto oneroso, e che dunque il tener fede nel tempo a tale impegno sottende un altrettanto persistere nel tempo di un sentire unitario: del che, in Italia vi sono non pochi analoghi esempi. Cosicché, seppure, come sottolinea Toscano, non vi siano concrete prove dell'esistenza di un vero e proprio programma icono-

¹³ CAMBARERI, ROCA DE AMICIS 2002, pp. 66-67. L'autrice trascrive parte di un documento da lei studiato (nell'Archivio dell'Opera del duomo di Orvieto, *Memoriale* 1584-1600, c. 104r: 1587, maggio 22), che concerne i festeggiamenti per l'introduzione in duomo (1587) della statua di S. Tommaso apostolo.

grafico, appare comunque che quel ciclo scultoreo doveva esser stato pensato, e civicamente percepito, come cosciente pulsione al rapportarsi alla cultura artistica di Roma. La città di Orvieto, nel bene e nel male, ha infatti sempre gravitato nell'area di proiezione della Roma dei papi: fino al punto di esser stata più volte sede continuativa della residenza di pontefici che, abbandonata per più motivi la sede romana, hanno dimorato continuativamente ad Orvieto nei ben noti ed architettonicamente importanti palazzi appositamente costruiti. Insomma, tenuto conto dell'eccezionale sviluppo ed importanza della statuaria romana di quei tempi, e parafrasando la più nota definizione relativa alla cattedrale, sembra di poter dire che le statue orvietane appaiono essere state proposte e realizzate *ad instar statuarum de Urbe*. Ciò indicato, torno sulle più generali riflessioni quanto al cosiddetto 'restauro stilistico' ottocentesco del duomo di Orvieto (che però certamente contemplava anche interventi di consolidamento o rifacimento di parti ammalorate)¹⁴, riportandomi alla mia affermazione iniziale. Che cioè tale intervento era mirato a riproporre quella che allora 'si riteneva' fosse la verità filologica dello spazio interno della cattedrale, ma che tale invece non era. Sottolineandone, dunque, la componente ideologica, il forte tasso di discrezionalità progettuale e la sua evidente natura di adeguamento al più diffuso trend culturale del tempo: in oggettiva adesione al pensiero ed al fare di Viollet-le-Duc. Non solo perché tale intervento ha comportato la perdita sistematica e quasi generalizzata di significative parti architettoniche e correlate opere artistiche (anche di elevato interesse), ma anche perché l'intervento di 'rimedializzazione' muoveva dal presupposto di una originaria unitarietà spaziale dell'impianto trecentesco¹⁵ che invece, e per più ragioni come ora dirò, non esisteva. Si è infatti trascurato di considerare che, contrariamente a quella convinzione, dal tardo Trecento e fino al XVI secolo,

¹⁴ I disegni di cantiere dello Scalza mostrano apparecchiature di cantiere a sostegno degli archi tra le colonne.

¹⁵ A tale proposito va ricordato che, non solo Bonelli (e con lui molti altri sia suoi seguaci sia suoi oppositori), ma anche Cesare Brandi, ha condiviso questa convinzione (salvo trarne differenti conclusioni nei confronti del Maitani). Questi scrive che in Italia «Della nuova architettura [cioè l'architettura gotica] si accettavano certe particolarità strutturali, ma non la struttura spaziale di base. Questo fatto porta a riconoscere che, nella continuità del tema dell'interno, venne ad identificarsi la linea italiana dell'architettura; l'avvento del Brunelleschi sancisce questa continuità che, nell'invenzione della prospettiva centrale a fuoco unico 'internizzava' anche l'esterno» (BRANDI 1985, p. 36).

lo spazio interno della cattedrale non poteva né visivamente né funzionalmente essere percepito come spazio unitario: ma, al contrario, quale spazio tanto funzionalmente quanto percettivamente parzializzato. Ne indico le ragioni. Per quanto concerne la navata principale, per l'impositiva e prepotente presenza del coro ligneo situato nella penultima ed ultima – a partire dall'ingresso – campata della navata centrale del corpo longitudinale della chiesa (*fig. 3*). Perché, anche se sempre ricordato, del coro non sono state invece adeguatamente prese in considerazione né le valenze funzionali, né la percezione dei valori spaziali indotti dalla sua presenza. Infatti, anche se è vero che, come indica graficamente Bonelli, il raggio visivo di un visitatore poteva forse superare l'ostacolo degli stalli del coro¹⁶ (*fig. 5*), resta ancor più vero il fatto che tale coro separava gerarchicamente, fisicamente, liturgicamente e simbolicamente, l'area dei canonici da quella dei fedeli: nelle cerimonie religiose la frequentazione di quell'area era loro inibita. Per quanto attiene alle navate laterali, la presenza delle tuttora esistenti bellissime cancellate in ferro che separano il transetto dalle navate secondarie costituiva, e tuttora costituisce, un ostacolo fisico e visivo: un interrompimento del fluire continuo dello spazio interno. Per quanto concerne, infine, l'area della Tribuna, per il combinarsi di due ulteriori e non secondari fattori. Da un lato il fatto che la sua ben più elevata (rispetto sia al transetto sia ed ancor più alla navata) quota pavimentale ne fa uno spazio a sé stante (*fig. 6*). Dall'altro lato, come dimostrano più elementi fattuali sui quali mi soffermerò tra poco, l'esistenza di due scale che fino al XVI secolo davano accesso ad un piano sottostante al livello pavimentale della tribuna: vani scala, questi che dunque suggerivano l'esistenza di ulteriori spazi chiesastici nascosti alla vista ma intuibili e dunque psicologicamente percepibili come ampliamento dello spazio della cattedrale (*figg. 7, 8*). Ed è invece proprio l'erroneamente presupposta 'unitarietà medievale' dell'interno della cattedrale l'immagine che dalla fine dell'Ottocento ad oggi viene proposta alla mente, agli occhi, ed alle emozioni percettive, di quanti, cittadini, visitatori e perfino seri studiosi, con giustificata ammirazione, e correlato silenzio interiore, si immettono nell'unificante, umbratile, grave, maestoso, spazio interno della cattedrale. Ma vi sono anche altri elementi di natura strutturale che rendono evidente come lo spazio percettivo e liturgico della cattedrale fosse, ancor prima del XVI secolo, funzionalmente

¹⁶ BONELLI 2003, p. 103.

del tutto differente da quello attuale. Mi riferisco alle finora largamente trascurate (anche se conosciute e ripetutamente citate) e stratificate risultanze delle strutture portanti e murarie che si trovano a quote inferiori a quella del citato ambiente sottostante alla tribuna. Alcune delle quali sono tuttora bene e facilmente visibili; altre, invece, richiedono una più specialistica, ma non difficile, rilevazione *in situ* (figg. 9-11). In questa mia analisi mi attengo dunque alla tesi di Camillo Boito: tener conto di quanto emerge dalla fisicità delle strutture edilizie. Tanto più perché, come ho detto altre volte, sembra che oggi sia lo stesso duomo di Orvieto a volerci rivelare sé stesso: consapevole di porci sotto gli occhi sia parti di strutture finora poco (o nient'affatto) prese in considerazione, sia le risultanze degli attuali e sempre più avanzati e sofisticati progressi tecnici e scientifici che ci consentono nuove e sempre più sofisticate indagini conoscitive (geotecniche, sismiche e così via). Per darne conto occorre però risalire brevemente ai secoli XIII e XIV; se non, forse, alla primissima contrastata fase ideativa e realizzativa dell'opera: in che misura quanto allora si andava realizzando era, o no, l'edificio chiesastico che oggi conosciamo? È comunque del tutto ovvio iniziare questa disamina a partire dai vistosi sistemi di consolidamento strutturale (figg. 12, 13) dell'intera parte orientale della chiesa realizzati su scelte tecniche del Maitani quando il cantiere, (in una fase che precede il 1310) era quasi giunto all'imposta delle volte del transetto: ma quando anche, dicono le fonti, quanto fino ad allora costruito *quasi minabatur ruina*. La data del 1310 è infatti molto interessante: perché è quella nella quale il maestro (già attivo a Siena, come si legge nel documento di delibera di nomina che fa esplicito riferimento al fatto che era *expertus in speronibus*)¹⁷, trasferitosi ad Orvieto, è stato promosso *magister universalis* del cantiere orvietano: ulteriormente gratificato da più e speciali privilegi fiscali e comportamentali a lui eccezionalmente concessigli per i suoi meriti tecnici «ben noti a tutti i cittadini orvietani»: così specificatamente viene detto nella delibera. I provvedimenti tecnici del Maitani sono mirati al rafforzamento statico delle strutture murarie di tutta la parte orientale del complesso edilizio (tribuna e transetto). Sono stati così realizzati sei complessi sistemi strutturali che, impostati circa a metà altezza delle

¹⁷ Devo questa acuta ed intrigante sottolineatura (speroni non archi rampanti!) a Laura Andreani: esperta paleografa ed attualmente curatrice e responsabile dell'Archivio storico dell'Opera del Duomo di Orvieto.

pareti, contrastano il possibile rischio del loro rovesciamento verso l'esterno. Ciascuno di quei sistemi è costituito da un puntone inclinato di configurazione composita (la parte superiore rettilinea; quella inferiore incurvata) il cui insieme è stato scambiato per un arco rampante¹⁸; nonché da un massiccio setto murario che, per la sua configurazione ed il suo peso, assorbe la spinta inclinata che gli viene trasmessa dal puntone. I sei massicci setti murari sono situati come segue: due affiancati (da una parte e dall'altra) alla ancora presente abside semicircolare; due situati sul prolungamento meridionale dei muri del transetto (in realtà non proprio di pianta rettangolare); altri due sul suo prolungamento settentrionale (*fig. 12*). Questi ultimi, però, non sono correttamente allineati con l'asse del transetto perché da esso divergono leggermente: fino ad oggi non si hanno risposte che chiariscano il perché di tale anomalo allineamento. Molte le conseguenze di questo impegnativo intervento del Maitani. In primo luogo il fatto che i setti murari di contraffortamento delle pareti orientali, cioè situati in affiancamento dell'abside, sono poi stati utilizzati come muri per dar luogo alla tribuna rettangolare (ho già detto della sua elevata quota pavimentale) sostitutiva della parzialmente demolita abside semicircolare¹⁹. In secondo luogo, ma più avanti nel tempo, la circostanza che le altre due coppie di setti murari, sono state utilizzate per dar luogo prima alla realizzazione della grande cappella del Corporale, e poi quella, altrettanto grande, di S. Brizio (o cappella Nova). Con ciò risultando apparentemente prolungato l'asse del transetto (delle modifiche del quale, del resto analizzate da Toscano, io qui non mi occuperò) conferendo dunque alla cattedrale, se vista da fuori, l'immagine fittizia di uno schema planimetrico a croce: che infatti non è percepibile all'interno. In altri miei precedenti contributi, in particolare in uno del 2007, ho comunque avuto modo di far notare (lo dimostrano molte documentazioni d'archivio e soprattutto le risultanze delle indagini dirette) che l'immagine attuale dell'interno del duomo è soltanto 'la

¹⁸ Contrariamente all'interpretazione che qui ne do (appunto il concetto di sistemi di puntoni), è questa l'interpretazione che ne ha dato Bonelli (pertanto ripetutamente accolta dagli storici dell'arte gotica non dotati di specifica formazione tecnico-strutturale); e che, vista l'incongruità statica del sistema realizzato, ne ha tratto un giudizio negativo sulla capacità del Maitani di comprendere il funzionamento degli archi rampanti dell'architettura gotica.

¹⁹ Ne residua una parte, ben visibile, al di sotto della quota pavimentale della cattedrale, come meglio dirò più avanti.

più recente' tra le molte altre sue immagini²⁰. Alcune dettate dal variare delle esigenze liturgico-funzionali a partire dal XVI secolo. Altre sollecitate da più e sottili valori culturali e simbolici (e correlate modalità di renderli evidenti e percepibili) ed attuate nel corso del XIX secolo ancor prima del traumatico intervento di rimedievalizzazione. Poi seguirà il traumatico intervento del duo Fumi-Zampi. Infine, nel XX secolo, e tralasciando altre meno visibili e note vicende, il discusso ed infelice intervento di ripavimentazione della chiesa (*fig. 14*), peraltro necessitato dallo stato di degrado di quello originario: perché la traslucidità della superficie pavimentale contraddice i ritmi ed i valori della *gravitas* costruttiva dell'insieme spaziale. Conviene partire dagli inizi. Quanto meno dal momento della già ricordata fastosa cerimonia di posa della prima pietra, la cattedrale era caratterizzata da una pianta a tre navate, da un transetto non sporgente dal corpo longitudinale, e da una terminazione absidata direttamente fondata su di un masso tufaceo situato ad una quota assai più bassa di quella pavimentale della chiesa. Ed inoltre, malgrado ricerche diagnostiche di qualche decennio fa, la pur aggiornata storiografia sulla cattedrale orvietana ha trascurato di sottolineare che la quota pavimentale dalla quale sorgono gli imponenti e severi pilastri circolari, non è quella del terreno fondativo e forse (ciò va appurato con apposito rilievo quotato) nemmeno quella della quota d'ingresso dei contigui preesistenti palazzi papali. Né è stato considerato significativo (dunque del tutto obliterando tale realtà) quanto in proposito altre volte ho già segnalato; che cioè la primigenia terminazione ad abside semicilindrica, poi sostituita dalla tribuna rettangolare, sorgeva molti metri (circa una decina e forse più, al di sotto dell'attuale piano pavimentale della chiesa e correlata quota prevista per la piazza): emergendo direttamente da un banco di tufo, a partire dal quale la superficie semicilindrica a fasce bicrome dell'abside emergeva in piena vista²¹ (*fig. 11*). È dunque evidente che, almeno da quella parte, l'originario assetto volumetrico ed urbanistico della cattedrale, cioè (uso un termine concettuale di Brandi) la sua 'astanza',

²⁰ FRANCHETTI PARDO 2014, pp. 49-68 (*Le molteplici 'immagini' del duomo di Orvieto: identità nella discontinuità*).

²¹ A tale proposito vale anche l'osservazione che al di sotto dell'attuale pavimento della navata principale, ed in parte entro gli allineamenti dei muri di fondazione dei pilastri, vi è traccia di muri di un edificio forse chiesastico: che dunque, poteva forse essere situato alla medesima quota dalla quale sorgeva l'abside originaria della cattedrale.

il suo dialettico imporsi e rendersi visibile nel contesto paesistico allora esistente, intesseva con tale contesto un dialogo ben diverso da quello attuale. Comunque, proseguendo nell'analisi, non è stato tenuto conto di un'ulteriore ed intrigante realtà costruttiva: che cioè le due file dei pilastri cilindrici (così come la serie dei pilieri di più complessa struttura) che dividono le navate non sono fondate direttamente sul terreno (come di consueto) ma su alti e spessi muri, realizzati in materiale tufaceo, che sorgono dalle fondazioni (o sono impiantati sugli originari blocchi tufacei²²). Cioè, presumibilmente, a partire da quote analoghe a quella dell'abside. E tanto più stupisce il disinteresse nei confronti di questa insolita soluzione in quanto da lunghissimo tempo ben conosciuta: infatti, lungo il corpo longitudinale della fabbrica, l'interspazio tra i due muri di fondazione è stato ripetutamente utilizzato per accogliere qua e là sepolture di personaggi importanti. L'insieme di queste notazioni propone così un ulteriore interessante problema morfologico e funzionale: dato che il piano pavimentale della tribuna si trova ad una quota più elevata di quella del transetto, ed ancor più di quella delle navate, cosa pensare del peraltro ben noto spazio ambientale che si è venuto a creare al di sotto di tali quote? Quale la sua origine? Come definire morfologicamente e funzionalmente questo ben noto e tuttora frequentato ambiente preso in considerazione solo di passaggio dalla storiografia relativa al duomo di Orvieto? Molte ne sono le definizioni che vengono alla mente: pseudo-cripta, vera cripta, cappella-oratorio, 'confessione', ambiente liturgico a sé stante e così via (*fig. 15*); ma nessuna di esse riesce pienamente convincente. Stiamo ai fatti. Tale ambiente è oggi suddiviso in tre parti: un ambiente centrale coperto a volta botte ribassata apparentemente recente, ove si trova un piccolo altare dei nostri giorni; da un lato e dall'altro di tale ambiente, oggi divenuto una cappella, due spazi minori ingombri dalle tracce costruttive delle due già ricordate scale (situate entro il tracciato della preesistente abside semicircolare) che collegavano questo ambiente alla tribuna²³: (*figg. 7-9*). Nell'ambiente centrale sono presenti affreschi

²² Su questo punto non sono molto chiare le relazioni tecniche delle indagini geognostiche. Dunque questo è uno degli interrogativi che a mia attuale conoscenza non ha ancora ricevuto risposte definitive. Che, dunque, mi auguro, potranno dare luogo a opportune nuove e più approfondite e mirate ricerche.

²³ Resti di due massicci conglomerati ad andamento curvilineo (evidenti supporti dei gradini delle due scale), presi in considerazione da un rilievo fotogrammetrico eseguito nell'ultimo ventennio dello scorso XX secolo: ne sono tuttora visibilissimi i segni da tradurre in punti di riferimento digitale.

del tardo Trecento (*fig. 16*) realizzati solo qualche decennio dopo la morte del Maitani cioè in una data non troppo lontana da tale evento: appare dunque logico ipotizzare che la presenza di questo ambiente fosse già stata decisa dal maestro. È comunque documentato che a lavorare a tale vano hanno partecipato i figli dello stesso Maitani (come detto, si deve a lui la soluzione della tribuna sostitutiva dell'abside) assieme ad altri esecutori pagati in quanto *laborantibus sub volta* (ripeto qui quanto più sopra anticipato: che cioè il vano è tuttora coperto da una volta che non appare essere quella originaria). È doveroso sottolineare che lo Zampi, direttore dei lavori ottocenteschi, sostiene che tale vano sarebbe sorto, quasi per caso, per pragmatici motivi di cantiere. Tuttavia, anche tenendo conto di quanto, sia pure di sfuggita, nota Fumi, non condivido tale affermazione. È infatti del tutto verisimile che la configurazione di tale ambiente sia da porre in relazione con la decisione del Maitani di realizzare l'area presbiteriale situandola alla già segnalata alta quota pavimentale. Le già ricordate scale, evidentemente costruite quando è stato realizzato l'ambiente, sono state però in seguito eliminate: in una data che (come infatti propone Fumi) deve forse corrispondere all'iniziativa di Paolo III Farnese di spostare (1537) nella tribuna il già ricordato coro ligneo. Traccia evidente di questa iniziativa farnesiana è il tuttora ben visibile pavimentoigliato la cui superficie corrisponde all'area già occupata dal coro (*figg. 17, 18*). Superficie pavimentale, questa, che proprio per il tema araldico che la caratterizza (anch'essa in parte modificata in seguito) è un evidente segno, anzi segnale (tanto più forte perché impresso proprio nella cattedrale) del noto interesse politico-dinastico del pontefice per l'ambito territoriale entro cui è situata la città di Orvieto. L'iniziativa farnesiana, che precede quella attribuibile allo Scalza, rientra infatti nel contesto del complesso quadro geopolitico a geometria variabile all'interno ed all'esterno ai confini europei continentali (si pensi anche, e non secondariamente, alla politica espansiva dell'impero ottomano). Paolo III regna dal 1534 al 1549 e si devono a lui molte iniziative sia di ordine religioso e liturgico, sia riferite alla definizione di nuovi assetti territoriali. Ma qui mi limito a segnalare soltanto l'istituzione di importanti ordini religiosi (in particolare quello della Compagnia di Gesù) e la coraggiosa decisione (1542) di dar luogo ad un Concilio, da tenersi a Trento (ma il concilio si aprirà ufficialmente soltanto nel 1545)²⁴, finalizzato a contrastare (si era ormai

²⁴ A tale riguardo è interessante la scelta di Trento. Importante polo urbano di un

largamente diffusa la linea protestantica ed erano ancora brucianti le vicende del Sacco di Roma del 1527), regolamentare, od innovare più realtà. Il Concilio avrà però lunghissima durata: cioè, nelle sue diverse fasi e sedi, ben diciotto anni (si chiuderà infatti nel 1563) così implicando ben quattro pontificati. Ne conseguiranno decretazioni sia riferite ai costumi comportamentali del corpo cardinalizio e sacerdotale, sia teologiche e rituali, sia ad altri temi ed argomenti di diversa natura concettuale e disciplinare riferiti all'intero ecumene del cristianesimo romano: in base a principi e normative che hanno fortemente inciso nel modificare quasi per intero la produzione artistica italiana (e non solo) del tardo Cinquecento e del Seicento. Perché interessa segnalare che l'inizio di questa lunghissima vicenda si deve al papa Farnese? Perché, tornando al tema di questa mia comunicazione, cioè alle modifiche cinquecentesche dell'assetto interno della cattedrale orvietana, si deve proprio a quel papa, appunto con il trasferimento del coro ligneo nella tribuna, l'avvio ad un' incisiva e duratura modifica dello spazio chiesastico della cattedrale orvietana: e correlati significativi aspetti liturgici. Tra i quali il nuovo e diretto rapporto, partecipativo e visivo, tra il celebrante e l'assemblea dei fedeli: in sintonia con la già predominante linea romano-cattolica²⁵, i cui sviluppi e conseguenze si coglieranno meglio nei più tardi deliberati finali della Controriforma. Per quanto attiene alla cattedrale orvietana, ho già accennato al tema della mutata percettività del suo spazio interno. Ma qui sottolineo con più evidenza che è comunque solo dal momento in cui il coro è stato spostato nella tribuna, e non prima, che i fedeli possono fruire dello spazio dell'intero corpo longitudinale della cattedrale e proiettare la loro visuale oltre il transetto fino a raggiungere l'affrescata parete orientale della tribuna. E proprio in relazione al più ampio spazio a disposizione dei fedeli all'interno della cattedrale, colgo ora l'occasione di aggiungere a

ambito territoriale in pratica politicamente autonomo, pur se rientrando nell'area dell'impero austriaco. La data di apertura ufficiale è (vi sono però altri pareri) il 1545: vedi O'MALLEY 2013, pp. 65, 69.

²⁵ Vi è chi – ne ha qui ora parlato anche Toscano – parla più in generale di una *Riforma cattolica*. Paolo III, solo tre anni dopo la sua ascesa al soglio pontificio, aveva già proposto il *Consilium de emendanda ecclesia* e nel 1542 aveva istituito l'Inquisizione romana. Comunque, si devono a Paolo III importanti committenze architettoniche ed artistiche a Roma ed in altri centri e luoghi italiani: da quelle celeberrime del cantiere del nuovo S. Pietro e connesse committenze artistiche di altri altrettanto celeberrimi ambienti vaticani, a quella della rocca perugina, alla fondazione di Castro (1547) e relativo ducato. E così via.

quanto già da me detto un altro elemento che mi ha recentemente suggerito il mio collega Spagnesi in base a sue osservazioni in loco. Che cioè, proprio per tale più ampia disponibilità degli spazi, è del tutto presumibile che, al pari di altre coeve cattedrali italiane, e non solo, anche in quella di Orvieto fossero predisposti ulteriori elementi divisivi, magari provvisori (tendaggi od altro), mirati (in talune circostanze) a suddividere funzionalmente e gerarchicamente (ovviamente privilegiando la navata principale) anche gli spazi destinati ai fedeli. Insomma, dopo l'intervento farnesiano, il duomo di Orvieto era già divenuto altro da ciò che esso era stato sino ad allora: dunque presentando di sé una nuova immagine in linea con la nascente nuova temperie sociale e religiosa. Il successivo passaggio alla 'modernizzazione' (a partire dal 1552) si deve ad Ippolito Scalza²⁶. Che in quanto architetto delle istituzioni cittadine (ma anche, e non meno, di importanti committenti privati) e tenuto anche conto degli allora rinnovati Statuti dell'Opera del Duomo, certamente eseguiva quanto desiderato e deliberato dalle istituzioni cittadine. Resta però da riflettere sul ruolo dello Scalza. A giudicare dai suoi ben noti disegni tecnico-cantieristici (anche la proposta, poi non realizzata, di una navata centrale marcata da pilastri su pianta rettangolare (cioè in chiave classicistica) sostitutivi di quelli a sezione circolare inglobati dai nuovi (figg. 19, 20), si può pensare che tale modernizzazione, e correlata introduzione di morfemi e stilemi degli ordini architettonici, conseguisse, forse, a necessità interventi di consolidamento del sistema statico della cattedrale (in chiave antisismica?). Va in ogni modo tenuto conto, e lo ripeto, che gli interventi realizzati dallo Scalza²⁷, o ad essi conseguenti, e tra questi anche l'avvio alla introduzione del ciclo delle statue nella navata principale della cattedrale, implicava un pluriennale ed oneroso impegno economico e tecnico. E che dunque, anche se non è documentariamente possibile parlare di un vero e prestabilito programma iconologico, non si può non constatare che la ripetitiva costanza del pur pragmatico susseguirsi delle committenze ha dato luogo ad un ciclo statuario unitario. Resta comunque indubitato che si intendeva riprogettare innovativamente (per aggiornarne i valori civici e religiosi) lo spazio interno della cattedrale

²⁶ L. Andreani, *Cronotassi*, in FRANCHETTI PARDO 2014, pp. 177-188.

²⁷ L'elenco delle opere da lui realizzate va ben oltre quanto già ricordato: ma qui, per necessaria brevità e tenuto conto che tali interventi sono ben noti e sempre ben descritti in tutte le pubblicazioni sulla cattedrale, (forse colpevolmente!) non mi ci soffermo.

orvietana. Ha perfettamente ragione Bonelli quando osserva che «un'opera architettonica non è una pergamena da custodire con cieco feticismo: è invece un atto che esprime totalmente un mondo spirituale, e che per questo riveste importanza. Perciò quello che veramente necessita è di tutelare l'integralità ed originale di quell'atto». Ma questa frase, che rivela la componente idealistico-crociana del pensiero di Bonelli, è poi posta in crisi da tutto quanto egli stesso scrive più volte; che cioè l'atto progettuale si realizzi e si caratterizzi totalmente e compiutamente solo in ordine ai suoi iniziali (originari) presupposti. Il che, se è spesso ipotizzabile per i nostri tempi (ma anche qui non sempre), non può altrettanto essere facilmente ipotizzato in epoche nelle quali la realizzazione di un'opera architettonica (è anche il caso del duomo di Orvieto: assieme a quelli di Siena e di Firenze) è un processo di durata più che secolare. Insomma, l'immagine originaria di tali opere non corrisponde mai a quella che esse assumeranno più stabilmente nel corso dei secoli successivi. Di tali opere siamo dunque invitati a riscoprire non la fedeltà alla sua immagine originaria, ma la loro vena vitale: il loro continuo storicamente inverarsi. Concludo con un'ultima considerazione metodologica. Tra i più recenti ed accreditati principi in tema di conservazione vitalizzante e qualificante delle opere artistiche vi è quello del rapporto che un'opera artistica ha con il contesto ove, e per il quale, essa è stata concepita. Il ciclo delle statue degli Apostoli, di cui oggi qui ci occupiamo, è stato creato e concepito proprio in rapporto ai valori dimensionali e spaziali della navata centrale del duomo di Orvieto. Ed è inoltre anche l'unico e completo esempio di un unitario ciclo di opere scultoree in perfetta condizione di conservazione che ci sia rimasto: di ciascuna delle quali sono perfettamente note le originarie collocazioni (basamenti compresi) come dimostra l'immagine fotografica scattata (immagini) subito prima dell'integrale e definitiva asportazione del ciclo scultoreo dalla navata principale: musealizzandolo, ma solo consolatoriamente, altrove. Da questo punto di vista tale asportazione va dunque considerata, mi riferisco ancora una volta a Brandi, una vera e propria 'lacuna' volutamente prodotta nella cattedrale: fortunatamente però, in questo caso, facilmente risarcibile recuperandone la verità filologica (comunque adottando modalità esecutive a loro volta sempre modificabili). Ne deriva un ulteriore vantaggio: la presenza delle statue che si ergono su basamenti di età coeva può fungere da elemento di mediazione, visiva e percettiva, tra le medievali immagini delle colonne e l'impropriamente specchiante attuale pavi-

mento, realizzato alla metà del secolo scorso in sostituzione di quello originario divenuto inutilizzabile ed irreparabile. Mi sia consentita un'ultima osservazione. La necessaria sostituzione del pavimento è il prodotto di una prassi esecutiva guidata dal principio della ricostruzione di un manufatto architettonico 'dov'era e com'era' (come nel caso de campanile di Venezia). Ma questo criterio ha avuto ad Orvieto un esito nefasto²⁸. Infatti se entro certi limiti si può sostenere che il termine 'dov'era' è stato sostanzialmente rispettato, invece il termine 'com'era' ha dato risultati falsanti: il più volte segnalato fastidioso aspetto 'specchiante' del pavimento (*fig. 21*). Infatti il principio 'com'era' è stato accolto guardando soltanto alle caratteristiche figurative del materiale impiegato (la pietra di Prodo: comunque ovviamente tratta da una cava moderna). Non si è però tenuto alcun conto della 'posa in opera' delle singole lastre lapidee e della loro correlata complessiva e qualificante riassuntiva immagine d'insieme: esse, in quanto prodotte con mezzi meccanici (seghe che producono tagli di alta precisione) e poi sottoposte a levigatura (lucidatura?) ancora una volta meccanica, nulla hanno a che fare con la qualità originaria di tale materiale. È dunque il momento di proporre una 'nuova-antica' immagine (mi permetto di ricorrere analogicamente ad un concetto espresso da Carbonara in rapporto ad altra realtà e vicenda architettonica) dell'interno del duomo di Orvieto: tale da stabilire vivificanti e rinnovati rapporti identitari tra cattedrale e città (*fig. 4*). Con ciò sottraendo il duomo di Orvieto al rischio, che già corre, di incorrere in una deriva consumistica e convenzionale: di fornirne cioè quella sorta di 'fermo immagine' (uso volutamente un termine della tecnica cinematografica) proposta in una chiave solo convenzionalmente 'medievistica': invece sostanzialmente convenzionale e commercializzata che ne viene oggi viene proposta perché 'attesa' turisticamente come stereotipo valorizzante.

²⁸ Il criterio della ricostruzione di un'opera architettonica 'dov'era e com'era' offre migliori risultati a scala urbanistica. In quanto l'assenza di un volume entro un ben equilibrato e peculiare contesto edilizio-spaziale viene a proporsi come impropria 'lacuna' in quel contesto. È questo il caso del campanile di Venezia in piazza S. Marco; così come analogamente si può forse dire quanto alla ricostruzione del ponte di Santa Trinita a Firenze o di taluni altri esempi, italiani e no, di ricostruzioni eseguite per danni bellici subiti da edifici e contesti ambientali carichi di valori simbolici e percettivi. Tutt'altro è invece il caso del pavimento della cattedrale orvietana: per le molte ragioni indicate.

Referenze bibliografiche

BARLOZZETTI, a cura di, 1995

Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento, atti del convegno internazionale di studi (Orvieto, 12-14 novembre 1990), a cura di G. Barlozzetti, Torino 1995

BENOIS, RESANOFF, KRAKAU 1877

N. Benois, A. Resanoff, A. Krakau, *Monographie de la cathédrale d'Orviéto*, Paris 1877

BONELLI 2003

R. Bonelli, *Il Duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento Trecento*, Perugia 2003

BOZZONI, CARBONARA, VILLETTI, a cura di, 1992

Saggi in onore di Bonelli, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti, Roma 1992 (2 voll.)

BRANDI 1985

C. Brandi, *Disegno dell'architettura italiana*, Torino 1985

CAMBARERI, ROCA DE AMICIS 2002

M. Cambareri, A. Roca De Amicis, *Ippolito Scalza (1532-1617)*, Perugia 2002

DELLA VALLE 1791

G. Della Valle, *Stampe del Duomo di Orvieto, dedicate alla Santità di nostro signore Pio Sesto pontefice massimo*, Roma 1791.

FRANCHETTI PARDO 2014

V. Franchetti Pardo, *La cattedrale di Orvieto: origine e divenire. Scritti editi ed inediti*, Orvieto-Perugia 2014

O'MALLEY 2013

J.W. O'Malley, *Trento. Il racconto del Concilio*, ed. it. Milano 2013

RUSKIN ed. 2016

J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano 2016

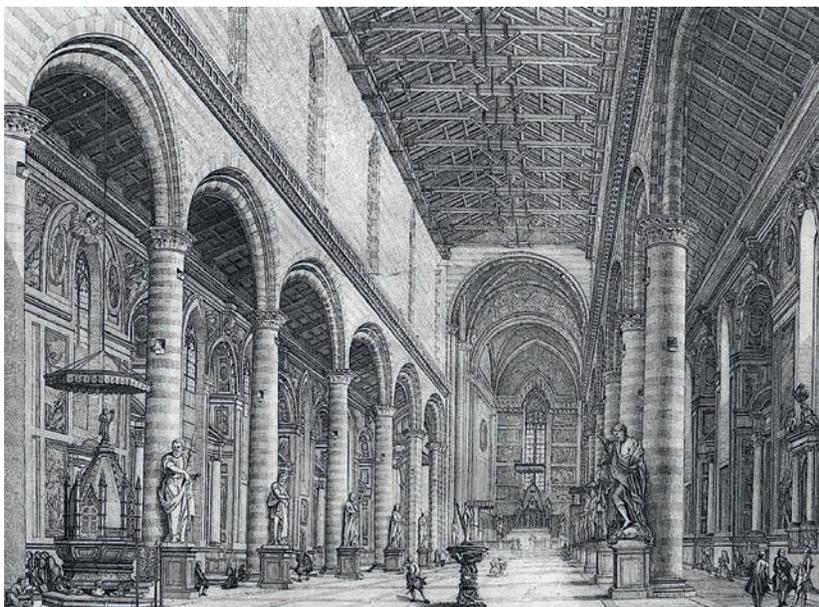


Fig. 1. Duomo di Orvieto, l'interno nel XVIII secolo (da DELLA VALLE 1791).



Fig. 2. Duomo di Orvieto, cappella del Corporale. Ugolino di Prete Ilario, *Incontro tra Urbano IV e il vescovo Giacomo al ponte di Rio Chiaro*, 1364. L'affresco ricorda il miracolo di Bolsena, dove il vescovo mostra il Sacro Corporale con le tracce del sangue.



Fig. 3. Duomo di Orvieto, l'interno prima dei restauri ottocenteschi, ante 1896. Nella navata principale erano ancora presenti le statue (foto Armoni-Moretti).



Fig. 4. Duomo di Orvieto, fermo immagine del video di riposizionamento virtuale delle statue nell'attuale navata principale (elaborazione dell'A.).

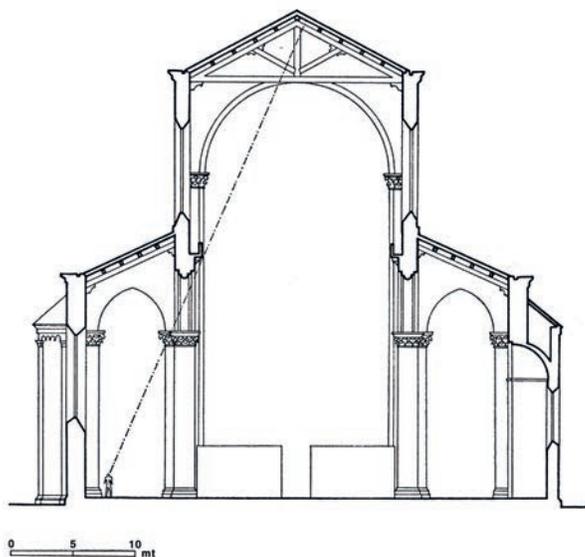


Fig. 5. Renato Bonelli, visibilità della parete di fondo della tribuna del duomo di Orvieto a partire dall'occhio di un visitatore nella navata principale quando era ancora presente il coro, raffigurato come un blocco rettangolare (da BONELLI 2012).



Fig. 6. Duomo di Orvieto, il presbiterio, con la sua quota più alta rispetto alle altre parti della cattedrale (da FRANCHETTI PARDO 2014).



Fig. 7. Duomo di Orvieto, resti della struttura di sostegno della scala che dal presbiterio scendeva alla parte sinistra della cripta. Sul fondo è il muro più tardo di chiusura dell'accesso al livello della cripta.



Fig. 8. Duomo di Orvieto, resti della struttura di sostegno della scala che scendeva dal presbiterio alla parte destra della cripta. Sul fondo dell'immagine è visibile il più tardo muro di chiusura dell'accesso al livello della cripta.

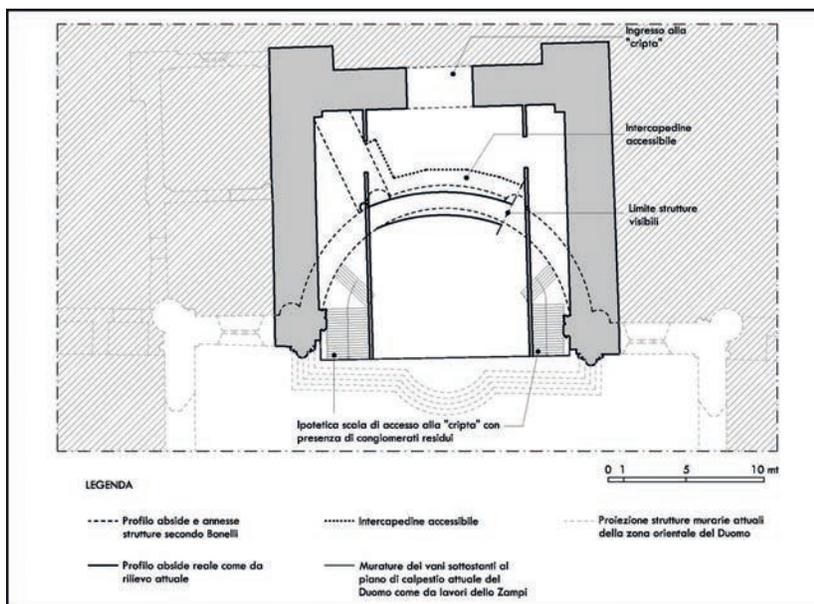


Fig. 9. Duomo di Orvieto, pianta dimostrativa e schematica a più livelli delle strutture murarie dell'area presbiteriale. Sotto la cripta sono indicate con tratti leggeri le superstiti strutture dell'abside semicircolare e altre strutture di non individuata origine e funzione. A livello della cripta sono indicati a pieno scuro sia i tratti murari dei contrafforti e il muro dove è attualmente aperto l'accesso alla cripta, sia i tramezzi che contengono le residue strutture delle scale.

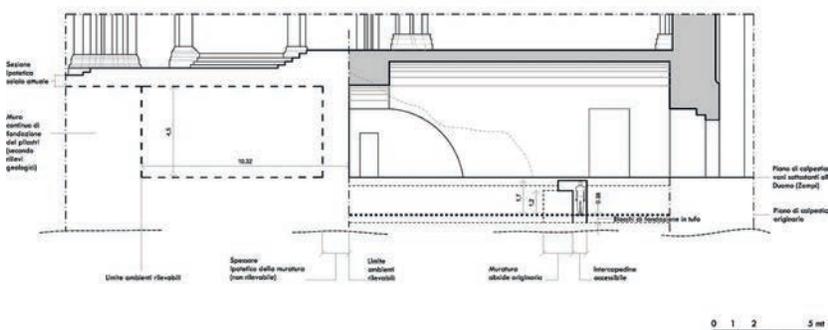


Fig. 10. Duomo di Orvieto, sezione longitudinale, dimostrativa e schematica della parte terminale. A livello della cripta e delle sue pertinenze sono rappresentate, a sinistra, le attuali caratteristiche strutturali d'insieme. A destra è evidenziato il muro dove sono fondati i pilastri tra le navate. Al livello sotto la cripta (vi si accede rimuovendo parte del pavimento), è schematizzato il vano ad altezza d'uomo per l'accesso alla fondazione dell'originaria abside semicircolare, che poggia direttamente sul banco di tufo.

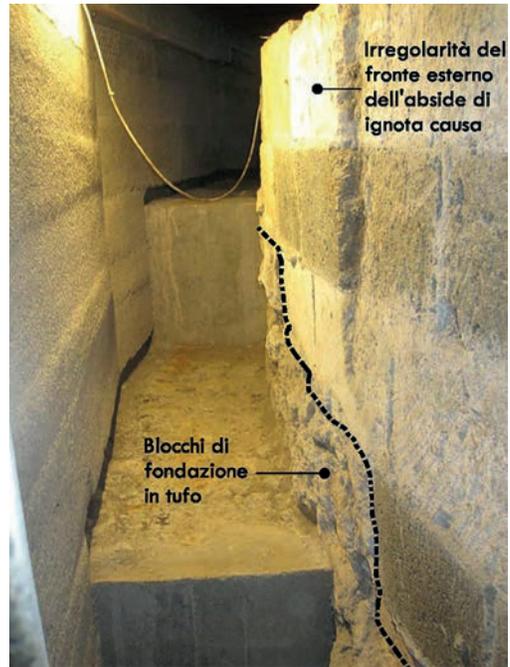


Fig. 11. Duomo di Orvieto, dettaglio dell'originaria abside semicircolare che sorge direttamente dal banco di tufo (foto dell'A.).

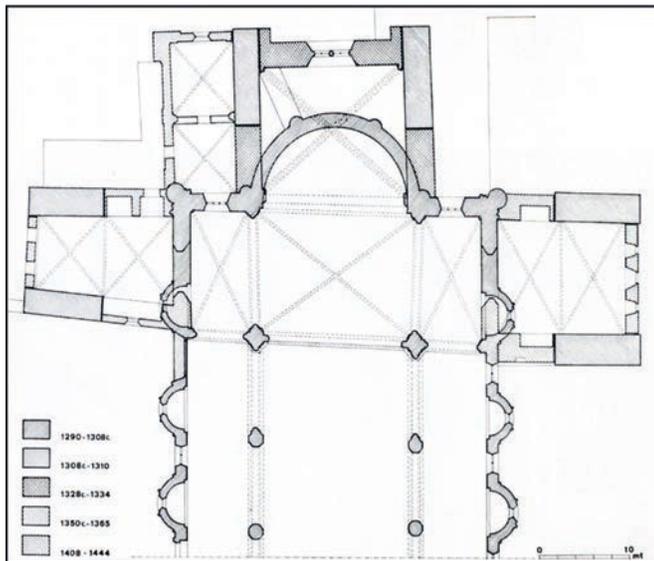


Fig. 12. Renato Bonelli, pianta delle fasi costruttive della parte terminale del duomo di Orvieto. Sono evidenziate l'originaria abside semicircolare e le sei strutture murarie di contraffortamento divenute in seguito, rispettivamente, i muri della tribuna rettangolare e delle cappelle del Corporale e di San Brizio. Sono indicate anche le due piccole cappelle semicircolari originariamente aperte (come le altre superstiti) lungo i muri della cattedrale, ma in seguito demolite a partire dalla quota di calpestio della navata centrale (da BONELLI 2012).



Fig. 13. Duomo di Orvieto, sistema di contraffortamento del fianco sud. Il rivestimento bicolore degli elementi strutturali propone, lungo la parete piena della cappella, lo schema di due puntoni inclinati e una struttura ad arco seguita da un massiccio muro di contrafforte (foto dell'A.).



Fig. 14. Duomo di Orvieto, navata centrale. L'ammalorato pavimento originario prima dell'intervento sostitutivo del 1954.



Fig. 15. Duomo di Orvieto, la cripta situata sotto il presbiterio allo stato attuale del suo uso liturgico. Sulla parete di fondo si notano tre affreschi: quello centrale è datato al tardo Trecento.



Fig. 16. Duomo di Orvieto, dettaglio della parete sinistra della cripta con tracce di altri affreschi, medievali e non. In alto, un'apertura di origine e funzione imprecisate, forse di una diversa struttura muraria.

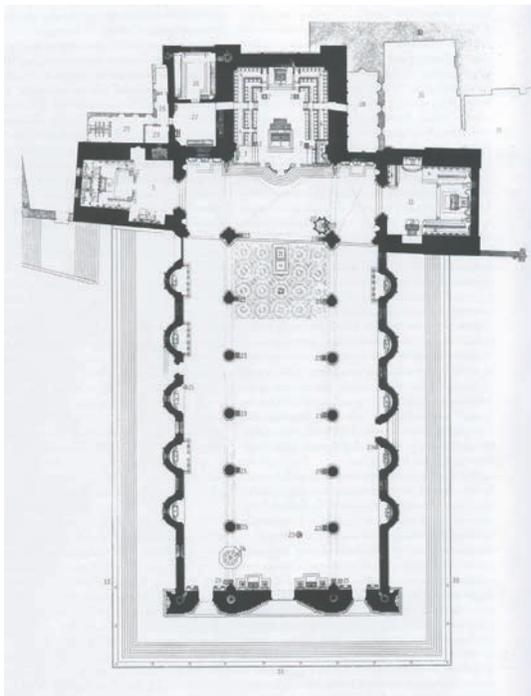
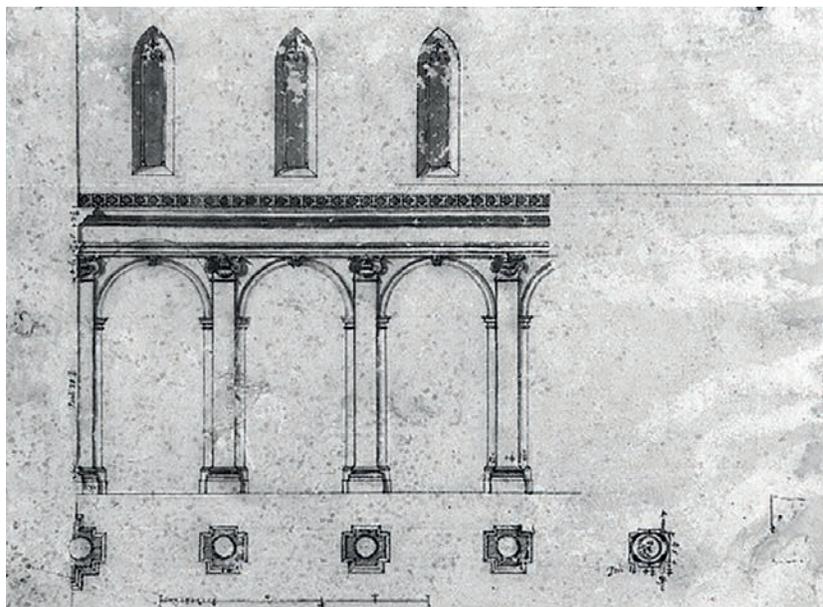


Fig. 17. Duomo di Orvieto, il pavimento con i gigli farnesiani nella due campate della navata principale ove era in precedenza il coro ligneo (da BENOIS, RESANOFF, KRAKAU 1877). Nella parte più prossima al presbiterio è stato brutalmente inserito un rettangolo di altra più tarda natura decorativa. Considerate le dimensioni e sua suddivisione in due parti, Laura Andreani ne ha proposta la funzione di luogo per una cerimonia funebre.



Fig. 18. Duomo di Orvieto, dettaglio dell'inserimento del nuovo pavimento che interrompe brutalmente il farnesiano pavimento gigliato nella parte più prossima al presbiterio.



Figg. 19-20. Ippolito Scalza, disegni per il consolidamento strutturale delle pareti della navata centrale del duomo di Orvieto e la trasformazione in chiave cinquecentesca delle pareti non solo della navata centrale.

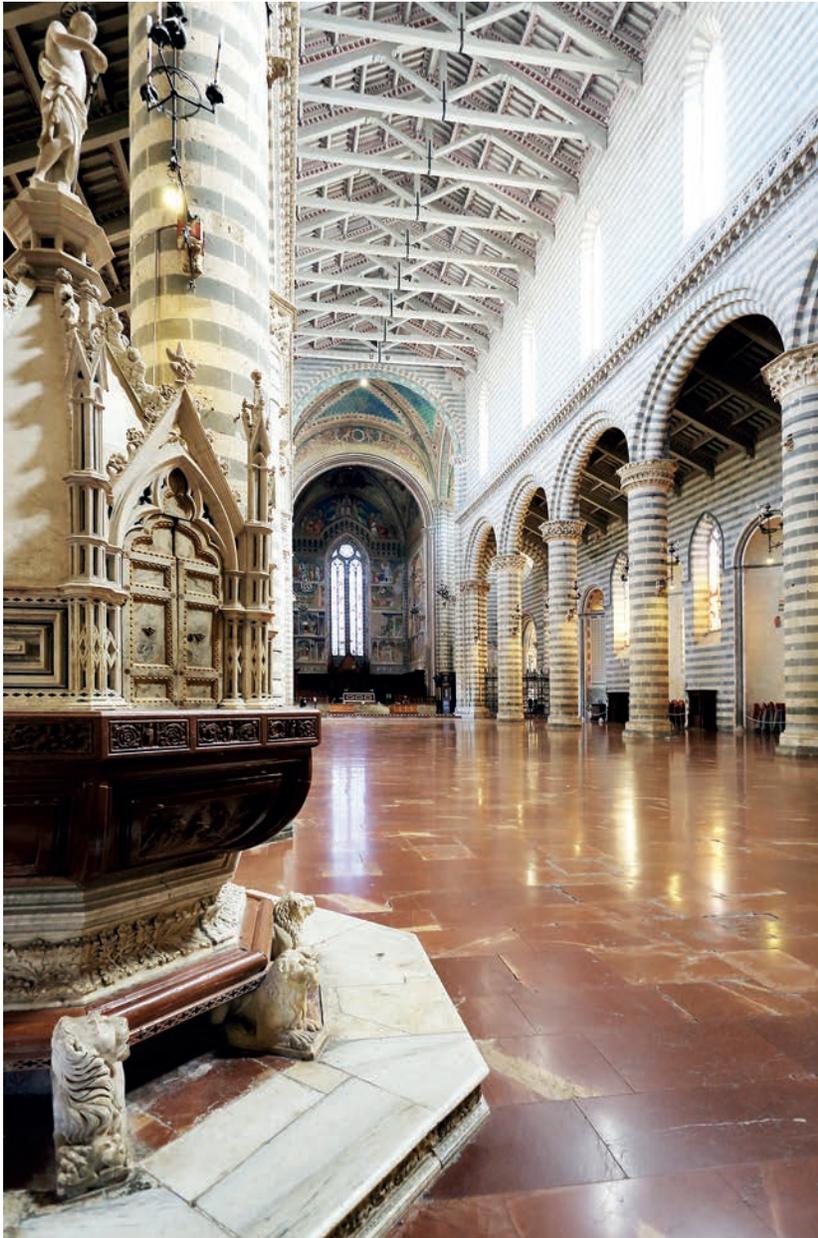


Fig. 21. Duomo di Orvieto, navata centrale. Negativo aspetto specchiante del pavimento sostitutivo di quello originario con l'intervento del 1954.

Mantenere le stratificazioni della storia

Stefano Gizzi

A livello generale, si può considerare l'aggiunta, il sedimentarsi dell'operosità umana nel tempo, un valore di grande arricchimento culturale e spirituale, mentre la sottrazione va quasi sempre vista in maniera negativa.

Una sovrascrittura ideale e materiale che può valutarsi come l'insieme delle esperienze e degli avvenimenti verificatisi in un certo contesto o lasso di tempo: sono le *stratificazioni culturali di un'epoca*, che possono ricordare, in un certo senso, i processi naturali, come quelli geologici del depositarsi delle rocce in strati orizzontali. È una sovrapposizione di valori storici, un accumularsi di significati di vario genere. In essi è contenuto il valore di una 'profondità cronologica', di uno 'spessore temporale', di quella che Lassus definisce come «stratificazione delle diverse temporalità»¹.

Non è, forse, inutile ricordare come Johann Gottfried Herder (1744-1803) sia stato tra i primi filosofi e storici moderni ad introdurre il concetto di sedimentazione, rapportandolo a quello della natura, degli eventi naturali, che si pongono tra la Provvidenza e la Storia stessa. Recentemente, come è noto, è tornato sull'argomento soprattutto Salvatore Settis. Egli ha condannato (nel libro *Il sacco d'Italia. Paesaggio, costituzione, cemento*, 2010), a livello più generale, il disconoscimento del senso dei palinsesti storici. Per Settis esiste un equilibrio variabile tra il continuo aggregarsi dei segni nel tempo e la relativa stabilità dell'insieme. E ancora Settis, in *Venezia muore* (2014), ci ricorda l'importanza della straordinaria stratificazione delle pietre e della natura delle nostre città. Un congiungersi sempre più denso di significati che an-

¹ Lassus 1998.

drebbe visto, soprattutto, come evoluzione dei processi trasformativi, e non come addizione di singoli elementi (Mario Manieri Elia)². Senza un'adeguata conoscenza della complessità di quei processi, le fasi posteriori di un edificio sono già segnate da un'implicita condanna, venendosi così ad avallare iniziative non garantite da quella profonda e ricca consapevolezza storica che i livelli problematici della cultura attuale presuppongono.

Oppure, nel caso orvietano, deve considerarsi, tra i valori sedimentati, anche la traccia di quel particolare momento della storia del restauro, ossia di quel de-restauro ottocentesco, magari da salvaguardare perché testimonianza locale di un fenomeno diffuso in Italia e nel mondo in quel periodo? La questione è complessa, comprendendo situazioni spesso contraddittorie. Da una parte, si evidenzia la necessità di conservare le tracce degli interventi di restauro effettuati in passato – quindi anche operazioni di rimozione di sculture – che hanno investito a tal punto l'architettura del duomo da aver quasi mutato la sua immagine e il suo significato: ciò sia come testimonianza dell'epoca e della mentalità che le avevano concepite, sia come tessere insostituibili dello sviluppo storico che ha portato l'edificio sino ai nostri giorni; dall'altra, sorge l'esigenza che tale processo non si arresti e che, di conseguenza, ogni nuova acquisizione conoscitiva comporti aggiornamenti e progressi, anche a costo di trasformare di nuovo l'aspetto consolidato³.

Oggi ci troviamo a circa centoventi anni di distanza dalla rimozione dei gruppi statuari: un lasso temporale, di per sé, né eccessivamente lungo né breve. Se si discute sulla distanza cronologica di alcune riproposizioni rispetto al momento della loro distruzione (settant'anni da quelle di Dresda e di Berlino o da quelle russe, e sulla giustificazione emotiva di quelle immediate – campanile di Venezia o S. Giorgio al Velabro a Roma) e se si critica, da un punto di vista concettuale, ogni tipo di riproposizione 'a freddo', qui il riscontro sarebbe negativo. Ma nel caso orvietano non si tratta di una ricostruzione 'com'era e dov'era', bensì di una ricollocazione puramente spaziale – anche se fisica e materica - di elementi integri.

Da un punto di vista dottrinale e speculativo, neanche i teorici del restauro ci offrono un conforto, in questo caso. Lo stesso Brandi af-

² MANIERI ELIA 1995, pp. 33-36, in part. p. 35.

³ GIZZI, SEGARRA LAGUNES 1996, pp. 625-634.

ferma che, riguardo al problema della conservazione o della rimozione delle aggiunte, considerate secondo il duplice aspetto dell'istanza storica e di quella estetica, «la soluzione non può essere giustificata d'autorità, deve essere l'istanza che ha maggior peso a suggerirla»⁴. Se Brandi, infatti, nota che secondo l'istanza storica «l'aggiunta subita da un'opera d'arte non è che una nuova testimonianza del fare umano e dunque della storia» e che pertanto «discende da ciò che la conservazione dell'aggiunta deve considerarsi regolare, eccezionale la rimozione. Tutto il contrario di ciò che l'empirismo ottocentesco consigliava per i restauri»⁵, il concetto viene ribaltato riguardando il problema sotto l'istanza estetica, poiché «per l'istanza che nasce dall'autenticità dell'opera d'arte, l'aggiunta reclama la rimozione. Si profila dunque la possibilità di un conflitto con le richieste conservative avanzate dalla istanza storica. È chiaro che se l'aggiunta snatura, offusca l'opera d'arte, questa aggiunta deve essere rimossa, e solo dovrà curarsi la conservazione a parte»⁶. Proprio ciò che è avvenuto ad Orvieto.

In realtà Pio IX era morto nel 1878. Egli aveva auspicato, ancora in vita, l'eliminazione dell'Annunziata, non dissimilmente da altri suoi programmi, quali quelli 'romani' condotti da Virginio Vespignani tre decenni prima a S. Lorenzo fuori le mura (1862-1865), con l'eliminazione di tutte quelle che venivano considerate le sovrastrutture barocche: progetto, questo, sottoposto a Pio IX e da lui approvato⁷. Sappiamo che Pio IX aveva visitato il duomo di Orvieto nel 1857 e, come scrive il Fumi «molto desiderò che fosse rimossa dall'altare» la statua dell'Annunziata, del Mochi⁸. Il Fumi l'aveva giudicata negativamente: «Inferiore di molto [rispetto all'angelo] è l'Annunziata, figura più simile ad una Didone, *foemina furens*, che alla soave verginella, all'umile *ancilla Domini*, non già ardente d'ira, all'altissimo annunzio. È anche poco composto e poco modesto, in quel subito levarsi da sedere, l'atteggiamento che prende la persona e il disegnarsi che ne fanno le forme sotto le vesti»⁹. Per i restauri pittorici del duomo di Orvieto, Pio IX

⁴ BRANDI 2000, p. 43.

⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁶ *Ivi*, p. 43.

⁷ Sui restauri *romani* eseguiti sotto Pio IX vedi, a livello generale, SPAGNESI 1976 e CAPITELLI 2011.

⁸ FUMI 1891, p. 319.

⁹ *Ibidem*, p. 318.

istituì una commissione con Visconti, Agricola e Grigi¹⁰. Come narra monsignor Alessandro Atti, *professore di belle lettere*, come si definiva, «essendo stati quasi tutti cancellati dalle ingiurie del tempo gli antichissimi monumenti dell'arte italiana, che decoravano le pareti di questo meraviglioso duomo orvietano, ritornarono al primiero splendore per munificenza del grandioso monarca Pio IX, il quale fin dal 1855 assegnava alla Commissione della fabbrica la somma di mille scudi per i più urgenti restauri da farsi a questo venerato santuario»¹¹.

La questione di cui oggi si discute è stata pure segnalata in un convegno internazionale sul *De-restauro* a Siviglia, nel 2006, da uno dei primi allievi e collaboratori di Cesare Brandi, Giuseppe Basile, provocando interesse e dibattito¹². Basile – a favore del ricollocamento – fece notare che Brandi non usò mai il termine, ora un po' abusato, di *ri-restauro*, ma semmai di *ricontestualizzazione* e, nel caso orvietano, di *recupero di una 'spazialità dinamica'*.

Ora, in realtà, gli esempi di riubicazione di statue all'interno di monumenti, dopo restauri di liberazione, cui poter fare riferimento da un punto di vista concettuale, non sono molti. Ci limitiamo ad accennare a due esperienze molto diverse l'una dall'altra, per tipologia e per distanza cronologica. A Napoli vi furono alcuni progetti per il reinserimento delle sculture nell'arco di Alfonso di Aragona (quella di san Giovanni e l'altra mutila di san Giorgio, che erano nella lunetta del coronamento sommitale ai lati di quella di san Michele), dopo gli studi ed i lavori di inizio secolo di Adolfo Avena, che le aveva rimosse nel restauro del 1904 e poi addossate nei lati interni della loggia: negli anni Sessanta del Novecento, Piero Sanpaolesi e Riccardo Pacini, all'epoca soprintendenti, erano a favore del loro riposizionamento. Nel caso napoletano, però, si trattava di sculture all'aperto, di epoca rinascimentale 'grosso modo' coeve all'architettura dell'arco. Ma fino ad oggi esse non sono mai state riposte nella posizione di origine, e in merito ci fu un parere negativo della terza Sezione della Direzione generale per le Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione negli anni Sessanta del Novecento: «Sez. III, 28 novembre 1963. In occasione del restauro dell'arco di Alfonso di Aragona in atto, è

¹⁰ *Ivi*, p. 364.

¹¹ ATTI 1864, p. 93.

¹² BASILE 2008, pp. 103-107, in part. p. 107. A livello generale, vedi pure ROSSI PINELLI 2005, pp. 119-136.

sorto il problema della eventuale ricollocazione delle due statue – ora in un angolo dell'ingresso di Castelnuovo – già collocate entro nicchie in una muratura di coronamento esistente al di sopra del timpano ricurvo, che fu asportato in un restauro del 1904. La Sezione, constatata l'insufficienza della documentazione e degli elementi architettonici per poter determinare l'esatta e corretta ubicazione delle statue, esprime il parere che non sia opportuno ricollocare le due statue sul culmine dell'arco. Fa voti che vengano eseguiti saggi per reperire eventuali piani di appoggio e che nel frattempo le due sculture possano essere dignitosamente sistemate in modo facilmente accessibile»¹³. Detto per inciso, nella stessa Sezione III, congiuntamente alla II e alla IV, il giorno successivo si dette parere negativo per le porte bronzee *di artista moderno* del duomo di Orvieto.

A favore del riposizionamento era invece Roberto Pane, nel sostenere «che malgrado non sorga dubbio sull'appartenenza delle due statue all'originario coronamento dell'opera, sono state ignorate anche dal Filangieri; né hanno fornito – come sarebbe stato necessario in sede di restauro – l'occasione per un esame problematico, in rapporto alla loro collocazione definitiva»¹⁴. La diversità rispetto al caso di Orvieto risiede anche nel fatto che per le statue dell'arco di Alfonso di Aragona l'incertezza riguardava l'esatta sistemazione sulla lunetta superiore, mentre per il duomo la posizione originaria di tutte le sculture è ben nota ed accertata.

Il secondo esempio riguarda un'opera molto più recente: il ponte della Vittoria a Verona, realizzato nel 1925 su disegno di Ettore Fagioli per celebrare il successo di Vittorio Veneto, distrutto dalla guerra e ricostruito in forme semplificate nel 1955, che aveva alle estremità quattro gruppi equestri realizzati tra il 1936 e il 1937 dagli artisti Biagini e Salazzari. Dopo la ricostruzione, sulle pagine del quotidiano «L'arena di Verona» sorse un acceso dibattito soprattutto sull'opportunità della ricollocazione di tali gruppi che, alla fine, vennero rimessi al loro posto d'origine¹⁵. Le perplessità riguardavano soprattutto, da un punto di vista estetico, la compatibilità di gruppi scultorei quasi neo-

¹³ «Bollettino d'Arte», ottobre-dicembre 1963, p. 383.

¹⁴ PANE 1975, I, p. 174.

¹⁵ *Una lettera del sindaco. Niente statue sul ponte della Vittoria*, in «L'Arena», 26 agosto 1953, p. 5; *Nessun valido argomento si oppone al ripristino monumentale del ponte della Vittoria*, in «L'Arena», 13 settembre 1953, p. 4; *Il ricollocamento delle statue sul ponte della Vittoria rinviato all'esame di una commissione di esperti*, in «L'Arena», 23 settembre 1953,

classiceggianti con un ponte riedificato con una configurazione più lineare della precedente e la dimensione e la fattura dei grossi basamenti originari posti alle testate, inadatti, secondo l'Amministrazione comunale, al "nuovo" ponte (scriveva il sindaco Giovanni Urbani, che «la Commissione per la circolazione si è espressa negativamente sulla permanenza di tali basamenti»)¹⁶, nonché un problema, sollevato sempre dal sindaco, di "decoro" (perché, scriveva sempre quest'ultimo, «si sarebbe dovuto esaminare se le statue umane rispettassero la sensibilità morale della grande maggioranza dei cittadini e non fossero motivo di turbamento nei più piccoli. Più volte dovetti assistere al manifesto turbamento di giovinetti e bambine che per di là passavano, ad ammiccamenti e sorrisetti. È un fatto che un'insegnante ha trovato nella busta di un'alunna un biglietto di appuntamento per andare a vedere come erano le statue»)¹⁷. Un'altra preoccupazione era data dal fatto che la realizzazione dei gruppi statuari, ritardata di oltre un decennio dalla realizzazione del primo ponte poi distrutto, non era evidentemente considerata essenziale, ma solo un ornamento (come affermava il vicesindaco)¹⁸, tanto che le sculture dello scultore Biancini furono sistemate solo nel 1940 e quelle del Salazzari nel 1941, e vennero tolte nel 1944, quindi con una permanenza di soli tre anni, «un periodo di tempo non sufficiente per connaturarli nella fisionomia del ponte»¹⁹. A ciò l'Associazione combattenti rispose che, al contrario, alle statue si era già pensato dal 1922.

Tornando a Orvieto, le operazioni di de-restauro al duomo (1897), condotte dall'ingegnere Paolo Zampi (che fu attivo anche a S. Andrea, nonché sul palazzo del Capitano del Popolo e sul palazzo Soliano, sempre nella stessa città) a seguito degli studi dello storico Luigi Fumi, si collocano nel pieno momento di quello che è stato definito come restauro storico (o storicistico), sull'esempio di quanto avveniva a Roma, nei medesimi anni, ad opera di Giovanni Battista Giovenale per la debarocchizzazione di Santa Maria in Cosmedin (1892-1899) o a Milano

pp. 5-6; *Si inaugura il ponte della Vittoria nel nome dei Caduti in guerra*, in «L'Arena», 24 maggio 1955, p. 4; LENOTTI 1955, pp. 75-76; TOMMASOLI 1957, pp. 43-45.

¹⁶ *Una lettera del sindaco. Niente statue sul ponte della Vittoria*, in «L'Arena», 26 agosto 1953, p. 5.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Per il sindaco, Piero Gonella, vicesindaco, *Nessun valido argomento si oppone al ripristino monumentale del Ponte della Vittoria*, in «L'Arena», 13 settembre 1953, p. 4.

¹⁹ *Ibidem.*

da parte di Gaetano Moretti e Cesare Nava sul Santo Sepolcro, con l'eliminazione della facciata barocca (1894-1897). A Bologna, Alfonso Rubbiani nel S. Francesco aveva demolito (tra il 1886 e il 1890) tutte le strutture successive al XIV secolo per riportare la chiesa al presunto stato medievale. Ed è lo stesso clima culturale che, dopo gli interventi su Orvieto, avrebbe condotto, a distanza di dieci anni e sempre in Umbria, all'eliminazione di tutte le fasi barocche (scultoree, architettoniche e pittoriche) di S. Francesco a Deruta, su progetto dell'ingegnere comunale Claudio Cherubini e dell'architetto della Direzione regionale per la conservazione dei monumenti Dante Viviani, che lo ritenevano «monumento del secolo XIII deturpato nei secoli successivi». E vengono soppressi gli altari barocchi che, secondo gli intellettuali locali, costituivano «una vera stonatura entro quella chiesa ogivale»²⁰.

Per Orvieto, scriveva Fumi, in *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, «in omaggio al principio di nulla innovare nelle opere d'arte antica, di sbarazzare, potendo, e con le opportune cautele le superfetazioni aggiunte in altri tempi [...] la Commissione permanente di Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione e la Commissione provinciale con la Deputazione dell'Opera del Duomo vollero far precedere ai restauri la ricerca»²¹.

Già il Fumi, nel 1891, giudicava prive d'interesse due statue del Toti (del 1596), S. Silvestro e S. Brizio, «meno che mediocri ed oggi tolte dalla cappella della Madonna e poste nel museo»²². E ancora scriveva: «I balaustri, richiesti dal vescovo nel 1599 per abbellire gli altari, [...] ora sono stati rimossi tutti. E non tarderà molto, si spera, che tutto ciò che è opera degli scalpelli del secolo XVII sgombri dal nostro duomo; dove, sebbene non si abbiano sculture del maggior delirio dell'arte, che faceva consistere il massimo vanto a piegare il marmo alla morbidezza e alla leggerezza della pittura, atteggiandolo alle goffe esagerazioni della fantasia più strana e alle sguaiataggini di ogni maniera, pure in molte si sente il traviamiento del manierato, l'affettazione e le stravaganze del gusto a danno dell'armonia placida e composta dell'architettura della chiesa, dove stanno esse medesime a grande discapito e disagio loro per improprietà di luogo»²³. L'idea che opere manieriste o

²⁰ SEGARRA LAGUNES 1999, pp. 55-126, ma p. 89.

²¹ FUMI 1891, p. X.

²² *Ibidem*, p. 318.

²³ *Ibidem*, p. 319.

barocche potessero coesistere con l'architettura medievale non trovava alcun sostegno positivo da parte del pur attento storico locale. Lo Zampi intese la rimozione delle statue come un completamento dell'opera di ripristino all'interno del duomo, per armonizzare l'intero organismo ai restauri eseguiti secondo l'antico stile²⁴, paragonando quel tipo di restauro a quanto compiuto a Firenze nella chiesa della Santissima Trinità alla metà degli anni Ottanta del XIX secolo da parte di Giuseppe Castellazzi²⁵.

Ma oggi la nostra mentalità è molto cambiata. Personalmente credo che un ritorno dei gruppi all'interno della navata sia auspicabile, anzi doveroso, per recuperare quel rapporto spaziale tra le sculture e l'architettura assolutamente essenziale per una rilettura storica ed estetica, oggi del tutto oscurata nella attuale collocazione *museale*. Si trattava, peraltro, di un programma scultoreo che possiamo in qualche modo considerare unitario, appositamente concepito per *quell'invaso*.

Forse occorrerà valutare più attentamente il progetto per quanto riguarda eventuali nuovi e diversi supporti. Sarà essenziale effettuare un'attenta lettura filologica oltre a porre una rinnovata attenzione ai problemi statici e conservativi.

Referenze bibliografiche

ATTI 1864

A. Atti, *Della Munificenza di Sua Santità Pio Papa IX felicemente regnante*, Roma 1864

BASILE 2008

G. Basile, *Cesare Brandi y la des-restauracion*, in *Actas de la III Bienal de Restauracion Monumental. Sobre la des-Restauracion*, Sevilla 2006 (ma 2008)

BRANDI 1985

C. Brandi, *Disegno dell'architettura italiana*, Torino 1985

BRANDI 2000

C. Brandi, *Teoria del restauro*, (Roma 1963) ed. Torino 2000

CAMBARERI, ROCA DE AMICIS 2002

M. Cambareri, A. Roca De Amicis, *Ippolito Scalza*, Perugia 2002

CAPITELLI 2011

G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma 2011

²⁴ MURATORE, LOIALI 2005, p. 283.

²⁵ P. Zampi, *Relazione sullo stato dei monumenti*, 11 gennaio 1885, nell'Archivio di Stato di Perugia, Sezione di Orvieto, *Archivio privato Zampi*, b. 7, fasc. 327.

FRANCHETTI PARDO 2014

V. Franchetti Pardo, *La cattedrale di Orvieto: origine e divenire. Scritti editi e inediti*, Orvieto-Perugia 2014

FUMI 1891

L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891

GIZZI, SEGARRA LAGUNES 1996

S. Gizzi, M. M. Segarra Lagunes, *De-restauri archeologici*, in *Scienza e Beni culturali. Dal sito archeologico all'archeologia del costruito*, atti del convegno (Bressanone 3-6 luglio 1996), a cura di G. Biscontin e G. Driussi, Padova 1996

LASSUS 1998

B. Lassus, *The Landscape approach*, Philadelphia 1998

LENOTTI 1955

T. Lenotti, *Porte e ponti di Verona*, Verona 1955

MANIERI ELIA 1995

M. Manieri Elia, *Manuale del recupero e 'restauro dei significati'*, in «Quaderni ARCo. Restauro storia e tecnica», Roma 1995

MURATORE, LOIALI 2005

G. Muratore, P. Loiali, *Paolo Zampi (1842-1914)*, Orvieto 2005

PANE 1975

R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975

ROSSI PINELLI 2005

O. Rossi Pinelli, *Verso un'immagine integrale. Derestauri e ri-restauri nelle esperienze contemporanee*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in onore di Michele Cordaro*, a cura di M. Dalai Emiliani, O. Rossi Pinelli, M. di Macco, Roma 2005

SEGARRA LAGUNES 1999

M. M. Segarra Lagunes, *Il complesso conventuale di San Francesco a Deruta*, in G. Busti, F. Cocchi, *Museo Regionale della Ceramica a Deruta*, Milano 1999

SPAGNESI 1976

G. Spagnesi, *Architettura a Roma al tempo di Pio IX (1830-1870)*, Roma 1976

TOMMASOLI 1957

A. Tommasoli, *Lapidi e iscrizioni nelle vie di Verona: con appendice di quelle scomparse*, Verona 1957



Fig. 1. Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, chiesa di S. Agostino. Le statue degli Apostoli (da FRANCHETTI PARDO 2014).

Il duomo di Orvieto nelle pagine di Cesare Brandi

Giuseppe Della Fina

Il filo conduttore del mio contributo è costituito dal ricordo di alcune occasioni che avvicinarono Cesare Brandi al duomo di Orvieto. Una vorrei evidenziarla in apertura: una conferenza tenuta proprio ad Orvieto nel pomeriggio di giovedì 5 ottobre 1978. Il titolo dell'intervento era *Il duomo di Siena e il duomo di Orvieto* e costituiva l'inaugurazione dell'anno accademico 1978-79 dell'Istituto storico artistico orvietano, l'associazione culturale fondata da Renato Bonelli, poco più che trentenne, nell'agosto del 1944¹.

Potrebbe apparire un'occasione di routine, ma non lo è: l'incontro era stato voluto dallo stesso Bonelli che presentò l'oratore. In quel pomeriggio si confrontarono uno storico dell'architettura e uno storico dell'arte di valore notevole e originari, tra l'altro, rispettivamente di Orvieto e di Siena. Il primo nato nel 1911 e l'altro maggiore solo di qualche anno essendo nato nel 1906.

La consapevolezza del livello di meditazione della relazione è testimoniata dalla scelta di Cesare Brandi di pubblicarla subito nella rivista «Palladio» e poi di consentirne la riproposizione nel «Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano»² (*fig. 1*).

Lo stesso intervento è stato presentato di nuovo – in ristampa anastatica – in occasione di una giornata di studi per ricordare il centenario della nascita di Cesare Brandi (11 ottobre 2006); il testo è preceduto da un'introduzione di Giuseppe Basile che traccia un profilo biografico dell'autore³.

¹ Per la storia dell'Istituto storico artistico orvietano e sul ruolo di Renato Bonelli, si veda *Istituto* 2005.

² BRANDI 1978, pp. 4-19.

³ BRANDI 2006a.

Nella relazione – dovendo tentarne una sintesi – si possono evidenziare l'osservazione che la primitiva cattedrale orvietana non s'innesta «direttamente nello sviluppo formale sincrono dell'architettura che si chiama gotica», ma trae invece spunti dalla tradizione dell'architettura classica e che il successo – anche popolare – del successivo intervento di Lorenzo Maitani sia stato dovuto soprattutto alla sua volontà e capacità di aggiornare in senso gotico il monumento.

Sul giudizio diverso dato rispetto al progetto originario e al successivo intervento di Lorenzo Maitani, divenuto *universalis caputmagister* del cantiere nel 1310, si può immaginare un confronto con Renato Bonelli di cui non è restata traccia, o che forse l'occasione non rese possibile. Il giudizio non convergente è rimasto, comunque, affidato alla posizione dei due studiosi ribadita in altre occasioni.

In questa sede preme sottolineare soprattutto come per Brandi, il primo progettista del duomo provenisse «da una tradizione che ancora affondava le radici nel passato romano» per la quale «quel che contava non era la morfologia dell'arco acuto e delle nervature, ma lo slancio verticale e la luminosità dell'interno» e come, in fondo, tutta l'architettura orvietana – anche anteriore al duomo – risentisse di un «solenne richiamo ad una architettura classica fondata sull'arco e le colonne».

Tale intuizione di Brandi con l'esplicito richiamo all'architettura classica (o meglio romana) per il progetto originario della cattedrale orvietana va considerata – o, almeno, mi sembra – nella scelta di avere collocato (e, ora, di ricollocare), nella sua navata, un ciclo statuario. Una soluzione certo non estranea alla tradizione di Roma antica.

A questa osservazione vorrei aggiungere che l'impresa di adornare l'interno del duomo con sculture scaturì, forse non casualmente, da un gruppo di lavoro raccolto inizialmente intorno a Simone Mosca e dove figuravano Raffaello da Montelupo, Francesco Mosca, subentrato alla morte del padre nella direzione dei lavori, e Ippolito Scalza. Agli ultimi tre si devono alcune delle sculture del ciclo statuario del duomo orvietano: il Cristo risorto (Raffaello da Montelupo, 1552), il S. Paolo (Francesco Mosca, 1556), il S. Sebastiano (Ippolito Scalza, 1557), il S. Pietro (Raffaello da Montelupo, 1560), la Pietà (Ippolito Scalza, 1574), il S. Tommaso (Ippolito Scalza, 1579-1587), il S. Giovanni (Ippolito Scalza, 1588-1594), il S. Andrea (Fabiano Toti e Ippolito Scalza, 1589-1599), l'Ecce Homo (Ippolito Scalza, 1608)⁴.

⁴ SATOLLI 1978, pp. 73-160; CANNISTRÀ 2010, pp. 185-193; FRANCI 2010, pp. 225-236. Sul

Simone Mosca nella testimonianza di Giorgio Vasari, che lo conobbe personalmente e «che portò sempre amore al Mosca», era appassionato di antichità⁵. Vasari, in particolare, ricorda che, fatto venire a Roma da Antonio da Sangallo per lavorare nella chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini, trascorrevva «massimamente i giorni delle feste e quando poteva rubar tempo, a disegnare le cose antiche di quella città». Vasari aggiunge: «non passò molto che disegnava e faceva piante con più grazia e nettezza che non faceva Antonio stesso»⁶.

Voglio dire che un conoscitore profondo dell'architettura romana antica quale Simone Mosca, nella testimonianza di Vasari, potrebbe avere intuito, prima di Brandi, l'opzione *classica* del primo progettista del duomo ed essergli sembrata, in una qualche misura, coerente la scelta di arricchire lo spazio con un ciclo statuario (soprattutto dopo lo spostamento del coro medievale dalla navata alla tribuna realizzato nel 1536).

L'altra occasione d'incontro tra Cesare Brandi e il duomo di Orvieto, a parte ovviamente le due sintesi *Disegno della pittura italiana* (1980) e *Disegno dell'architettura italiana* (1985), è rappresentata da un lungo articolo apparso inizialmente nella rivista «Epoca» (11 gennaio 1975) e poi ripreso più volte: come testo guida per un documentario televisivo con la regia di Folco Quilici realizzato nel 1976 (*L'Italia vista dal cielo. Umbria*), nella raccolta di scritti *Umbria vera*, curata da Vittorio Rubiu (1986), e nelle diverse edizioni di *Terre d'Italia* (l'ultima, per i tipi di Bompiani, curata dallo stesso Rubiu, risale al 2006)⁷.

In tale occasione l'interesse sembra concentrarsi sulla facciata: «Orvieto dove l'arte senese posò il duomo più bello d'Italia, quella facciata immensa e minuta, come una miniatura scolpita, come una pagina che non si può voltare, e la guardi senza fine e qualcosa ti si scioglie dentro, in silenzio come una comunione»⁸. E ancora: «Poi, nel duomo, un altro duomo, il reliquario senese d'argento e d'oro e di smalti traslucidi come se l'acqua si fosse rappresa, come se il mare diventasse vetro: quasi annegati i gentili profili lorenzettiani, di una civiltà senza pari»⁹. Infine

ciclo statuario in questione, si veda anche CAMBARERI 1995, pp. 199-212.

⁵ VASARI 1568 (rist. Firenze 1966, V, p. 343).

⁶ VASARI 1568 (rist. Firenze 1966, V, p. 337).

⁷ BRANDI 1986, pp. 11-21; BRANDI 2006, pp. 289-297.

⁸ BRANDI 1986, p. 15; BRANDI 2006, p. 292.

⁹ *Ibidem*.

il riferimento agli affreschi di Luca Signorelli («i nudi incoercibili della fine del mondo») e alle non apprezzate porte in bronzo di Emilio Greco («le strade tortuose girano, s'ammassano, arrivano finalmente e di botto al duomo, e inquadrano la porta: ahimè la porta di Greco!»)¹⁰.

Sulle condizioni precarie di conservazione del reliquario di Ugolino di Vieri era intervenuto già sul «Corriere della Sera» (26 marzo 1978); in quell'articolo aveva proposto di evitare che fosse portato in processione, ogni anno, in occasione della festa del Corpus Domini e la richiesta era stata accolta¹¹.

L'occasione ulteriore è rappresentata da un articolo apparso sul «Corriere della Sera» (25 luglio 1984), riproposto due anni dopo nel volumetto *Umbria vera* e, più di recente, in *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte* (2001), dal titolo esplicito: *Orvieto, in duomo torni il barocco*.

Qui il tema diviene il ciclo statuario di cui oggi si torna a parlare e la sua espulsione dall'interno della cattedrale: «[le opere d'arte orvietane] ebbero il colpo di grazia dai restauri radicali del duomo capeggiati dal Fumi, meritorio da un lato e dall'altro gravissimo attentatore dell'unità storica del duomo stesso; era il gusto del tempo, e si sa come è duro a morire, il ripristino integrale, la cancellazione di tutti i passaggi sistemati fra la nostra e l'epoca iniziale. Si credeva di far bene, e, ahimè, in quel caso, fu conservato il possibile; ma per riconquistare la nudità immaginaria del duomo senza più altari nelle cappelle, e, miracolosamente ancora coll'affresco di Gentile da Fabriano, si distrusse il più grande insieme di pittura e scultura romana del secondo Cinquecento e Seicento. E non si fece grazia neppure dello stupendo gruppo dell'Annunciazione di Francesco Mochi»¹².

Poi prosegue, avanzando una proposta: «A questo punto, almeno [sottolineo 'almeno'], si faccia in modo di riportare nel duomo l'Annunciazione divina del Mochi, che tutti hanno il diritto di ammirare, e che nel duomo dugentesco, come ci sta il Mosca, tanto più ci può tornare uno dei maggiori scultori del Seicento non certo inferiore al Bernini e maggiore dell'Algardi»¹³.

¹⁰ *Ivi.*

¹¹ BRANDI 1978a.

¹² BRANDI 1986, pp. 81-82; BRANDI 2001, p. 234.

¹³ BRANDI 1986, p. 84; BRANDI 2001, p. 236.

In quegli anni la possibilità di una ricollocazione del ciclo statuario all'interno del duomo fu dibattuta a lungo e sembrò che l'operazione, sostenuta con forza dall'allora Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici dell'Umbria (in prima linea gli ispettori Giusi Testa e Raffaele Davanzo) ed approvata dai Comitati di settore Storico-artistico e Architettonico (1983-1986) e dal Comitato congiunto (1988), fosse a portata di mano. La vicenda è stata ricostruita di recente (2010) da Alessandra Cannistrà¹⁴.

In quella stagione si colloca l'ultimo intervento di Cesare Brandi sulla Cattedrale orvietana: si tratta di un nuovo articolo apparso sul «Corriere della Sera» (19 giugno 1986) dove si annuncia come imminente (tali erano le aspettative suscitate!) il rientro dell'intero ciclo statuario nel Duomo: «non solo le due stupende statue dell'Angelo Gabriele e dell'Annunziata di Francesco Mochi, ma addirittura anche le dodici statue degli Apostoli ... una collezione straordinaria di scultura con i nomi più insigni del tardo Cinquecento e Seicento ... per fortuna ... ancora con i loro piedistalli che permetteranno di ricollocarle in situ senza arbitrii»¹⁵.

La scelta di cancellare – quasi nella sua totalità – le fasi cinquecentesca, seicentesca e settecentesca era stata presa dalla Commissione Provinciale di Belle Arti in data 26 settembre 1877 e la Deputazione dell'Opera del Duomo condivise la scelta il 28 ottobre dello stesso anno. Nel mese di novembre ebbero inizio le demolizioni dalla navata nord¹⁶. Più tardi si decise di espellere anche il ciclo statuario, d'altronde Luigi Fumi, nel 1891, scriveva: «E non tarderà molto, si spera, che tutto ciò che è opera degli scalpelli del secolo XVII sgombri dal nostro duomo»¹⁷.

Sono andato alla ricerca di uno scrittore che avesse visto e descritto il duomo immediatamente prima. Sono stato fortunato: ho rintracciato George Dennis, scrittore-archeologo-diplomatico inglese, autore di *The Cities and Cemeteries of Etruria* (II edizione: 1878) – ancora oggi un classico – che fu ad Orvieto alla fine del 1875, quindi solo due anni prima che venisse presa la decisione sopra ricordata (fig. 2).

¹⁴ CANNISTRÀ 2010, pp. 188-192.

¹⁵ BRANDI 1986a.

¹⁶ FUMI 1891, p. 347.

¹⁷ FUMI 1891, p. 319.

Ecco le sue impressioni: «Come posso tacere davanti al duomo? ... Potrei dire molto dell'interno e delle sue decorazioni scolpite; della sua grandiosa vastità popolata di ombre, invitante alla devozione più di altre cattedrali dell'Italia centrale; delle solide colonne a strisce, con gli originali capitelli; delle pareti e delle cappelle affrescate, e dei molteplici tesori d'arte; la dignità e la semplicità della Vergine del Mochi; l'intensità del sentimento nella Pietà dello Scalza, e la sua ben contrastante divinità e umanità; la delicatezza, la tenerezza e la celestiale purezza di Frate Angelico; e soprattutto vorrei dilungarmi sulle glorie di Luca Signorelli»¹⁸ (figg. 3-6).

Un insieme che probabilmente è ora di riproporre per quello che è ancora possibile.

Referenze bibliografiche

Istituto 2005

Istituto storico artistico orvietano. LX. Anniversario della fondazione. 1944/2004, Orvieto 2005

BRANDI 1978

C. Brandi, *Duomo di Siena e duomo di Orvieto*, in «Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano», XXXIV, 1978 (ma 1980), pp. 4-19

BRANDI 1978a

C. Brandi, in «Corriere della Sera», 26 marzo 1978

BRANDI 1986

C. Brandi, *Umbria vera*, a cura di V. Rubiu, Roma 1986

BRANDI 1986a

C. Brandi, in «Corriere della Sera», 19 giugno 1986

BRANDI 2001

C. Brandi, *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, a cura di M. Capati, Roma 2001

BRANDI 2006

C. Brandi, *Terre d'Italia*, a cura di V. Rubiu, Milano 2006

BRANDI 2006a

C. Brandi, *Duomo di Siena e duomo di Orvieto*, rist. anast. per la giornata di studi *Orvieto ricorda Cesare Brandi. Luoghi e momenti di una lunga stagione di restauri* (Orvieto, 11 ottobre 2006), intr. di G. Basile, Orvieto 2006

CAMBARERI 1995

M. Cambareri, *Ippolito Scalza e la trasformazione del duomo di Orvieto nel Cinquecento: le sculture marmoree*, in *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*,

¹⁸ DENNIS 1883, pp. 63-64.

atti del Convegno internazionale di studi (Orvieto, 12-14 novembre 1990), a cura di G. Barlozzetti, Roma 1995

CANNISTRÀ 2010

A. Cannistrà, *Il complesso scultoreo del duomo di Orvieto: una storia interrotta*, in *Le cattedrali segni delle radici cristiane in Europa*, atti del I e II convegno (Orvieto, 11-13 novembre 2005 e 16-17 novembre 2007), a cura di L. Andreani, A. Cannistrà, Orvieto 2010, pp. 185-193

DENNIS 1883

G. Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, London 1883 (trad. it.: Id., *Città e necropoli d'Etruria*, a cura di E. Chiatti e S. Nerucci, Siena 2015)

FRANCI 2010

B. Franci, *Le sculture di Simone e Francesco Mosca nel transetto del duomo di Orvieto*, in *Le cattedrali segni delle radici cristiane in Europa*, atti del I e II convegno (Orvieto, 11-13 novembre 2005 e 16-17 novembre 2007), a cura di L. Andreani, A. Cannistrà, Orvieto 2010, pp. 225-36

FUMI 1891

L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, (Roma 1891) rist. anast. Orvieto-Perugia 2002

SATOLLI 1978

A. Satolli, *Quel bene detto duomo*, in « Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano », XXXIV, 1978 (1980), pp. 73-160

VASARI 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, rist. Firenze 1966



Fig. 1. Cesare Brandi.



Fig. 2. George Dennis.



Fig. 3. Orvieto, duomo, la controfacciata prima delle demolizioni, foto di Luigi Armoni, 1877 circa (da SATOLLI 1978).



Fig. 4. Orvieto, duomo, la prima cappella della navata nord nella situazione precedente alle demolizioni, foto di Luigi Armoni, 1877 circa (da SATOLLI 1978).

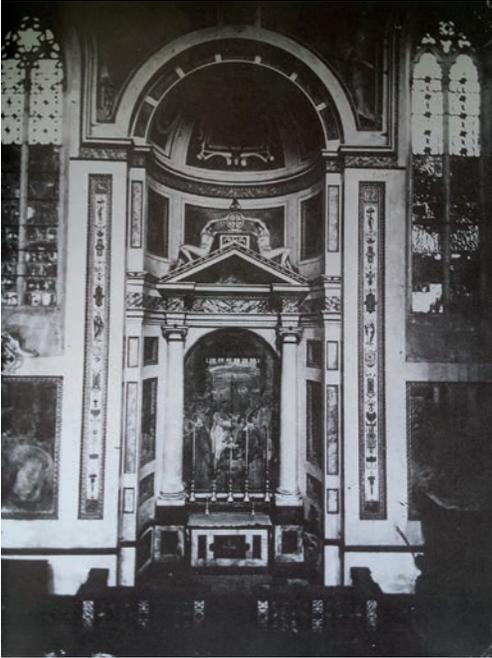


Fig. 5. Orvieto, duomo, la seconda cappella della navata nord nella situazione precedente alle demolizioni, foto di Luigi Armoni, 1877 circa (da SATOLLI 1978).



Fig. 6. Orvieto, duomo, il ciclo statuario ancora in situ, foto di Luigi Armoni, 1877 circa (da SATOLLI 1978).

Il Cinquecento soppresso e la sua identità culturale

Bruno Toscano

Mi sembra opportuno presentare come premessa al mio intervento un'immagine dell'interno del Brompton Oratory di Londra (*fig. 1*), ove sono approdate le statue dei Dodici Apostoli di Giuseppe Mazzuoli, scultore seicentesco di osservanza berniniana. La loro destinazione originale era invece, dal 1681, nella navata centrale del duomo di Siena, dove, secondo il modello orvietano, erano addossate ai pilastri. L'Opera del Duomo ne decretò nel 1895 la vendita agli Oratoriani londinesi. Per inciso, in quegli anni il traffico dall'Italia di veri e propri complessi di architetture e sculture – non parliamo di tavole o di tele – aveva già assunto proporzioni impressionanti. La stessa chiesa di South Kensington, concepita in stile romanizzante da Herbert Gribble, aveva allora ecletticamente già issato il monumentale altare del Rosario del S. Domenico di Brescia (*fig. 2*) e aveva accolto un gruppo di sculture di Tommaso Rues della stessa provenienza, il tutto alienato in seguito alla demolizione, nel 1867, della grande chiesa dei Domenicani (*fig. 3*).

Tornando agli Apostoli, le analogie con il caso orvietano non mancano. A Siena agivano le stesse inclinazioni del gusto, che inducevano a liberare dal 'Barocco' la cattedrale dell'epoca d'oro della città, per giunta ricavandone un concreto vantaggio. Ma su scala più vasta la storia cambia verso: a Orvieto e poco dopo a Siena la soluzione è 'in levare', a Londra 'in mettere'. E ancora: la 'uscita' senese era irreversibile, quella orvietana rendeva – e rende – possibile un rientro.

Nel 1877 l'Opera del Duomo di Orvieto e la Commissione regionale per le Belle Arti deliberavano l'eliminazione integrale dell'assetto che il duomo aveva ricevuto nella seconda metà del Cinquecento e nei due primi decenni del Seicento. L'iniziativa porterà alla distruzione delle

dieci cappelle nelle nicchie che si aprivano nei muri perimetrali (figg. 4-5) e dei due altari nella controfacciata, che sarà interamente privata della decorazione architettonica e delle sculture (figg. 6-7); inoltre, la rimozione delle pale d'altare e delle statue, in prevalenza cinque-seicentesche, collocate nella navata centrale e nel presbiterio (figg. 8-10). L'intero programma fu eseguito negli anni successivi.

Per l'arte di quel periodo era da tempo in corso un radicale rifiuto, diffuso non solo in cerchie culturali ma anche in sedi istituzionali e decisionali. Con varianti ascrivibili alla lunga durata, questa avversione ebbe ampia diffusione, prolungandosi in Italia fino alla inoltrata seconda metà del secolo scorso nei restauri cosiddetti di ripristino praticati dagli uffici di tutela. Del resto, l'approvazione ministeriale non era mancata neanche per il 'ripristino' orvietano, la cui vicenda gode di un immediato e illustre precedente, non abbastanza ricordato, cioè la rimozione dalla basilica superiore di Assisi nel 1872, per iniziativa di G.B. Cavalcaselle, del monumentale coro ligneo (più di cento stalli), opera dell'Indivini e dunque né 'manieristico', né 'barocco', ma semplicemente non così antico come Frate Elia, Cimabue e Giotto. Per fortuna, il coro ritornerà in seguito al suo posto.

Nella letteratura sul duomo di Orvieto troviamo testimonianza di questa tendenza nella monografia del Luzi, edita nel 1866, ostile all'«andamento licenzioso e strano che fatalmente in allora, a detrimento dell'arte, era in uso»; ma soprattutto, venticinque anni dopo, nel libro, dedicato alla cattedrale e ai 'suoi restauri', di uno degli ideatori e artefici dell'azzeramento, Luigi Fumi. Autore di un'opera fondamentale per la storia del duomo, il Fumi fece propria la condanna, in chiave non soltanto estetica ma anche religiosa, del tardo Rinascimento, da contrapporre come 'pagano' al mistico Medioevo: «Quello che era stato bello fino allora parve divenuto deforme. Lo stile ogivo si disse barbaro e barocco [...], e tutto l'amore si volse alle nuove forme del paganesimo rivissuto nei costumi, nei nomi, nel sentimento delle popolazioni, e perciò riprodotto anche nelle arti [...]». Invece, agli inizi del secolo precedente, l'*establishment* locale aveva guardato con occhio ammirato ciò che era destinato a scomparire e il nobile orvietano Girolamo Curzio Clementini aveva steso una *Esatta descrizione della cattedrale piena di sensibilità e di entusiasmo per i vaghissimi ornamenti, per i rabeschi, fogliami e putti e per le ottime pitture, delle quali dava minute descrizioni che mettevano in risalto l'efficacia delle espressioni e delle storie.*

Specialmente negli ultimi decenni, la vicenda delle trasformazioni del duomo è stato oggetto di studi importanti (A. Satolli), di nuove valutazioni e anche di proposte 'riparatrici' (qual è, in fondo, anche questo nostro incontro).

Lo spazio che in questa felice occasione ho pensato di potermi attribuire equivale al tentativo di definire il meglio possibile l'identità culturale dell'intervento cinque-seicentesco nel suo insieme, proprio quello preso di mira, come scriveva il Fumi, «per ritornare il tempio alla sua originaria architettura». Interpretazioni, o almeno caratterizzazioni, che sono state date su quell'intervento non sempre mi sembrano ben fondate; in modo particolare la tesi che lo presenta come una conseguenza della Controriforma e delle norme emanate dal Concilio tridentino. Devo anzi, a questo proposito, scusarmi per il titolo di questa breve relazione che compare nel programma e che diventa incomprendibile se non ne è percepita l'intenzione che era, per così dire, antifrastica. Ad ogni buon conto, in testa a queste righe se ne troverà un altro.

Per avvicinarsi all'identità culturale dell'intervento cinque-seicentesco può essere considerato un primo passo importante l'esame dell'assetto della cattedrale che fu modificato, per non dire negato, da quell'intervento. I risultati ci permetterebbero infatti di cogliere l'atteggiamento dei promotori della trasformazione nei riguardi di quanto era stato tramandato dai secoli precedenti. Ma qui sorge una prima difficoltà, perché nella densissima bibliografia sullo straordinario monumento mancano – per quanto è a mia conoscenza – voci relative a uno studio, se non sistematico, dettagliato su come si presentava l'interno del duomo a circa due secoli e mezzo dalla fondazione. Non mi riferisco a strutture di tutto rilievo come le due grandiose cappelle del Corporale (11) e *Nova*, o come le cappelle dei Magi (1546) e della Visitazione (1554), deliberate nella prima metà del Cinquecento, quando la Fabbrica doveva contenere l'attivismo di architetti di nome, giunti anche da Roma, proiettati verso profonde innovazioni, forse anche in seguito ai consigli modernizzanti di un ospite d'eccezione, Clemente VII; e neanche a iniziative precedenti di diverso ma sempre grande formato, come il tre-quattrocentesco fonte battesimale; ma ad un insieme assai composito di cose per loro natura instabili, da una certa suppellettile a tutto ciò che rispecchiava l'uso per dir così sociale della chiesa: immagini (murali o mobili), *ex voto* (proliferati a dispetto dei divieti del camerlengo), cappelle, edicole e altari di varia dimensione, taber-

nacoli, *pili* e monumenti sepolcrali, e via dicendo, con la loro ricchezza di affreschi votivi, tavole dipinte, sculture a tutto tondo e a bassorilievo, elementi di architettura minore e ornati scultorei, cancelli, bronzi e ferri lavorati, stoffe. Che tutto questo fosse disseminato quasi in ogni punto dell'interno, come per un'incondizionata propensione alla accumulazione e alla molteplicità, 'sfogatasi' soprattutto nel Tre e nel Quattrocento, è suggerito sia dai numerosi documenti dell'epoca attestanti incarichi per opere di varia natura ed entità, resi noti dal Fumi, sia da casi paralleli o analoghi, altrove meglio documentati da descrizioni analitiche di interni stese alla vigilia di radicali trasformazioni.

Per Orvieto, della complessiva consistenza di questa realtà eterogenea e onnipresente, niente mi sembra più indicativo di un caso fortunatamente ben documentato, quello della cappella della Madonna della Tavola, o di S. Brizio. Di origine trecentesca, la cappella era ubicata poco oltre la porta centrale; la grande immagine mariana (oggi, l'unica superstite) era posta sotto un baldacchino sorretto da angeli e protetto da cancelli di ferro; a questi erano appese tre piccole tavole dipinte nel 1368 da Piero di Puccio. Si tratta dunque di un insieme qualitativamente alto, anche a giudicare dalla presenza delle tavole di Piero di Puccio, l'artista di primo piano che aveva fino a qualche anno prima collaborato con Ugolino di Prete Ilario agli affreschi della cappella del Corporale. Inoltre, la Madonna della Tavola era molto venerata e gli orvietani vi «depositavano pane, vesti, tavolette votive cerate» (Fumi). Ma tutti questi pregi non le risparmiarono, dopo solo alcuni decenni dal compimento, la demolizione, perché si decise di spostare la cappella «presso l'ultima porta verso l'ospedale» dove, fra l'altro, ostacolava il passaggio. La nuova cappella, compiuta nel 1492 e anch'essa destinata ad essere abbattuta, aveva accanto un grande Crocifisso e, sotto un tabernacolo dipinto, una statua dell'Assunta.

Mi sembra che anche solo questa vicenda basti a trasmetterci la realtà sia della natura effimera delle tante e varie opere collocate nell'interno della cattedrale, sia della loro ubiquità, che certamente creava problemi alla agibilità della chiesa. Abbiamo visto che anche quando un 'pezzo' veniva eliminato, la densità dell'insieme non si alleggeriva perché ben presto si procedeva a una nuova soluzione e a una diversa collocazione.

Possiamo dunque farci un'idea dello stato delle tre navate allorché, negli anni attorno alla metà del Cinquecento, si consolidava il proposito di riformulare con un nuovo disegno di architettura e re-

lativi ornati due delle dieci grandi nicchie aperte nei muri laterali, proposito che andava di pari passo con quello di collocare due statue 'moderne' di S. Pietro e S. Paolo nel presbiterio. È del tutto plausibile che al primo concretizzarsi di un intento di modernizzazione si unisse quello di cominciare a fare ordine nell'interno. Ora, a quella data, questa inclinazione o, possiamo dire, questa cultura era ormai del tutto assodata e un suo carattere non secondario era il perseguimento di un più ragionevole uso dello spazio, tramite l'adozione di interventi di riordino e di sfoltimento. Il messaggio veniva naturalmente da Roma, dove, come è ben noto, almeno fin dal tempo di Nicolò V e, con pratiche realizzazioni, di Sisto IV, gli interventi ispirati a una sentita esigenza di ordine e di simmetria riguardavano sia lo spazio della città sia quello della chiesa, dalla viabilità papale al nuovo modello di Santa Maria del Popolo. Non c'è bisogno di ricordare che nella storia successiva del papato questa linea sarà non solo continuata ma anche consolidata. Motivazioni religiose, politiche e anche militari erano alle origini degli interventi di riordino urbano, ma la *renovatio* metteva in gioco anche una nuova sensibilità, a superamento di quella che nella città ereditata si era espressa con modi ora avvertiti come cause di invasività e proliferazione. Dare, nella chiesa, un assetto unitario a un ambiente divenuto palinsesto e insieme antologia di interventi spontanei, dislocati nel tempo, o sfoltire una navata già colma dei politecnici effetti di una devozionalità ininterrotta non era molto diverso dal liberare una via da sbalzi, rampe, profferli e da qualsiasi escrescenza ne avesse compromesso una comoda agibilità. La pratica, comune in epoca rinascimentale e attuata anche a Orvieto nel 1536 grazie al sostegno di Paolo III, di liberare la navata centrale passando dal *tramezzo* al coro absidale, andava nella stessa direzione. L'episodio è stato giustamente sottolineato da Vittorio Franchetti Pardo.

La Roma pontificale, da Giulio II a Paolo III, aveva poi impartito un insegnamento particolarmente incisivo, se così può essere definito: cioè, che l'affermazione dell'attualità del messaggio apostolico conta molto di più della conservazione delle pur sacrosante memorie della Chiesa antica e di quella medievale. Mi guardo bene dall'insistere su eventi che, avendo al centro la basilica Vaticana, non potrebbero essere più noti. Ricordo solo che la storia della progressiva eliminazione della antica S. Pietro ha suggerito a un osservatore attento come Horst Bredekamp la formula di *produktive zerstörung*, che designa come meglio non si potrebbe la convinzione della fertilità delle ceneri della distru-

zione. Che fosse recepita con queste o con altre parole, non è tuttavia dubbio che la vicenda della basilica Vaticana, nonostante le immani difficoltà e contraddizioni in cui si sviluppò, fu al centro dei pensieri e dei propositi di tanti uomini di chiesa o delle arti. Tornando al nostro specifico tema, non si dovrebbe sorvolare sulla presenza, a Orvieto, di uno dei protagonisti di quella metamorfosi, Antonio da Sangallo il Giovane, che, come tutti sanno, aveva qui ricevuto importanti incarichi.

È interessante che intorno alla metà del Cinquecento le due iniziative di maggior impegno della Fabbrica orvietana, le nicchie e le statue, procedessero con la stessa cadenza. Parlare di progetto sarebbe davvero eccessivo, almeno nel senso che si dà più comunemente al termine. Si dovrebbe più propriamente dire, in accordo con i documenti, che si procedeva per 'capillarità'. L'esito, giudicato positivo, della realizzazione entro il sesto decennio del secolo di due cappelle in stucco – ma sulla base di un 'pensiero' che deve essersi affacciato poco oltre il 1550 – spinge la Fabbrica a promuovere l'estensione del provvedimento ad ogni campata: «Poiché si vede quanto ornamento diano le cappelle de stucco a questa Chiesa e di qui si può conietturare quanto di bellezza e ornamento si accrescesse alla suddetta Chiesa[...]», così esordisce una delibera del 25 maggio 1564, che prescrive di fare «ogni opra de accottimare le otto cappelle restanti, da stuccarsi ecc.». Ogni azione sembra semplicemente motivata dalla convinzione che l'aspetto del duomo ne trarrà grande vantaggio: né in questa, né in altre carte ho trovato riferimenti ad affermazioni dottrinarie ufficiali, ad esempio quelle emanate dal Concilio. Ovviamente, è in questo stesso momento che prende forma il programma iconografico, che prevede le due serie, della Passione e dei Miracoli di Cristo, una per navata. Ma nell'intera impresa, che si prolungherà, comprese tutte le pale d'altare, per ben due decenni, l'obiettivo dichiarato era di carattere estetico: più 'bellezza' e più 'ornamento'. La detestata molteplicità ereditata doveva essere rimpiazzata da una nuova unitarietà mediante l'applicazione di uno *standard* («secundum formam alie prime cappelle») che si tenterà di perseguire cottimo per cottimo, cappella per cappella. Inoltre, si era consapevoli che per realizzarla compiutamente occorreva anche rimediare alla asimmetria delle cappelle esistenti rispetto alle campate e ai pilastri, puntando su una «integram [...] proportionem».

L'impresa delle statue seguiva lo stesso iter ed era del tutto coerente nelle motivazioni e negli obiettivi. Anche in questo intervento si pervenne a una visione unitaria per capillarità, a partire da un'iniziativa

circoscritta a solo due statue. Infatti la realizzazione in un larghissimo arco temporale, dal 1587 al 1722, di dieci figure di apostoli, da addossare una per pilastro, si deve alla estensione di una soluzione che aveva dapprima, poco oltre la metà del Cinquecento, preso di mira il solo presbiterio, cui erano destinati il S. Paolo del Moschino (*fig. 12*) e il S. Pietro di Raffaello da Montelupo, compiuti nel 1556-1557. Subito dopo, la volontà di arricchire il duomo con grandi statue 'moderne' imbocca una strada diversa con l'affidamento agli stessi scultori di un S. Sebastiano e di un S. Rocco, compiuti nel 1559 e da collocare in nicchie contrapposte, ciascuna accanto ad una delle due maggiori cappelle. Invece, l'attuazione dell'idea dell'intera serie apostolica tarderà alquanto e la prima statua da installare contro uno dei pilastri, cioè il S. Tommaso dello Scalza, sarà compiuta solo nel 1587. Questa sottolineatura può forse essere utile anche per constatare quanto a lungo la Fabbrica sia rimasta fedele a quell'idea, pur nel succedersi di soprastanti di diversa personalità, in mutevoli contesti culturali e, aggiungo, pur nel variare, nel tempo lungo, della ricezione di immagini di così imponente presenza nello spazio ecclesiale.

Nella letteratura sul duomo che prende in esame l'intervento cinquecentesco è spesso affrontato il tema del suo eventuale inserimento nel contesto religioso-culturale della Controriforma. A due ipotesi convergenti è stata data una risposta positiva. La prima è che la nuova sistemazione delle nicchie e degli altari, con il loro repertorio iconografico, e la collocazione di statue degli apostoli nella navata si attaglia a profili dottrinari elaborati in seno al Concilio. La seconda, che dipinti e sculture nel nuovo schieramento voluto dalla Fabbrica sono da inscrivere in quella cultura figurativa solitamente definita, con un audace genitivo di appartenenza, 'arte della Controriforma'.

Per rispondere, sarebbe prudente per me chiedere aiuto ai colleghi e amici artefici di una vera e propria *connaissance* del duomo, alla quale non posso aspirare. I dati che ho potuto controllare mi fanno tuttavia propendere, in entrambe le questioni, per una risposta negativa. A darle forza è innanzitutto l'osservazione della cronologia, in cui ci si può avvalere di dati certi o comunque di estrema verosimiglianza. Le forti novità introdotte nell'interno, sia nei muri perimetrali sia nella navata centrale, sono il risultato di una riflessione, lo abbiamo visto, *in progress*, che produce risultati concreti – in altri termini dipinti e sculture – già nel 1556. Ma retrocedere di qualche anno è d'obbligo, non solo per il tempo intercorso fra commissione e esecuzione (la Resurrezione

di Lazzaro del Muziano (*fig. 13*) fu allogata nel novembre del '55, il S. Paolo del Moschino (*fig. 12*) nel '54), ma anche per la necessità di tener conto di uno stacco adeguato tra il formarsi dell'idea dell'intervento e le prime commissioni. Non mi sembra arbitrario puntare sulla metà del secolo. È vero che il Concilio si era aperto a Trento nel 1545; ma, come è noto, subì una lunga sospensione dal 1547 al 1561, salvo una breve ripresa fra il '51 e il '52, per giungere a conclusione dal gennaio 1562 al dicembre 1563. Anche se il corpus dottrinario conciliare fosse stato di pubblico dominio già nelle fasi di elaborazione, occorrerebbe dare un tempo adeguato alla sua ricezione. Ma non si tratta solo di questo. È ormai assodato che porre in primo piano soggetti dogmatici e mettere al centro del sentimento religioso la figura di Gesù Cristo sono tendenze proprie della 'riforma cattolica', che trovano una forte affermazione già nei primi decenni del Cinquecento, e comunque prima della convocazione del Concilio, in particolar modo in una logica di contenimento di enunciati propri della riforma luterana, ma anche di dialogo. Il costituirsi di cerchie di 'spirituali', come *l'ecclesia viterbiensis*, appartiene al medesimo clima e a quello stesso periodo. È poi noto che il *Beneficio di Cristo*, pubblicato nel 1543, fu diffuso, prima di incorrere nell'Indice, in decine di migliaia di copie. Si tratta dunque di aspetti della mentalità e della sensibilità religiosa, vivi anche nel famoso cenacolo di S. Silvestro al Quirinale, che non devono certo aspettare i decreti tridentini per manifestarsi e diffondersi.

Contemporaneo e in evidente collegamento con il diffondersi di questa religiosità è il privilegio assegnato da committenti, consiglieri e anche da artisti alla rappresentazione della figura di Cristo; e dunque puntare una posta sull'influenza esercitata dalle norme tridentine che regolano le immagini sacre si rivela perdente. Il decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacribus imaginibus* fu approvato nella XXV sessione, il 3 dicembre 1563. Affinché il suo contenuto fosse conosciuto da committenti e artisti si poteva in sostanza contare su due diversi modi di comunicazione: da una parte i concili provinciali; dall'altra le istruzioni e i trattati di scrittori d'arte sacra e di liturgisti. I concili convocati dai vescovi cadono ovviamente dopo Trento. Quanto alla trattatistica, basti ricordare le date di pubblicazione dei testi più diffusi: il *Degli errori e degli abusi dei pittori circa l'istorie*, del Gilio, apparire nel 1564; le *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, di Carlo Borromeo, nel 1577; il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, del Paleotti, nel 1582.

Ma il principale punto di riflessione è un altro. Dato e non concesso che decreti, istruzioni e dotte trattazioni, o il pensiero e la mentalità dominanti, in contesti come la Controriforma, ma anche come la 'riforma cattolica', abbiano influenzato pittori e scultori, come dimostrare che se ne trova l'impronta nelle loro *maniere*? Uso il plurale con particolare intenzione perché, a Orvieto come altrove, la selezione di pittori e scultori non è basata su canoni concettuali o ideologici ma sulla fama, l'abilità e l'efficienza. Per conseguenza, intravedere una uniformità linguistica sarebbe davvero eccessivo. Il Moschino (*fig. 12*) può essere avvicinato al primo Muziano; Nebbia (*fig. 14*) a Federico Zuccari; ma quanto c'è di comune fra queste 'coppie' è piuttosto generico, e lo stesso può dirsi del Circignani (*fig. 15*), mentre Taddeo Zuccari sembra davvero isolato. Quanto agli stucchi, per quel poco che possiamo giudicare, l'ornatismo minuto e antichizzante di Ferrando Fancelli e dei suoi compagni ha poco a che fare con tutto questo. Tra i modellatori delle grandi statue, la gamma si dimostra altrettanto estesa, senza naturalmente scomodare gli arrivi settecenteschi: è vero che anche considerando le statue più antiche, occorre tenere conto della notevole distanza fra consegna e consegna, ma è comunque per noi interessante che soprastanti e consiglieri passino da Raffaello di Montelupo e da Ippolito Scalza al Giambologna (*fig. 16*) e al Mochi (*fig. 17*) per poi 'tornare indietro' a Ippolito Buzi.

Anche a Orvieto, pittori e scultori hanno dato quello che ognuno di loro poteva dare: forti, quando lo erano, delle loro pagelle curriculari, dei lasciti ricevuti dai maestri – cioè dai protagonisti del Rinascimento – e naturalmente forti soprattutto della destrezza e della immaginazione che potevano mettere in campo. Avevano arricchito lo spazio ecclesiale di una qualità partecipe dei maggiori esiti del secolo straordinario e in libero dialogo con l'antica cattedrale, una qualità resa più viva e più comunicativa dalla dialettica delle voci, non riducibile a nomi d'epoca e a formule di vario conio. Erano in fondo soprattutto questi i 'valori' della chiesa rinnovata. Una non esaltante fase culturale, che professava una sorta di monoteismo storicistico, finirà per negarli totalmente. L'entità della perdita mi sembra da calcolare proprio in misura di questi valori.

Spero che le osservazioni precedenti, intese a promuovere un approfondimento della realtà culturale in quella fase della vita del duomo di Orvieto cui appartengono anche le statue degli apostoli, non siano del tutto inutili nella attuale discussione sulla opportunità e sulle modalità della loro restituzione al luogo di origine.



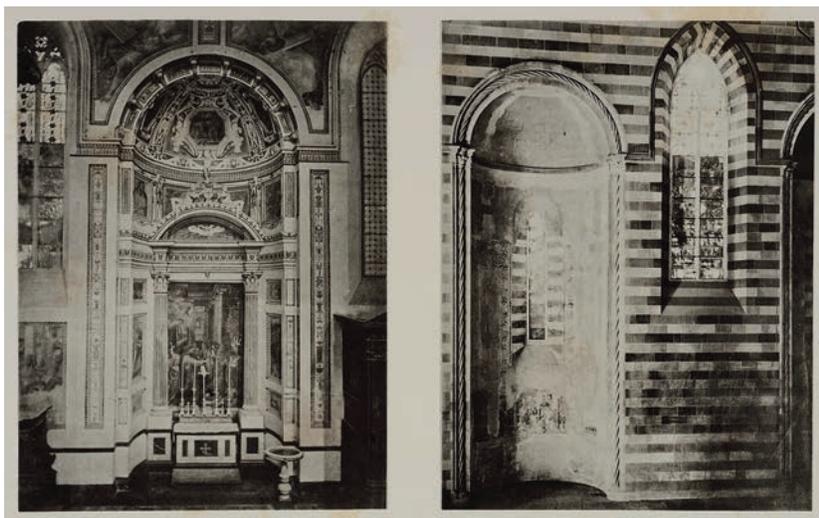
Fig. 1. Londra, Brompton Oratory, interno (licenza Creative Commons).



Fig. 2. Londra, Brompton Oratory, interno, altare (licenza Creative Commons).



Fig. 3. Brescia, S. Domenico, esterno (distrutta) (licenza Creative Commons).



Figg. 4-5. Orvieto, duomo. Altare prima e dopo l'eliminazione (da L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891).

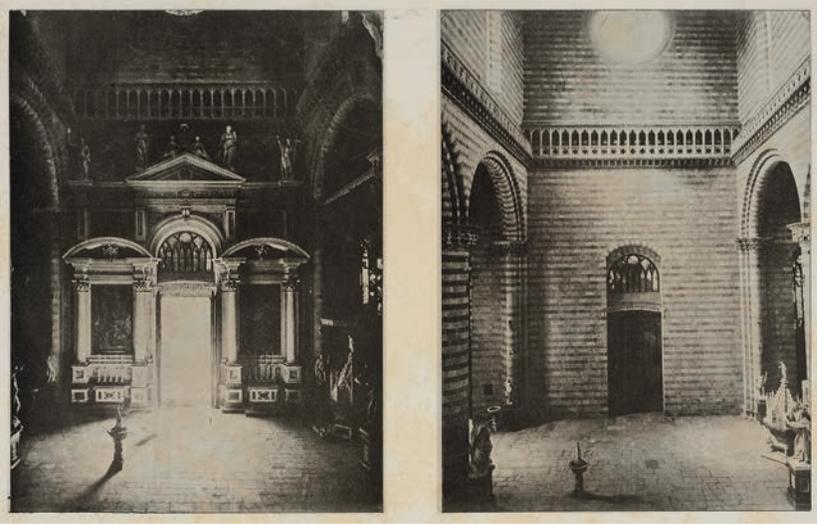


Fig. 6-7. Orvieto, duomo. La controfacciata prima e dopo l'eliminazione degli altari (da L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891).



Fig. 8. Orvieto, duomo. L'interno prima dell'eliminazione degli altari e la rimozione delle statue (da V. Franchetti Pardo, *La Cattedrale di Orvieto: origine e divenire. Scritti editi e inediti*, Orvieto-Perugia 2014)

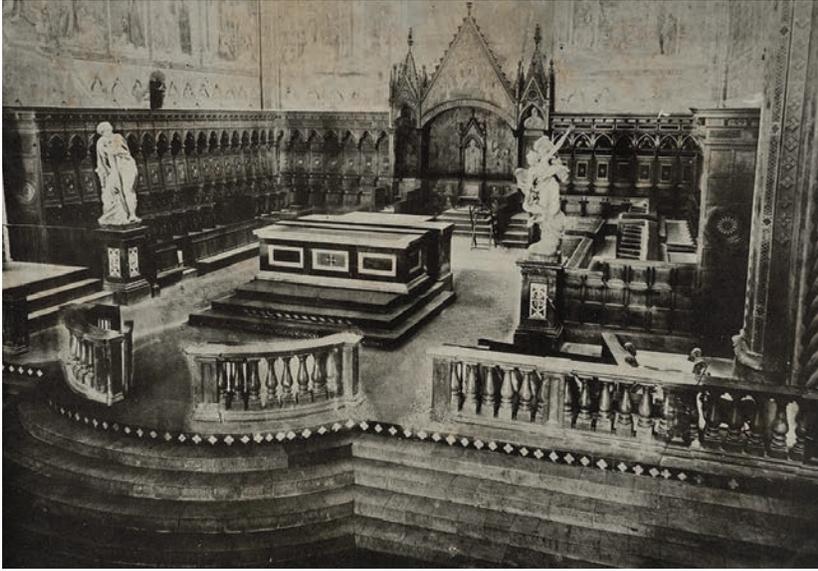


Fig. 9. Orvieto, duomo. Il presbiterio prima della rimozione delle statue (da V. Franchetti Pardo, *La cattedrale di Orvieto: origine e divenire. Scritti editi e inediti*, Orvieto-Perugia 2014).



Fig. 10. Orvieto, duomo. L'interno oggi (da V. Franchetti Pardo, *La cattedrale di Orvieto: origine e divenire. Scritti editi e inediti*, Orvieto-Perugia 2014).

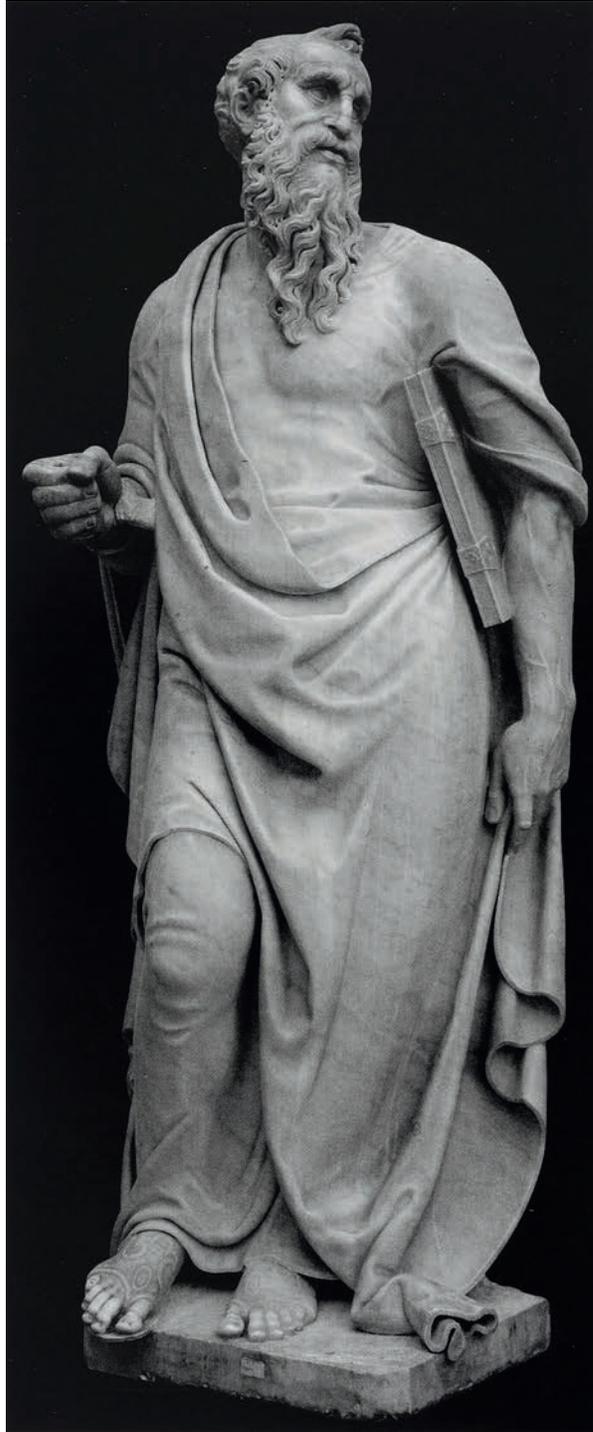


Fig. 11. Orvieto, già nel duomo. Francesco Mosca, detto il Moschino, S. Paolo (© Opera del Duomo di Orvieto).



Fig. 12. Orvieto, già nel duomo. Girolamo Muziano, Resurrezione di Lazzaro (© Opera del duomo di Orvieto).

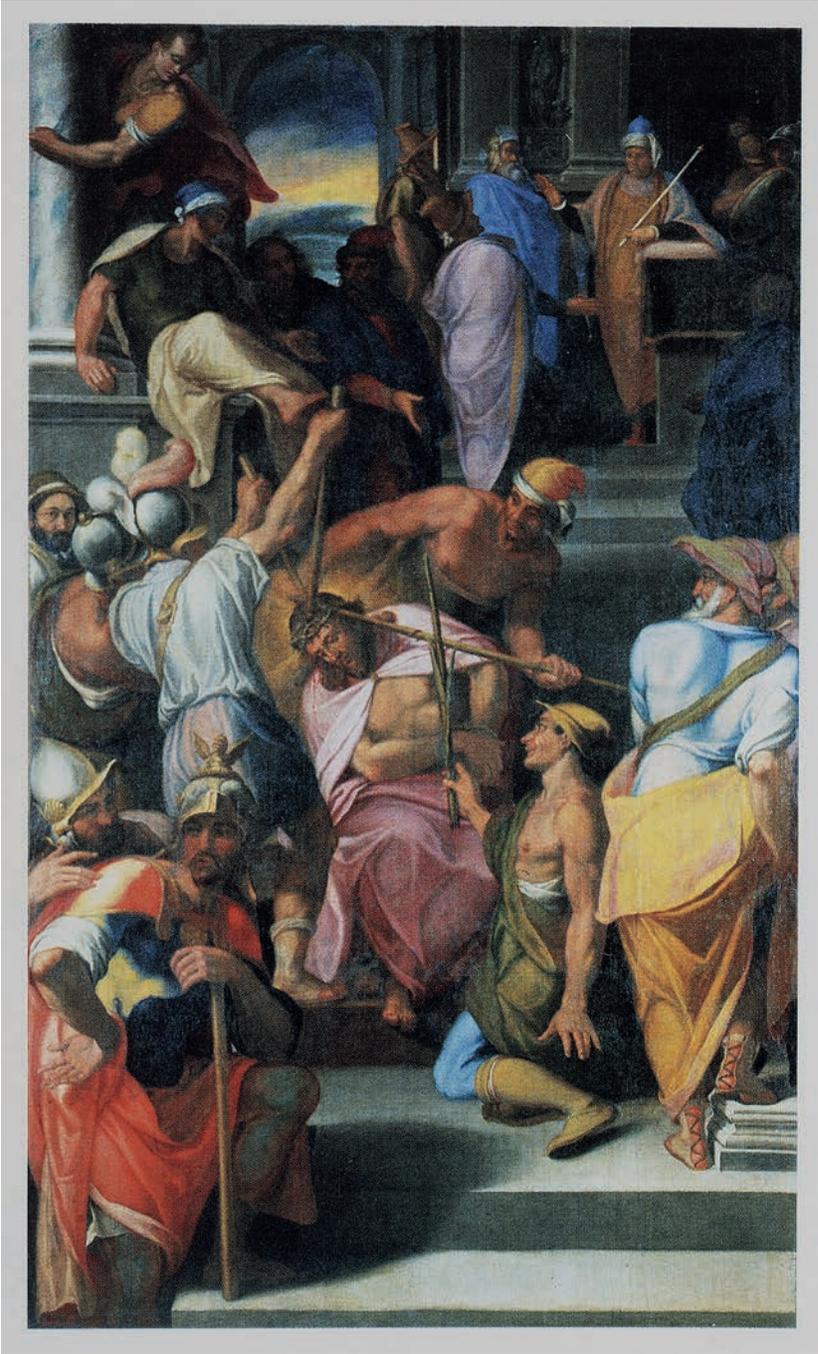


Fig. 13. Orvieto, già nel duomo. Cesare Nebbia, Coronazione di spine (© Opera del duomo di Orvieto).

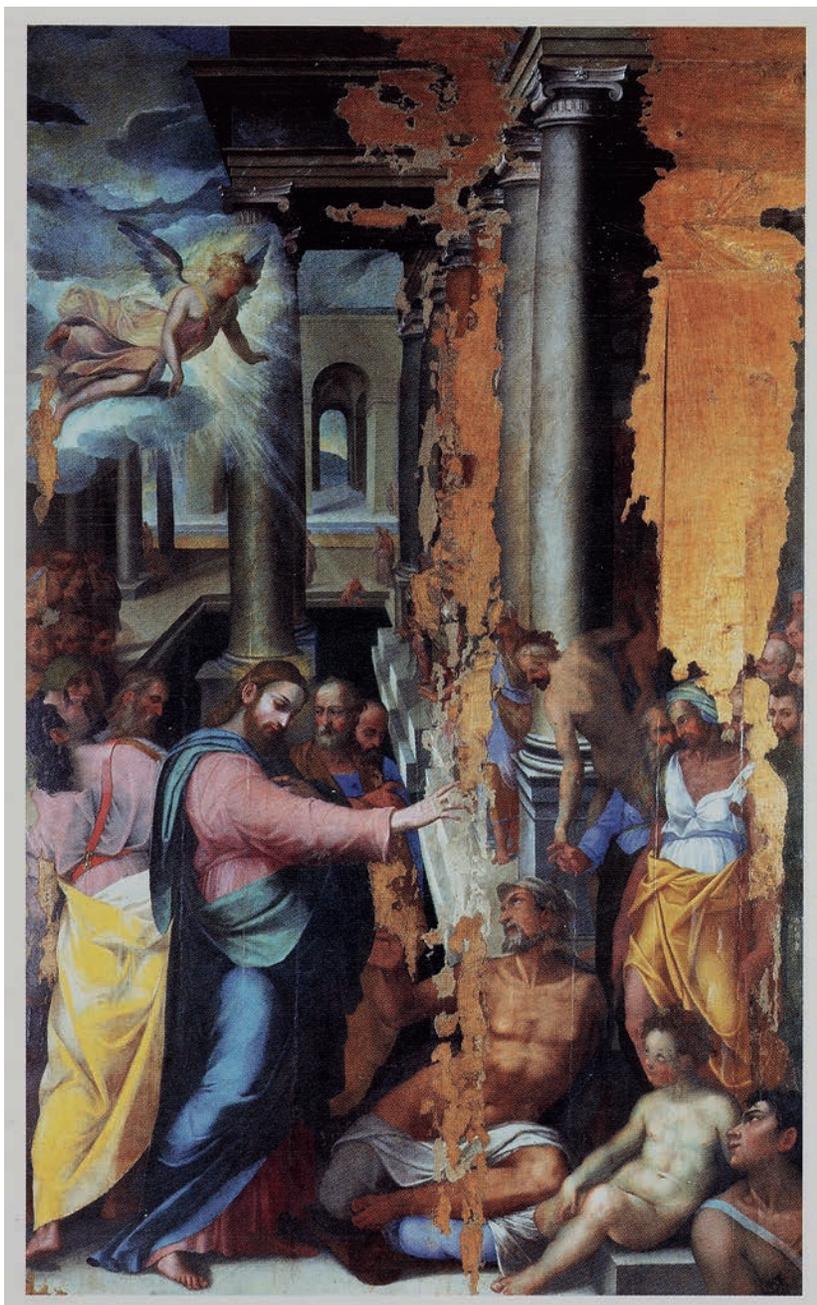


Fig. 14. Orvieto, già nel duomo. Nicolò Circignani, Guarigione del paralitico (© Opera del duomo di Orvieto).



Fig. 15. Orvieto, già nel duomo. Pietro Francavilla (dal Giambologna), S. Matteo (© Opera del duomo di Orvieto).



Fig. 16. Orvieto, già nel duomo. Francesco Mochi, S. Filippo (© Opera del duomo di Orvieto).



Fig. 18. Orvieto, duomo. Cappella del Corporale (licenza Creative Commons).

Restauro e de-restauro. Motivazioni e scelte operative

Giovanni Carbonara

Giustamente Vittorio Franchetti Pardo, nel suo recente volume sulla cattedrale di Orvieto¹, afferma che la lettura di quel monumento, come di altri, non può restare ferma né cristallizzata, come se si trattasse di un oggetto museale, ma deve essere necessariamente 'processuale', trattando sì, di Due, Tre e Quattrocento ma anche di tutto il 'vissuto' successivo, almeno in linea di principio, fino ad oggi, 'nuovo' pavimento e porte di Emilio Greco compresi.

Inoltre, un edificio di tale importanza dev'essere sempre analizzato da diversi punti di vista (non solo quello della storia dell'arte e dell'architettura, ma anche della storia urbana, sociologica, politica, economica, iconologica, religiosa ecc.) e con un'ottica sempre nuova e contemporanea (in altre parole, sapendo ogni volta porre domande nuove, rispondenti alla sensibilità d'oggi, cui l'opera fornirà a sua volta risposte sempre nuove e sempre veritiere).

Scrive, infatti, nel menzionato volume, Franchetti Pardo che si tratta di proporre «un nuovo racconto organico del Duomo ... secondo sempre nuovi criteri culturali. Per non fare, del Duomo ... un episodio architettonico da musealizzare ed offrire agli 'esperti'. Soprattutto per evitare che altri ne metabolizzino l'immagine fino a farlo divenire un commercializzato oggetto turistico»².

In questa prospettiva non può essere eluso il tema del rapporto con Renato Bonelli ed i suoi fondativi studi sul duomo, risalenti alla seconda metà del secolo scorso (basti ricordare le quattro edizioni, dal 1952 al 2012, del volume sul *Duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Due-*

¹ FRANCHETTI PARDO 2014.

² FRANCHETTI PARDO 2014, p. 174, *Postfazione*.

cento Trecento, oltre ai saggi sul «Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano»). Essi sottendono tutta la riflessione in materia, ormai più che ventennale, di Franchetti Pardo, aiutandola ad individuare più nettamente i punti nevralgici d'approfondimento e di nuova ricerca. Fra questi, in primo luogo, la considerazione circa l'effettiva visibilità e fruibilità dello spazio interno, definito da Bonelli come «unito» e «crescente» e posto in stretto confronto con altre cattedrali, più o meno coeve e, soprattutto, con le grandi chiese mendicanti come S. Croce a Firenze.

Dalla valutazione del carattere e della qualità dello spazio interno del duomo di Orvieto, infatti, discende, al di là di ogni aspetto tecnico o anche pratico, il nodo fondamentale critico relativo alla questione della ricollocazione o no delle statue cinque-sei-settecentesche volute, come prima idea, da Ippolito Scalza. Statue la cui rimozione non fu affatto disprezzata da Bonelli che riconosceva al lavoro 'purista' tardo-ottocentesco, di Paolo Zampi e indirettamente di Luigi Fumi, il pregio di avere liberato e rivelato la straordinaria spazialità interna del duomo, confusa, in certo modo, dalla tarda aggiunta delle statue stesse, da quella 'costipazione', frutto d'una 'propensione all'accumulo', di cui ha appena parlato Bruno Toscano. Eppure oggi esse, se ricollocate, potrebbero mediare fra il lucido pavimento moderno in marmo rosso (che Bonelli non apprezzava) e le più scabre superfici bicrome, bianche e nere, di pilastri, colonne e pareti; o anche attuare un'opportuna 'ricontestualizzazione' insieme al recupero di una 'spazialità dinamica', secondo le note espressioni di Cesare Brandi testé ricordate da Stefano Gizzi.

Nel parlare quindi dell'ipotesi, avanzata e fortemente motivata da Vittorio Franchetti Pardo, di ricollocazione delle statue nel duomo provo, come allievo diretto di Bonelli e ammiratore del suo modo di fare storia dell'architettura, delle sue intuizioni, della sua capacità di 'lettura' dei monumenti (con attenzione agli aspetti, in primo luogo, figurali, estetici e visivi, giudicati come il tramite di ogni altro conseguente valore) ma anche del suo modo di fare ricerca sostanzialmente di carattere monografico e memore della lezione crociana, un certo ritengo. Ciò dapprima per una ragione di carattere personale e, per così dire, psicologica, poi per altre di natura disciplinare, trattandosi pur sempre di un'operazione di 'restauro', o se si vuole di 'de-restauro', da intendersi comunque in senso lato.

Partiamo dagli studi, per l'appunto, di Renato Bonelli e da come lui ha visto, 'letto' e interpretato il duomo, così come si presenta oggi, dopo i restauri di fine Ottocento e il ritorno del corpo delle navate

all'immagine (per quanto purificata) medievale. Il «duomo originario», egli scrive, «rappresenta una creazione del tutto originale e qualificata», mossa «da una straordinaria originalità creativa»³.

Per maggiore chiarezza è utile precisare, sempre seguendo le valutazioni storico-critiche di R. Bonelli, che il «carattere distintivo» delle grandi chiese italiane due-trecentesche «così ampie e grandiose si coglie nella loro forma geometrica esclusiva e essenziale, fortemente unitaria, dove è lo stesso edificio a definire il vero spazio architettonico ricavandolo dal proprio interno e generando un'immagine figurata, espressa e singola. In questi edifici il motivo dominante dell'unità spaziale si riflette nel ritmo assunto dalle articolate strutture che segnano un andamento sempre largo e grandioso. Perciò il carattere strettamente unitario di tali organismi monumentali richiede, per assicurare gli aspetti visivi predisposti, la visibilità immediata e totale dell'interno, con la creazione di grandi effetti prospettici e monumentali»⁴. Nella «architettura delle grandi chiese erette nell'Italia centrale e settentrionale durante la seconda metà del Duecento e nel Trecento» il «motivo dell'unità spaziale ha provocato» negli «interni radicali trasformazioni rispetto ai modi consueti: ogni sezionamento o separazione di spazi scompare, e le navate e le altre parti vi sono considerate come costituenti tutte un unico vano, che i pilastri e le colonne non devono dividere, ma formare, ordinare e scandire. Perciò il numero delle campate diminuisce, gli archi si allargano, i sostegni intermedi si riducono a sei, a cinque e persino a quattro ogni lato»⁵.

«Il motivo generatore dell'unità architettonica esige la visibilità immediata e completa della composizione, allo scopo di formare lo spazio come blocco unito ... L'unità espressiva e figurativa tende dunque a manifestarsi attraverso l'unità visiva ... L'esigenza della continuità formale-visiva dell'interno e del suo immediato apprendimento, conduce l'adozione di schemi assai semplici sui quali sviluppare la figurazione, scegliendo solidi geometrici elementari»⁶. Né si può negare che il restauro ottocentesco abbia ben messo in luce questi peculiari caratteri, propri di un importante momento di sviluppo dell'architettura medievale italiana.

³ BONELLI 2003, pp. 26-28.

⁴ BONELLI 2003, p. 7.

⁵ BONELLI 2003, p. 33.

⁶ BONELLI 2003, p. 34.

Si è poi giustamente detto che un monumento vale non solo in sé ma anche per la sua riverberazione letteraria e poetica, critica, pittorica, anche filmica nel tempo, la quale non può non influire sul nostro giudizio⁷. Si pensi ai templi greci e alle loro vedute sette-ottocentesche, al colore di Roma ed ai suoi pittori della prima metà del Novecento (Scipione, Mafai ecc.), in sostanza a quella che Brandi chiamava la «ricezione del monumento nel tempo».

Lo stesso dovrebbe valere per il duomo di Orvieto, ma anche per quelli di Ancona, Bari, Ferrara, Trani, modificati da restauri antichi o recenti ed ormai consolidatisi nella memoria collettiva.

È pur vero che, proprio per la sua formazione critica, Renato Bonelli (1911-2004) sarebbe stato il primo ad accettare serenamente il superamento della propria 'lettura' del duomo e delle sue vicende, con tutto ciò che ne può conseguire in termini di restauro e de-restauro.

Sotto il profilo disciplinare e, per così dire, teoretico del restauro (a parte la fattibilità tecnica della ricollocazione delle statue, che si può dare subito per scontata, insieme con le migliori studiate dall'ENEA – Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile, come i piedistalli antisismici) la reimmissione del ciclo scultoreo controriformistico, sul cui significato illuminante è stato l'intervento del professor Bruno Toscano, che mi ha preceduto, si configura come una sorta di inconsueto de-restauro, operato per aggiunta e non per sottrazione. Un de-restauro al negativo, piuttosto raro ma non privo di esempi. Quanto alle tendenze attuali del restauro architettonico, oggi in Italia, anche come orientamento del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, esse possono definirsi essenzialmente, pur se non esclusivamente, 'conservative': nei documenti ufficiali come la *Carta di Venezia* (1964) e la *Carta del restauro MPI* (1972), infatti, si parla di una funzione 'conservativa' ma anche 'rivelativa' (o di 'facilitazione della lettura') attribuita al restauro stesso. Dunque di problemi che possono essere affrontati in termini di 'rimozione delle aggiunte' e di 'reintegrazione delle lacune', volendosi usare il linguaggio brandiano in materia. E quello che qui oggi si discute è senz'altro un tema di 'reintegrazione delle lacune' prodotte in una realtà architettonica certamente più complessa e stratificata del semplice duomo 'medievale' pervenutoci a seguito dei drastici lavori di liberazione ottocenteschi.

⁷ BARBANERA 2009.

Sempre ragionando in termini di criteri e principi di restauro, si tratta anche di un atto 'reversibile', 'compatibile', di 'minimo intervento', limitato alle pregevoli statue e non esteso, per esempio, alla riconfigurazione dei vecchi altari monumentali sui muri delle navate laterali (che pure garantivano una maggiore coerenza figurativa alla presenza stessa delle statue) (fig. 1).

Ma è un atto pur sempre eccezionale che deve fondarsi su motivazioni quanto mai solide, quindi su analisi e studi approfonditi, proprio quelli che abbiamo finora ascoltato, e non diventare facilmente moda. Che cosa si dovrebbe fare, allora, in Roma per S. Sabina, liberata da Antonio Muñoz con un restauro duramente criticato da Roberto Longhi; e per S. Lorenzo fuori le mura, S. Maria in Cosmedin? E qui, in Vaticano, per S. Stefano degli Abissini? È una strada a rischio che deve restare, per l'appunto, eccezionale.

Ma è anche dimostrato, come insegnano le vicende della Germania post-bellica, da Berlino a Dresda, o della Russia sovietica e post-sovietica, che chi di più distrugge (non durante le guerre ma prima o dopo) più ricostruisce, per così dire, disinvoltamente. Ci si riferisce alle riflessioni del professor Wolfgang Wolters (*Schloss* di Berlino ecc.), per la Germania, e di Natalia Duskhina per la Russia (nella capitale, chiesa del Cristo Salvatore, Hotel Moskva ecc.).

Ma è anche vero che la natura 'critica' del restauro, abituato a cercare faticosamente la sua strada 'caso per caso', studiando e approfondendo storicamente e tecnicamente il problema, rifiuta ogni posizione dogmatica o preconcepita. Si richiedono soltanto grande applicazione, convincenti motivazioni ed una vera, sollecita attenzione al monumento e alla sua migliore perpetuazione. Mi sembra che quello di Orvieto sia proprio uno di tali casi, come dimostrano la serietà e l'alto livello del confronto che oggi si sta svolgendo, incentrato su questioni sottili come la valutazione della effettiva qualità 'originaria' dello spazio interno del duomo (unitario, nonostante tutto, come afferma Bonelli o non percepibile come tale ed, in sostanza, suddiviso e frammentato, secondo il giudizio che ne dà Franchetti Pardo) prima dell'arretramento, nel 1536, del coro dalla navata centrale alla tribuna. Valutazione prettamente architettonica e artistica da cui discendono l'apprezzamento o meno del ruolo svolto dal più tardo, ed in sé certamente pregiato, ciclo scultoreo e, subito dopo, l'opzione a favore o contro la sua ricollocazione in duomo.

Volendo, infine, richiamare alcuni esempi del menzionato de-restauro, scelti fra i più pertinenti, pur con ampi margini di differenza

qualitativa e concettuale, si può considerare la facciata del duomo di Brindisi, con le sue statue messe, tolte e rimesse in sommità, non senza qualche polemica fra curia vescovile e soprintendenza ai monumenti, e la *Chancellerie d'Orléans* già *Hôtel d'Argenson* a Parigi, che attesta lo smontaggio e, a distanza di decenni, il rimontaggio in altra sede della decorazione di un *Hôtel Particulier* settecentesco⁸.

Nel primo caso si è trattato della rimozione delle statue, realizzate nel 1959 dallo scultore Alessandro Fiordegiglio, che erano state apposte sulla parte sommitale della facciata del duomo brindisino, in origine a timpano e poi, a causa dei danni bellici subiti, ridefinita ad andamento orizzontale. Esse, in calcestruzzo debolmente armato, rappresentavano san Teodoro, san Lorenzo, san Leucio e papa Pio X. Pur essendosi mantenute in discreto stato di conservazione, furono distrutte, senza una chiara ragione, nel 2007 per essere poi sostituite l'anno seguente, in occasione d'una campagna di restauri alla chiesa, con nuove sculture in polvere di pietra calcarea compatta ('biancone' di Trani) e resina, raffiguranti questa volta san Leucio, san Teodoro d'Amasea, san Lorenzo da Brindisi e san Giustino de Jacobis. Un ripensamento di cui non si conoscono i motivi, forse legati all'effetto negativo che la facciata mutilata e spianata dopo la guerra faceva senza quel minimo di mediazione verso la trasparenza del cielo e di arricchimento, ancora di sapore barocco, rappresentato dalle statue; una ragione aggiuntiva può essere stata quella di un ripensamento iconografico e devozionale, attuato per l'occasione (fig. 2).

Per il secondo e più complesso caso menzionato, ancora in corso di studio in vista d'una prossima realizzazione, si parla già sulla stampa – che preferisce agli umili interventi conservativi e manutentivi quelli che Giovanni Urbani chiamava 'restauri belletto' – di «resurrezione di un capolavoro». Costruita nel 1707, su progetto di Germain Boffrand in uno stile già precursore del neoclassicismo (fig. 3), la *Chancellerie* subì modifiche funzionali nel 1763 e 1773. Ebbe decorazioni ad opera del pittore Antoine Coypel, poi di Fragonard, Pajou ed altri. Distrutta nel 1923 dalla Banca di Francia che aveva bisogno di allargare i propri uffici, ebbe i suoi decori smontati e conservati, nella periferia parigina, parte in 140 casse e parte su telai dove le pitture strappate furono riportate (fig. 4). Era uno degli *Hôtel* più celebrati in Europa, tanto da es-

⁸ Casi segnalatimi, il primo dalla professoressa Ilaria Pecoraro, il secondo dall'architetto Valentina Adduci, che qui ringrazio.

sere stato classificato come monumento nel 1914; eppure fu declassato per volontà della banca proprietaria al fine di poterlo demolire (fig. 5).

Oggi, a distanza di decenni, si sta pensando di rimontare le sue decorazioni al pianterreno dell'*Hôtel de Rohan-Strasbourg*, edificio parigino coevo e solo per alcuni aspetti simile (fig. 6), oltre che già spogliato delle sue decorazioni originali. Ciò anche nell'intento di ridare a tale *Hôtel* la sua 'coerenza architettonica'. In esso esistono già, al primo piano, decori provenienti da un edificio vicino (fig. 7).

Si tratta in fondo, con qualche variazione, del tema ricorrente delle *boiseries voyageuses*, come i pannelli della sala ottagonale della Duchessa d'Orléans a Versailles, rimontati nella camera del re nel castello di Chambord.

Nella progettata ricostruzione si tenta di privilegiare gli scenari capaci di mantenere la gerarchia degli spazi propri degli *Hôtel* del XVIII secolo, organizzata secondo una sequenza che solitamente andava dal vestibolo alla camera da letto. Da qui le tre proposte studiate per il pianterreno nell'*Hôtel de Rohan*, ognuna con i suoi *pro* e *contra*. In un caso si riesce a mantenere la sequenza canonica ma a costo di adattare forzatamente i decori architettonici o di modificare in parte l'architettura antica; in un altro si riesce a risolvere l'intero problema a meno di una piccola sala da pranzo, che andrebbe stranamente collocata sotto lo scalone d'onore; in un altro ancora si avrebbe una buona disposizione complessiva, coerente anche con quella storica dell'*Hôtel de Rohan*, ma con minore funzionalità nell'accoglienza del pubblico. Risulta poi elevata l'incidenza tecnica in tutte e tre le soluzioni, con necessità di creazione o modifica di livelli pavimentali, di ripresa di paramenti, di apertura di porte, d'inserimento d'impianti vari. Inoltre la necessità d'un continuo lavoro di adattamento *in situ*, in fase di cantiere. Gli studi su questa sorta di 'restauro' sono ampiamente finanziati, per alcuni milioni di euro, dalla Fondazione Samuel H. Kress, interessata all'apertura del monumento 'risorto' a un grande pubblico, e sostenuti dal World Monument Fund Europe, che ha contribuito ad individuare come sede l'*Hôtel de Rohan*⁹.

Altre ipotesi si stanno affacciando, stimulate dall'evento rappresentato dalla *Chancellerie*. È il caso del piccolo *Hôtel Napoleon III*, sempre a Parigi, presso il *carrefour* Duroc. Per esso si aspetta, senza molte speranze, un finanziamento pubblico e non privato come per *Rohan*.

⁹ Sull'intera questione si veda: JEANNEAU 2009 ed anche *Chancellerie* 2015, *La Tribune* 2016, *Project* 2016, *Un hotel* 2014.

L'intera operazione appare forzata e non convincente, venata d'interessi economici e consumistici, tanto mediatica quanto equivoca sotto il profilo scientifico, pur presentandosi raffinata sotto quello prettamente tecnico e progettuale, faticosamente e scrupolosamente curato da François Jeanneau, *Architecte en Chef des Monuments Historiques* e, per i dettagli e il riconoscimento della posizione originaria dei singoli pezzi, da esperti e restauratori (fig. 8). I notevoli finanziamenti disponibili potrebbero essere spesi non per confondere le carte della storia, come in questo caso, ma per più sobrie e limpide soluzioni (*boiseries* rimontate nel museo Carnavalet o nel dipartimento di Arti decorative del museo del Louvre, a Parigi; altre negli Stati Uniti, presso il Metropolitan Museum di New York, i musei di Brooklyn e Newport, il museo Getty a Malibu). Il problema, volendolo inquadrare in una visione concettuale d'impronta italiana sarebbe, per dirla con Cesare Brandi, di semplice 'presentazione' (che è pur sempre atto di restauro) e nuova riproposizione delle povere vestigia rimosse nel 1923; una questione da risolvere, quindi, in termini essenzialmente museografici, preferibilmente ricorrendo ad un'apposita architettura contemporanea o anche ad un capiente e idoneo 'contenitore', magari di archeologia industriale, convertito a funzioni culturali.

In tutta questa operazione si avverte, insomma, alla radice un che di approssimativo, proprio di chi orecchia ma non conosce bene i principi del restauro e della conservazione dei beni culturali, in una parola, di una sub-cultura da mercato antiquariale e un po' falsificante, ricca e salottiera, vicina ai clamori mediatici di cui volentieri si nutre. Non a caso una vicenda simile, sempre a Parigi, ha riguardato la ricollocazione delle *boiseries* del *Grand Salon* dell'*Hôtel Dupille* entro l'ambasciata del Canada.

Passando a considerare, sempre in ambiente nord-europeo, esempi antichi d'un controverso rapporto col passato, si possono prendere ad esempio tre cattedrali inglesi, ripetutamente modificate, nei loro arredi interni, per ragioni liturgiche, ideologiche, politiche e di gusto¹⁰.

Nella cattedrale normanna di Ely, dopo lavori di rinnovamento in forme tardogotiche nel corso del XIV ed un lungo abbandono fra XVII e XVIII secolo, intervenne nel 1768-70 l'architetto James Essex, allievo di James Borrough, arretrando il coro oltre l'ottagono, posto sull'incrocio di navate e transetto, destinandolo all'ascolto dei sermoni per la

¹⁰ Segnalatemi dal professor Corrado Bozzoni, che ringrazio.

nuova liturgia riformata. Allora fu costruito un tramezzo, ormai quasi neogotico, con tre archi acuti e sovrastato da un organo seicentesco. A partire dal 1847 George Gilbert Scott dotò il coro di una nuova recinzione avanzandolo fino al margine dell'ottagono.

Nella cattedrale di Canterbury, sempre normanna, fu costruito agli inizi del XV secolo un pontile marmoreo, inglobando il tramezzo trecentesco. Dopo gli anni della guerra civile, nel 1675, dietro gli scranni fu costruita un'elegante schermatura in forme classiche, considerate come il segno di una modernità antitradizionalista e quindi anticatolica. Il linguaggio gotico era allora visto come un pericoloso segnale di vicinanza al cattolicesimo romano e tale rimase, osserva C. Bozzoni, fino all'emergere delle prime esperienze del neo-gotico. Nel 1732 l'architetto James Borrough elevò un alto tramezzo neorinascimentale, diviso in tre settori, quello centrale aperto, con colonne corinzie e timpano che nel 1826, in clima romantico, fu a sua volta rimosso.

Nella cattedrale di Winchester esisteva un retro-coro medievale lontano e irraggiungibile che, nel 1634, fu ridotto grazie all'applicazione di un tramezzo, disegnato da Inigo Jones, di tipo rinascimentale. Qui il linguaggio classico valeva invece come forma di autocelebrazione del re Carlo I e della sua autorità. Nel 1820 fu introdotto, ad opera dell'architetto William Garbett, un nuovo tramezzo di gusto eclettico a sua volta, dopo qualche tempo, sostituito da una leggera schermatura lignea, che riprende il motivo degli stalli del coro, disegnata dall'architetto George Gilbert Scott.

Né per il caso francese né per quelli, più antichi e più storicamente giustificabili, inglesi si tratta d'esempi strettamente pertinenti. Tuttavia le vicende delle tre cattedrali ci fanno efficacemente notare la 'mobilità' interna degli arredi, ferma restando l'architettura, d'importanti organismi chiesastici, confrontabili per importanza col duomo di Orvieto. Essa, nei casi specifici considerati, è mossa perlopiù da ragioni legate alla peculiare storia politica e religiosa dell'Inghilterra, cui le scelte artistiche rispondono.

Diverso e un po' più simile al nostro problema è il caso francese il quale, tuttavia, rispetto a quello orvietano manca, nel programma imposto dalla committenza, totalmente di chiarezza storica e metodologica. Si tenta di rimediare, sommando errore ad errore, agli sbagli e alla violenza perpetrati quasi un secolo fa, in spregio al sistema di tutela, con proposte che hanno più il senso di un *pastiche* mediatico-turistico che d'un consapevole atto di cultura. Mi piace credere che

oggi ed anche in un recente passato, in Italia, una vicenda del genere non avrebbe potuto trovare udienza né, tanto meno, approvazione da parte degli organi di tutela.

Del tutto diversa, appunto, è la questione del duomo di Orvieto e delle sue statue, che si basa su una squisita opzione critica e culturale, fondata su anni di studio e sull'intenzione di restituire, senza danno per la spazialità del monumento, una serie scultorea di alta qualità, artistica ma anche teologica e liturgica, ricollocabile senza incertezze nella sua posizione d'origine e tale, come accennato, da favorire il recupero di un efficace rapporto fra il moderno, improprio pavimento del duomo, risalente agli scorsi anni cinquanta, e gli antichi, originali alzati interni della chiesa, dai pilastri alle pareti. Un'operazione di 'reintegrazione dell'immagine' teoreticamente giustificabile che, oltretutto, come detto all'inizio, sottolinea correttamente il 'vissuto' della chiesa¹¹.

Concludo ricordando quanto ha detto stamattina Francesco Scoppola, favorevole all'iniziativa di ricollocazione delle statue ma con qualche riserva. Egli ricordava che esse furono rimosse, non solo per ragioni di gusto ma anche per scelta 'teologica' del papa Pio IX, in specie dopo l'affermazione del dogma dell'Immacolata Concezione. Da qui il suo invito alla discrezione e alla moderazione, a procedere per gradi, dalla tribuna alle navate e non viceversa, ma anche tenendo in conto le buone possibilità museografiche e di presentazione offerte dal palazzo Soliano.

Referenze bibliografiche

BARBANERA 2009

M. Barbanera, *Relitti riletti: metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Torino 2009

BONELLI 2003

R. Bonelli, *Il Duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento Trecento*, Orvieto 2003

CARBONARA 1976

G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Roma 1976

Chancellerie 2015

<http://www.france5.fr/et-vous/France-5-et-vous/Les-programmes/LE-MAG-N-8-2015/articles/p-22431-Chancellerie-d-Orleans-Resurrection-d-un-chef-d-uv.htm>

¹¹ CARBONARA 1976.

FRANCHETTI PARDO 2014

V. Franchetti Pardo, *La cattedrale di Orvieto: origine e divenire*, Orvieto-Perugia 2014

JEANNEAU 2009

F. Jeanneau, *Paris (3e) Archives Nationales. Hôtel de Rohan. Études d'évaluation & de diagnostic relatives au remontage des décors de la Chancellerie d'Orléans dans l'Hôtel de Rohan-Strasbourg*, État, Ministère de la Culture et de la Communication, décembre 2009 (relazione storico-tecnica)

La Tribune 2016

<http://www.latribunedelart.com/les-decors-de-la-chancellerie-d-orleans-vont-enfin-etre-remontes>

Project 2016

<https://www.wmf.org/project/chancellerie-dorleans>

Un hotel 2014

<http://www.lefigaro.fr/culture/2014/03/28/03004-20140328ARTIFIG00227-un-hotel-paticulier-en-pieces-detachees-remonte-a-paris.php>

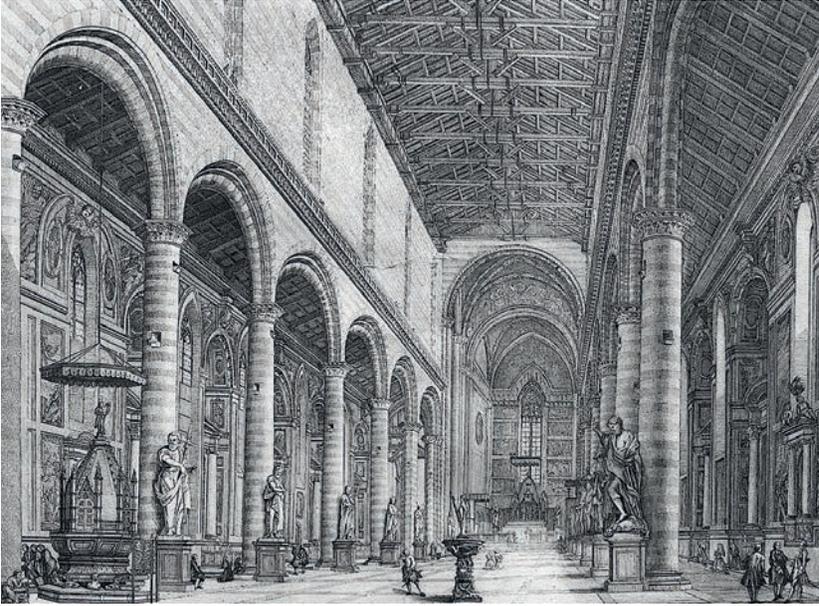


Fig. 1. Orvieto, duomo, veduta interna in una stampa del XVIII sec. che mostra la navata principale, prima dei restauri di liberazione, ancora con le statue ed i retrostanti altari (da BONELLI 2003).



Fig. 2. Brindisi, duomo, la facciata dopo i restauri del 2008, con le nuove statue poste in sommità (foto di Ilaria Pecoraro).

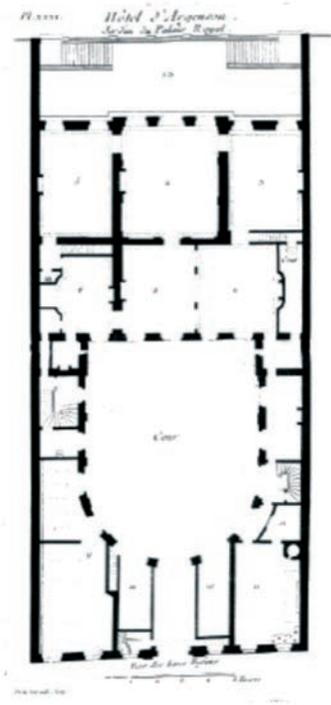


Fig. 3. Parigi, Hôtel de la Chancellerie d'Orléans, pianta, arch. Germain Boffrand, 1745 (da JEANNEAU 2009).



Fig. 4. Parigi, Hôtel de la Chancellerie d'Orléans, plafond del Grand Salon, pittore A. Coypel, XVIII sec. (da *La Tribune* 2016).



Fig. 5. Parigi, Hôtel de la Chancellerie d'Orléans, cantiere di demolizione nel 1923 (da Jeanneau 2009).

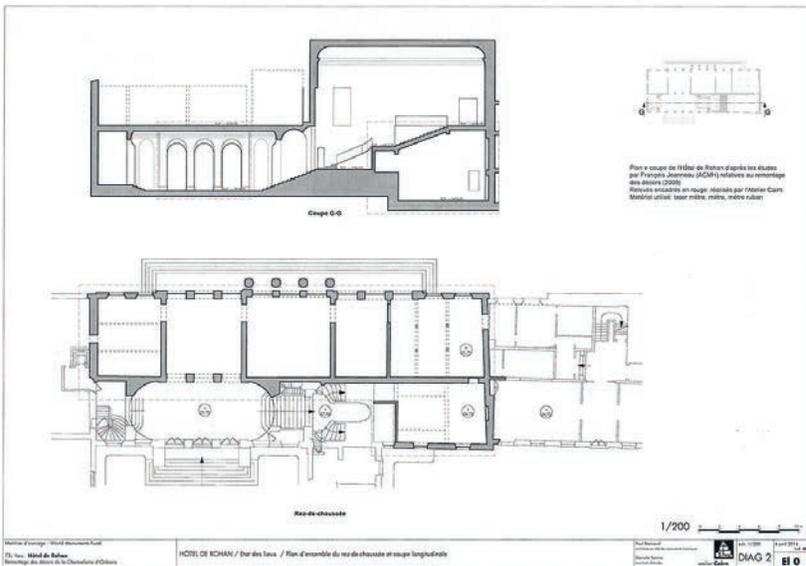


Fig. 6. Parigi, Hôtel de Rohan-Strasbourg, sezione longitudinale e pianta d'insieme del rez-de-chaussée, stato attuale (arch. Paul Barnoud, 2014).



Fig. 7. Parigi, Hôtel de Rohan-Strasbourg, vista attuale del fronte verso il giardino, liberato nel 1959 dai capannoni ottocenteschi della Imprimerie nationale (da *La Tribune* 2016).



Fig. 8. Parigi, Hôtel de la Chancellerie d'Orléans, maquette ricostruttiva del Grand Salon, con l'insieme delle decorazioni, nel suo stato intorno alla fine del XIX sec. (da *La Tribune* 2016).

Il ciclo scultoreo nel duomo di Orvieto. Innovazione nella conservazione

Gerardo De Canio

La maestosa sagoma del duomo di Orvieto è ben visibile in lontananza ai viaggiatori che percorrono la piana del Tevere o la strada di collegamento con Viterbo e Bolsena. Tuttavia, per quanto sia imponente ed addirittura *fuori scala*¹, non è visibile quando si percorrono le vie interne della città: si materializza all'improvviso all'affacciarsi in Piazza Duomo e si percepisce come l'insieme delle forme architettoniche, delle opere d'arte e degli arredi ne caratterizza la fisionomia e la relazione con il territorio, e con i cittadini orvietani, rinnovando ogni giorno il senso identitario di appartenenza, il quale è uno dei motori principali di coesione sociale, anche per una efficace e rapida risposta delle comunità ai possibili eventi critici o alle calamità naturali².

Nel seguito sono descritti alcuni significativi interventi volti a mantenere viva la testimonianza del suo rapporto con il territorio, tra cui gli studi di fattibilità e le soluzioni tecnologiche per il reinserimento delle monumentali statue che erano state rimosse dalla facciata e dalla navata centrale per esigenze di restauro o per altre destinazioni, perché raccontino la storia della cattedrale nella secolare evoluzione della sua funzione sociale, artistica e religiosa in rapporto con le trasformazioni politiche e culturali della città. Gli interventi si sono sviluppati lungo due direttrici: a) la protezione del contenuto (le statue), b) il miglioramento del comportamento sismico del contenitore (la cattedrale).

¹ FRANCHETTI PARDO 2014.

² È uno dei fattori principali della capacità resiliente delle città d'arte, per una reazione consapevole e partecipata agli eventi catastrofici e un rapido ritorno alle condizioni pre-crisi.

Per quanto riguarda il contenuto, a), il più significativo di questi interventi, tutt'ora in corso, consiste nel reinserimento in cattedrale del complesso scultoreo di diciotto grandi statue degli Apostoli, dell'Annunciazione e dei Santi protettori, tra cui spicca il gruppo dell'Annunciazione di Francesco Mochi da posizionare nella tribuna ai lati dell'altare, per il quale è stato effettuato il progetto delle basi antisismiche³ (figg. 1-3) e le monumentali statue dei dodici Apostoli e dei Santi protettori per cui è in corso il progetto di ricomposizione dei basamenti originali per la loro ricollocazione nella navata centrale (fig. 4). Il reinserimento in cattedrale di queste statue completa il ciclo di ripristino in facciata delle copie di altri due gruppi scultorei rimossi per esigenze di restauro: la *Maestà con angeli reggi cortina e baldacchino* nella lunetta del portale maggiore (fig. 5); la copia del gruppo scultoreo del *S. Michele Arcangelo e drago* sulla cuspide della facciata, in corrispondenza del portale della navata laterale sinistra e l'esposizione su basamento antisismico della statua originale nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto (fig. 6).

Per quanto riguarda il contenitore, b), lo studio e il monitoraggio del quadro fessurativo e del comportamento sismico del Duomo di Orvieto (figg. 7-10).

Per il reinserimento delle statue nella navata centrale, il progetto dei dispositivi antisismici per le due statue del gruppo dell'Annunciazione è svolto nell'ambito della convenzione stipulata da ENEA ed OPSM dal titolo: *Ripristino in situ del complesso scultoreo degli Apostoli, dell'Annunciazione e dei Santi Protettori all'interno della cattedrale di Orvieto*. I dispositivi antisismici, del tipo a *doppio pendolo inverso con sfere a rotolamento*, sono particolarmente efficaci per la protezione di statue a prevalente sviluppo verticale e ridotta superficie di appoggio (fig. 1), in grado di fornire il massimo livello di isolamento sismico rispetto ad altre tipologie di isolatori, sia del tipo a scorrimento, sia elasto-plastici o in gomma vulcanizzata. I dispositivi studiati fanno parte della famiglia di isolatori sismici sviluppati da ENEA per la protezione di opere d'arte, strumentazioni delicate e apparecchiature strategiche. Sono dispositivi di protezione sismica passivi o semi-passivi, non invasivi, i quali possono essere celati alla vista nel caso di protezione di opere d'arte. Nella configurazione passiva sono sempre sbloccati e liberi di entrare in azione in caso di terremoto. Nella configurazione semi-

³ DE CANIO 2015.

passiva possono essere bloccati in condizioni normali ed azionati solo al momento opportuno da un segnale di allerta sismico. Il progetto dei nuovi dispositivi antisismici per le due statue dell'Annunciazione è finalizzato al conseguimento dell'obiettivo prestazionale di massimo isolamento sismico, con i vincoli di compatibilità dei materiali, reversibilità dell'intervento, minima invasività.

Per il conseguimento di questi obiettivi l'approccio alla progettazione è consistito nell'affidare direttamente ai basamenti originali delle statue la funzione di supporto per l'isolatore sismico (fig. 2). È stata quindi studiata una geometria dell'isolatore che affidasse alla forma architettonica anche la funzione strutturale di isolamento sismico, cioè una geometria che conferisse ai basamenti le caratteristiche di: bassa rigidità, bassa dissipazione, grandi spostamenti orizzontali, compatibilità dei materiali, durabilità, semplice manutenzione. Il risultato della progettazione sono gli isolatori sismici in marmo e acciaio, composti ciascuno da due blocchi sovrapposti sulle cui superfici interne sono applicate due piastre d'acciaio, ognuna con quattro calotte la cui geometria è un ellissoide di rivoluzione dove sono collocate quattro sfere, anch'esse in acciaio, che con il loro rotolamento conferiscono i requisiti di grandi spostamenti, bassa rigidità e basso attrito richiesti per massimizzare l'isolamento sismico. In presenza di un terremoto il blocco inferiore subisce l'azione sismica e si muove con il terreno senza trasmettere alla statua le sollecitazioni, le quali sono completamente assorbite dal movimento delle sfere all'interno delle cavità ricavate nelle piastre concave. Il movimento delle sfere conferisce al sistema la capacità di spostamenti rigidi con un attrito molto ridotto, caratteristiche che minimizzano o rendono quasi nulle le sollecitazioni alla statua. Gli isolatori sismici sono posizionati sulla sommità dei basamenti originali, in tal modo ai basamenti delle statue viene conferita la funzione di *basamenti antisismici*. I basamenti originali delle due statue dell'Annunciazione sono composti da un nucleo interno realizzato con blocchi di pietra quadrata, rivestito da lastre di marmo. Il dispositivo antisismico viene posizionato sulla sommità del basamento, la piastra inferiore del dispositivo è vincolata al nucleo interno in blocchi di pietra quadrata e non è necessario alcun lavoro sulle lastre di marmo originali. L'intervento è pertanto non invasivo e reversibile. I dispositivi sono stati sottoposti a verifica su tavola vibrante (fig. 3) presso il laboratorio di *Tecnologie per l'innovazione sostenibile* del Centro Ricerche ENEA Casaccia, dove sono disponibili grandi attrezzature per le prove sismiche sui modelli in sca-

la 1:1 di varie tipologie di statue. Nella figura 3 è evidente la riduzione delle accelerazioni trasmesse alla base di appoggio della statua. Per le statue del dodici Apostoli e dei Santi Protettori, i basamenti originali sono attualmente [nel 2016, n.d.c.] disassemblati e depositati nei magazzini del Duomo. Le dimensioni e lo stato di conservazione di ciascun basamento sono diversi gli uni dagli altri; essi sono composti da blocchi di marmo sovrapposti ed, in origine, assemblati tramite zanche metalliche e malta cementizia (fig. 4). In fase di assemblaggio dei basamenti occorrerà prevedere il ripristino delle zanche nelle posizioni originali e l'eventuale inserimento di nuovi elementi interni di supporto non invasivi e reversibili. In particolare, qualora sia necessario l'inserimento di questi nuovi elementi di supporto (per esempio, un pilastrino in calcestruzzo armato o un traliccio metallico interno al basamento per legare i blocchi di marmo), questi devono assicurare il massimo della reversibilità: perciò devono essere progettati per facilitare il più possibile le future operazioni di smontaggio e rimontaggio dei basamenti. Nella figura 4 è uno dei basamenti immediatamente dopo essere stato sballato ed assemblato *a secco* per i rilievi dimensionali. Nella foto si possono individuare cinque livelli di cui è composto il basamento. I livelli I, II, IV e V sono composti da singoli blocchi di marmo, il livello III è composto da quattro colonne rettangolari, lo spazio tra le colonne è riempito da quadrelle di tamponatura.

Il reinserimento delle statue nella navata è anche coerente con i due interventi di ripristino delle statue in facciata. Il primo ha riguardato la collocazione della copia del gruppo della *Maestà con angeli reggi cortina e baldacchino* sulla lunetta del portale maggiore. L'originale fu collocato sulla lunetta intorno al 1329 e fu in seguito rimosso nel 1983 a causa del gravissimo stato di degrado che ne comprometteva la conservazione. Il secondo intervento ha riguardato sia il progetto e la realizzazione della base antisismica per la statua bronzea di *S. Michele arcangelo e drago* per la sua esposizione nel Museo dell'Opera del Duomo (MODO), sia il progetto del sistema di sostegno per il posizionamento della copia sulla cuspidè della facciata.

Per quanto riguarda il gruppo della *Maestà*, nel 2009 l'Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile (ENEA) ha realizzato il progetto del sistema di supporto ed ha curato le fasi di costruzione di installazione nel ridotto spazio della lunetta. L'originale del complesso scultoreo è visibile nel Museo dell'Opera del Duomo: la statua della *Madonna con bambino* e i corpi qua-

drangolari del trono sono in marmo; il baldacchino in bronzo poggia su un basamento curvilineo in due sezioni scolpito in alabastro; gli angeli reggi cortina, anch'essi in bronzo, poggiano su due capitelli in marmo. In origine il complesso era vincolato alla lunetta da una barra di ferro ancorata alla parete della facciata e inserita in una scanalatura alla base dei capitelli e del trono della Maestà e da due tiranti di sostegno del baldacchino ancorati ai costoloni della lunetta. Il baldacchino poggiava sul costolone centrale della lunetta e sul basamento curvilineo di alabastro. La stabilità dell'insieme era dovuta all'azione combinata del peso proprio e dei tiranti di ancoraggio agganciati ai costoloni della lunetta. La massa del basamento curvilineo, della statua di marmo e dei capitelli, anch'essi in marmo, contribuiva al momento d'inerzia intorno all'asse coincidente con la barra di ferro nella scanalatura alla base dei marmi; il peso delle masse in gioco contribuiva all'attrito sulla superficie del davanzale della lunetta. I tiranti ancorati ai costoloni della lunetta conferivano la stabilità fuori piano del baldacchino.

La copia posizionata attualmente sulla lunetta è composta dalla statua della Madonna con bambino in resina, dai capitelli e dal basamento curvilineo in resina, dal baldacchino e degli angeli reggi cortina in bronzo. La massa totale, se pure dal peso complessivo di 850 kg, risulta notevolmente ridotta rispetto all'originale e non è stato possibile demandare all'attrito ed al momento d'inerzia la stabilità del complesso scultoreo. D'altro canto i tiranti ancorati ai costoloni in basaltina della lunetta ne avevano comportato una notevole deformazione fuori piano e non è stato possibile riproporre lo stesso tipo di ancoraggio. La soluzione adottata consiste in una griglia in acciaio che riproduce la geometria dei costoloni (fig. 5): una soluzione architettonica reversibile, che assolve anche alla funzione strutturale di sostegno del baldacchino e di stabilità dell'intero complesso, con un impatto visivo minimo sia dall'esterno sia dall'interno del duomo.

Il secondo intervento ha riguardato il basamento antisismico del gruppo scultoreo di *S. Michele arcangelo e drago*⁴, costituito da due blocchi sovrapposti che disaccoppiano la statua dal terreno (fig. 6). L'isolamento sismico rende quasi nulle le sollecitazioni trasmesse alla statua di S. Michele arcangelo, la quale poggia sulla schiena ricurva del drago in condizioni di equilibrio instabile, su due soli punti, con conseguente

⁴ Di Andrea da Siena, fusa in bronzo da Matteo di Ugolino da Bologna (1356), esposto al Museo dell'Opera del Duomo.

alta vulnerabilità anche alle minime oscillazioni, le quali, in assenza di isolamento sismico, ne possono compromettere l'integrità strutturale e causare il ribaltamento.

Per quanto riguarda gli studi sul comportamento sismico del duomo di Orvieto, occorre rilevare che a seguito della crisi sismica iniziata ad aprile 2009 (poi terremoto di L'Aquila), la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici dell'Umbria e l'ENEA, con il supporto dell'Opera del Duomo, hanno effettuato i sopralluoghi per le verifiche strutturali della Cattedrale. In tali occasioni è stato identificato un quadro fessurativo in larga parte nuovo, e solo in parte collegato a lesioni chiaramente storicizzate e tenute sotto controllo da diversi decenni. Pertanto, nel 2013 la direzione Regionale dei Beni Culturali e Paesaggistici dell'Umbria ha affidato all'ENEA l'incarico di effettuare lo studio ed il monitoraggio del quadro fessurativo e del comportamento sismico. Tale attività comprende il monitoraggio delle fessure esistenti ed è finalizzata a costituire un quadro conoscitivo delle caratteristiche sismiche e la valutazione delle vulnerabilità sismica dell'intera struttura. Le elaborazioni effettuate restituiscono aspetti atti a fornire prime indicazioni progettuali per gli interventi di miglioramento sismico. L'inquadramento generale dello studio corrisponde agli indirizzi emanati con la pubblicazione nella gazzetta ufficiale del DPCM del 09/02/2011 (*Valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle Norme tecniche per le costruzioni di cui al DM 14/01/2008*), in accordo con il testo approvato dal Consiglio superiore dei Lavori pubblici il 30 luglio 2010. L'attività ha la durata di quattro anni e si articola in tre fasi:

1. indagini sulle condizioni attuali dell'opera per la determinazione dello stato di conservazione degli elementi strutturali e per la mappatura dettagliata delle fessure esistenti nelle colonne, negli archi delle navate e in tutte le altre superfici, comprese quelle affrescate;
2. uso integrato di tecnologie abilitanti e di competenze interdisciplinari per: indagini strutturali e di tomografia sonica delle colonne e delle zone del pavimento della navata intorno alle colonne, il monitoraggio delle fessure alle connessioni navata-transetto e navata-facciata tramite sensori Fiber Bragg Grating (FBG) su fibra ottica, il rilievo del quadro fessurativo delle volte affrescate con laser ITER-RGB a colorimetria remota, i sondaggi della zona absidale tramite Tomografia di Resistività Elettrica (ERT) per la ricostruzione della geometria delle murature di fondazione, il monitoraggio a vibra-

- zioni e sismico del duomo e dei suoi macro elementi strutturali; il monitoraggio satellitare SAR (Synthetic Aperture Radar) con tecniche PS (Permanent Scatterers) degli spostamenti relativi navata-transetto-facciata;
3. determinazione della vulnerabilità sismica del Duomo ed indicazioni progettuali per eventuali interventi conservativi di riduzione del rischio sismico.

La definizione dei macro elementi strutturali parte dal rilievo delle attuali caratteristiche geometriche e strutturali e dalla conoscenza della successione delle vicende costruttive e dell'evoluzione degli allestimenti interni per renderli funzionali ai cambiamenti liturgici. Numerosi e autorevoli sono gli studi che illustrano la successione delle fasi costruttive del duomo di Orvieto⁵ e il loro rapporto con il ruolo della cattedrale nelle vicende storiche e culturali in relazione anche al ruolo assunto dall'immagine stessa della cattedrale nell'evolversi delle vicende storiche⁶. Con il supporto di questi studi, tenuto conto delle trasformazioni dell'organismo architettonico e con le indicazioni che provengono dall'evidenza del quadro fessurativo, è possibile contestualizzare i tre grandi corpi di fabbrica: la facciata tricuspidale, il corpo della navata centrale e delle due navate laterali, il massiccio transetto. Essi possono essere considerati tre corpi separati, con caratteristiche dinamiche diverse, che interagiscono tra loro durante l'evento sismico. Il primo passo dello studio è consistito nel rilievo del quadro fessurativo dei tre corpi principali nelle zone di connessione, dove sono stati posizionati i sensori accelerometrici per la misura delle vibrazioni ed i sensori su fibra ottica per il monitoraggio delle fessure. In parallelo è stata effettuata la mappatura del quadro fessurativo delle colonne della navata centrale e il monitoraggio nel tempo della sua evoluzione. Le indagini di tomografia sonica delle colonne mostrano come l'interno delle colonne risulti realizzato con muratura (blocchi di tufo o materiale incoerente) con caratteristiche meccaniche inferiori rispetto al rivestimento esterno in blocchi di travertino e basaltina. L'indicazione della classe di danno associata alla presenza delle fessure è fatta utilizzando le scale macrosismiche europee EMS98 utilizzate anche dalle schede di II livello GNDT, considerando cinque livelli di danneggiamento: D0 - No Danno, D1 - danno lieve, D2 - danno moderato. D3

⁵ BONELLI 2012.

⁶ FRANCHETTI PARDO 2014.

- danno grave, D4 - danno molto grave, D5 - Crollo. Nelle figure 7 e 8 vengono riportate le pareti nord e sud della navata centrale con i relativi livelli di gravità del danno strutturale, da cui risultano tre gruppi di lesioni: lesioni molto gravi D4 nella fascia a2-a6 delle pareti nord e sud dovute ad interazione dinamica con la facciata; lesioni molto gravi D4 nei settori u1,u2,u3 delle pareti nord e sud dovute a interazione dinamica con i pilastri 6 e 12 di collegamento con il transetto; lesioni lievi D1 e moderate D2 sulle pareti nord e sud, innescate dalle discontinuità delle buche puntaie.

Parete nord (*fig. 7*): lesioni molto gravi D4 nei settori b1, ed s1 dovute alle azioni nel piano (taglio) di spinta della facciata e del transetto. La lesione nel settore b1 è innescata dal sisma del 13 gennaio 1915 ed evoluta nel tempo a seguito dei successivi eventi sismici, tra cui il sisma del 22 dicembre 2013. lesioni gravi D3 nei settori i4, i5, i6 ed l4, l5, l6 dovute alle azioni fuori piano (flessione) della parete. Al livello 1 (a, b, c, d ed r, s, t, u) della parete, le lesioni partono dagli elementi di discontinuità (buche puntaie e finestre) e assumono un andamento diagonale, evidenziando la prevalenza delle sollecitazioni nel piano rispetto a quelle fuori piano.

Parete sud (*fig. 8*): lesioni gravi D3 nelle fasce verticali *d* ed *s* con estensione alle arcate di sostegno; lesioni molto gravi D4 nei settori g6, h6, i6 dovute alla azione di martellamento delle capriate in legno; lesioni gravi D3 all'arco impostato sulla colonna lobata n. 11 e il pilastro polilobato n. 12, dovute all'azione del transetto sulla parete sud della navata; gravi lesioni alla colonna lobata n. 11.

Dall'analisi della restituzione grafica del quadro fessurativo per le pareti nord e sud della navata centrale, la quasi totalità delle lesioni parte dalle aperture delle buche puntaie, con andamento prevalentemente verticale. Le fasce murarie delle monofore di estremità presentano lesioni da taglio dovute alle spinte nel piano esercitate dal transetto e dalla contro facciata. Le spinte del transetto si esercitano principalmente al livello del solaio del loggiato, mentre le spinte della controfacciata si esercitano al livello della copertura. Da notare sulla parete nord, in corrispondenza della fascia muraria della prima monofora a sinistra, la lesione in diagonale dovuta al sisma del 13 gennaio 1915 (Avezzano) e annotata direttamente sulla lesione stessa. Le lesioni da taglio partono anche dalle buche puntaie vicine alle monofore di estremità. Le lesioni nei maschi murari compresi tra le sei monofore partono anch'esse dalle buche puntaie e hanno anda-

mento prevalentemente verticale. Analogamente a quanto visto per la parete nord, nella parete sud le lesioni partono dalle aperture delle buche pontaaie e hanno anch'esse un andamento prevalentemente verticale.

Risultano evidenti due diverse tipologie di lesioni: nelle zone di collegamento della navata con la controfacciata e il transetto, sia per la parete sud sia per la nord, si sono manifestate fessure pseudo-verticali che denotano un diverso comportamento dinamico e un cattivo ammortamento tra le pareti stesse con il transetto e la controfacciata. Di natura diversa sono invece le altre lesioni, che tendono a seguire l'andamento delle buche pontaaie, le quali, dall'inizio della costruzione e fino al XIX secolo hanno avuto funzione di appoggio delle impalcature usate per i restauri all'interno della cattedrale. Queste buche, se da un lato alleggeriscono la massa delle pareti della navata (nella parete nord ci sono 141 buche di dimensioni medie $0,22 \times 0,25 \times 1,075\text{m}$ con un alleggerimento pari a 150 KN) dall'altro costituiscono elementi di vulnerabilità poiché riducono la superficie resistente dei maschi murari tra le monofore e costituiscono elementi di discontinuità che conferiscono ai maschi murari caratteristiche meccaniche difficilmente assimilabili all'ipotesi dei blocchi rigidi di muratura.

Per quanto riguarda le colonne di sostegno della parete Nord della navata centrale: la colonna n. 1 (livello di danno D2) presenta una accentuata direzionalità E-W delle fessure, con una componente anche nella direzione N-S; la colonna n. 2 presenta un preoccupante quadro di lesioni pseudo-verticali (D4) estese su tutta la circonferenza e a vari livelli; la colonna n. 3 ha esteso il quadro delle lesioni (D3) nei quadranti W e NW; la colonna n. 4, integra nel 1987, presenta una lesione (D2) nel quadrante NW; la colonna n. 5 ed il pilastro n. 6 non presentano lesioni visibili (D0).

Colonne della parete sud della navata centrale: la colonna n. 7, integra nel 1987, presenta una lesione (D2) nel quadrante SE; la colonna n. 8 ha un accentuato quadro fessurativo (D4) esteso al settore NE; la colonna n. 9 ha un accentuato quadro fessurativo (D3) in direzione SE-NW; la colonna n. 10 è integra (D0); la colonna n. 11 presenta un preoccupante quadro fessurativo (D4) a vari livelli; il pilastro n. 12 presenta una serie di lesioni (D3) nel quadrante EW.

Risulta quindi urgente un intervento di consolidamento delle colonne numeri 2, 8, 11. L'intervento per la colonna n. 8 può consistere in un cerchiaggio classico essendo la colonna pressoché circolare; per

la colonna n. 2 si suggerisce anche un intervento di iniezione di malta cementizia.

La colonna n. 11 ha una geometria lobata, per cui occorre effettuare un intervento di cerchiaggio che tiene conto della complessità geometrica (*fig. 9*).

Ai fini della verifica sismica, la determinazione del Fattore di confidenza (FC) per il calcolo delle accelerazioni di attivazione dei cinematismi di collasso nelle analisi cinematiche lineari e non lineari è stata fatta in accordo con il DPCM 2011. Il materiale è ipotizzato come muratura rigida non resistente a trazione e il Fattore di confidenza viene applicato direttamente alla capacità della struttura come fattore di riduzione del valore dell'accelerazione corrispondente ai diversi Stati limite. L'identificazione delle frequenze critiche e la stima delle masse sismiche partecipanti M^* è stata fatta tramite analisi dei dati della rete di monitoraggio strutturale. In figura 10 viene riportata l'analisi in frequenza dei segnali accelerometrici ai punti di misura TOS (torre sud) e TON (torre nord) della facciata del duomo, registrati durante il sisma del 22 dicembre 2013, ore 10:06 UTC, $M_w=3.9$, con epicentro in provincia di Perugia (latitudine 43.38, longitudine 12.50, profondità 9 km). Dai grafici della funzione Power Spectral Density (PSD) e del contributo in frequenza al valore quadratico medio dell'accelerazione (gRMS) (*fig. 10*) è possibile identificare le frequenze critiche dei principali modi di vibrare e le associate masse sismiche partecipanti per la stima del coefficiente di partecipazione modale⁷.

In sintesi, sulla base dei rilievi per la mappatura dettagliata del quadro fessurativo, dell'identificazione dinamico-strutturale e dei risultati delle verifiche numeriche, sono stati messi a punto i progetti di massima dei presidi antisismici necessari per il miglioramenti sismico delle pareti e delle colonne della navata centrale:

- consolidamento delle buche pontae e inserimento al loro interno di elementi scatolari con funzione di diatoni di ammorsamento tra i paramenti interni ed esterni delle murature;
- collegamento degli elementi scatolari con funi d'acciaio (o di altro materiale) ai livelli 1, 3, 6 (*figg. 7, 8*) per confinare le porzioni di muratura e conferire maggiore duttilità nei confronti delle azioni fuori piano ai maschi murari tra le monofore;
- applicazione di catene tra le pareti nord e sud al livello delle capriate nei settori g6, h6, i6;

⁷ DE CANIO ET AL. 2015.

- cerchiaggio delle colonne numeri 8 e 11 e presidio della colonna n. 2 con iniezione di malta cementizia;
- inserimento di catene con elementi dissipatori lungo il pavimento del corridoio di camminamento della navata centrale;
- rinforzo degli archi di collegamento navata-transetto tra le due colonne lobate della navata ed i due pilastri polilobati del transetto;
- cerchiatura con diatono (fig. 10) della colonna lobata della parete sud della navata;
- ancoraggio delle travi delle capriate lignee di copertura della navata centrale alle pareti nord e sud tramite staffe metalliche collegate con elementi dissipativi ai capo chiave per ridurre il rischio di sfilamento delle travi dalle pareti. Si conferirebbe perciò alle travi del tetto anche la funzione di tiranti per l'incatenamento delle due pareti della navata e la riduzione della luce libera.

Questi interventi risultano opportuni anche alla luce degli eventi sismici del 30 maggio e del 24 agosto 2016 (Terni Ml 4.1 e Rieti Mw 6.0).

Un ringraziamento ai ricercatori ENEA che hanno contribuito alle attività sul duomo di Orvieto: Flavio Borfecchia, Michele Caponero, Alessandro Colucci, Francesco Di Biagio, Giorgio Fornetti, Massimiliano Guarneri, Alessandro Giocoli, Salomon Hailemikael, Marialuisa Mongelli, Dario Rinaldis, Ioan Roselli, Angelo Tatì.

Un ringraziamento particolare a tutto il personale dell'Opera del Duomo di Orvieto per la partecipazione attiva alle attività di reinserimento delle statue e di supporto logistico per il monitoraggio strutturale, alle dottoresse Alessandra Cannistrà e Laura Andreani per le informazioni preziose di indirizzo sulle ricerche d'archivio e per la fornitura dei documenti.

Referenze bibliografiche

BONELLI 2012

R. Bonelli, *Il Duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento Trecento*, Orvieto 2012⁴

DE CANIO, MONGELLI, TATÌ, GIOCOLI, ROSELLI, RINALDIS, BORFECCHIA 2015

G. De Canio, M. Mongelli, A. Tatì, A. Giocoli, I. Roselli, D. Rinaldis, F. Borfecchia, *Structural monitoring of the columns at the Cathedral of Orvieto*, in *Proceedings of 7th International Conference on Structural Health Monitoring of Intelligent Infrastructure (SHMII-7)* (Turin, Italy, July 1-3, 2015)

FRANCHETTI PARDO 2014

V. Franchetti Pardo, *La cattedrale di Orvieto: origine e divenire*, in *Id.*, *Scritti editi ed inediti*, Orvieto 2014

DE CANIO 2017

G. De Canio, *Progetto basamenti antisismici per le statue del gruppo scultoreo dell'Annunciazione di Francesco Mochi e riassetto basamenti statue dei dodici Apostoli e dei Santi Protettori*, 62197-RT ENEA-SSPT 2017/16-rev_0, 2017



Fig. 1. Le due statue del gruppo dell'Annunciazione di Francesco Mochi attualmente esposte nella chiesa di S. Agostino a Orvieto. Da notare la ridotta superficie di appoggio dell'Angelo.

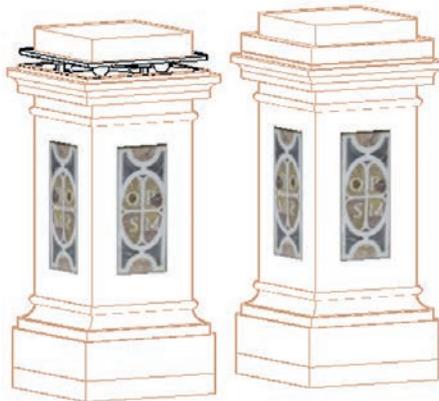


Fig. 2. Disegni esecutivi delle basi antisismiche per l'Annunciazione di Francesco Mochi. I basamenti originali delle statue hanno anche la funzione di supporto per l'isolatore sismico, l'intervento è reversibile e non invasivo.

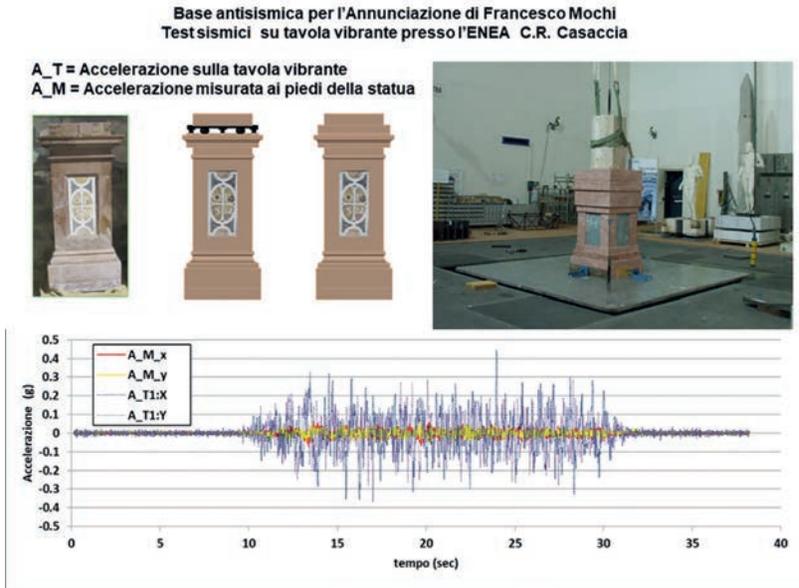


Fig. 3. Verifica su tavola vibrante presso il Centro ricerche ENEA Casaccia di una riproduzione in scala 1:1 rappresentativa dei basamenti antisismici per l'Annunciazione.

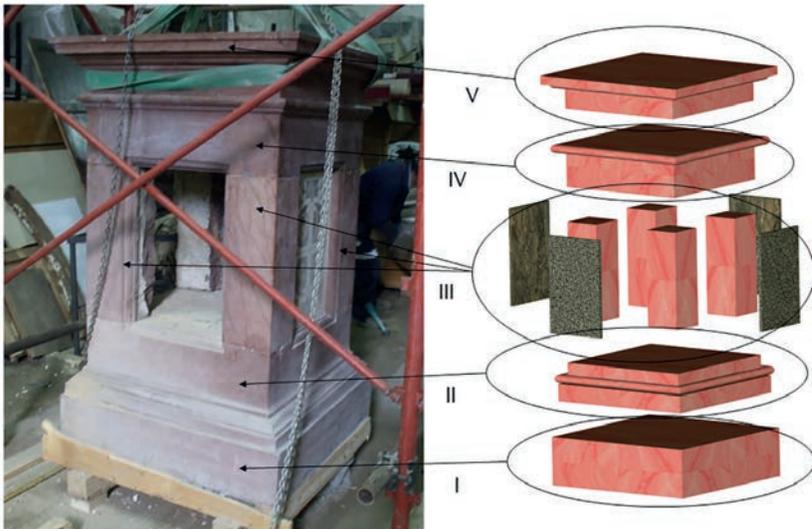


Fig. 4. I basamenti originali delle statue dei Dodici Apostoli e dei Santi Protettori sono composti da cinque livelli con blocchi di marmo sovrapposti, assemblati tramite zanche metalliche e malta cementizia.



Fig. 5. Griglia di sostegno del gruppo scultoreo della Maestà con baldacchino ed angeli reggi cortina, sulla lunetta del portale maggiore del duomo di Orvieto.

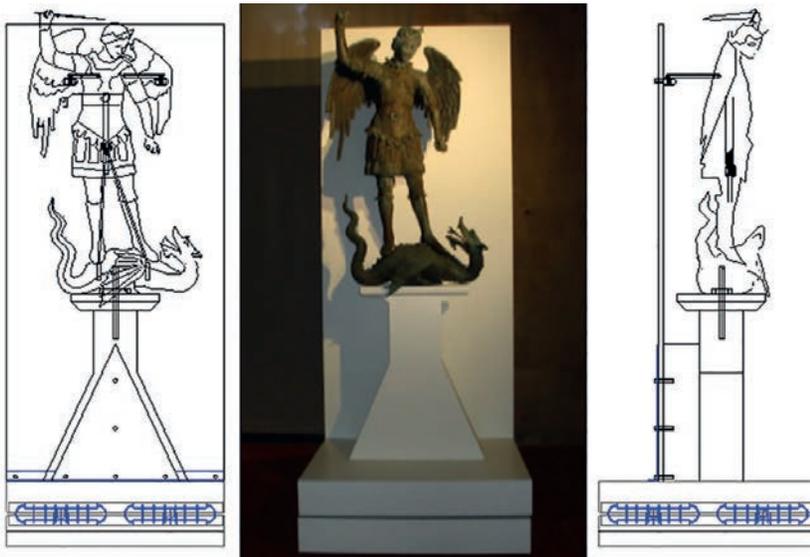


Fig. 6. Base antisismica del gruppo bronzeo di S. Michele Arcangelo e drago, esposto nel museo MODO di Orvieto.

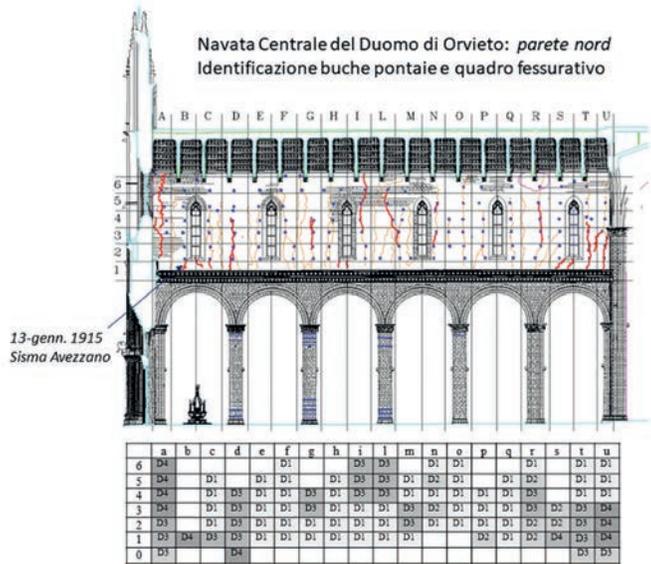


Fig. 7. Duomo di Orvieto, navata centrale, parete nord. Quadro fessurativo mappato sul grigliato definito dalle buche pontai, con indicazione della classe di danno associata alla presenza delle lesioni, con segnalazione della lesione dovuta al sisma di Avezzano del 13 gennaio 1915.

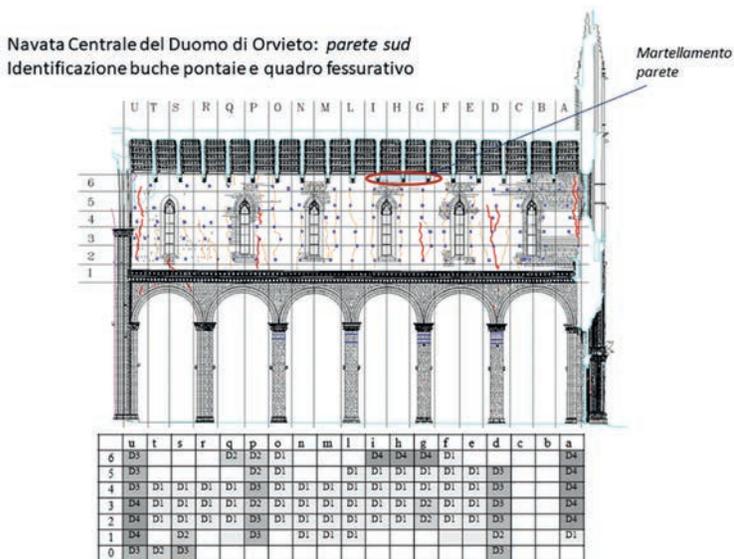


Fig. 8. Duomo di Orvieto, navata centrale, parete sud. Quadro fessurativo mappato sul grigliato definito dalle buche pontai, con indicazione della classe di danno associata alla presenza delle lesioni, con segnalazione del danno da sfilamento-martellamento delle travi lignee delle capriate di copertura.

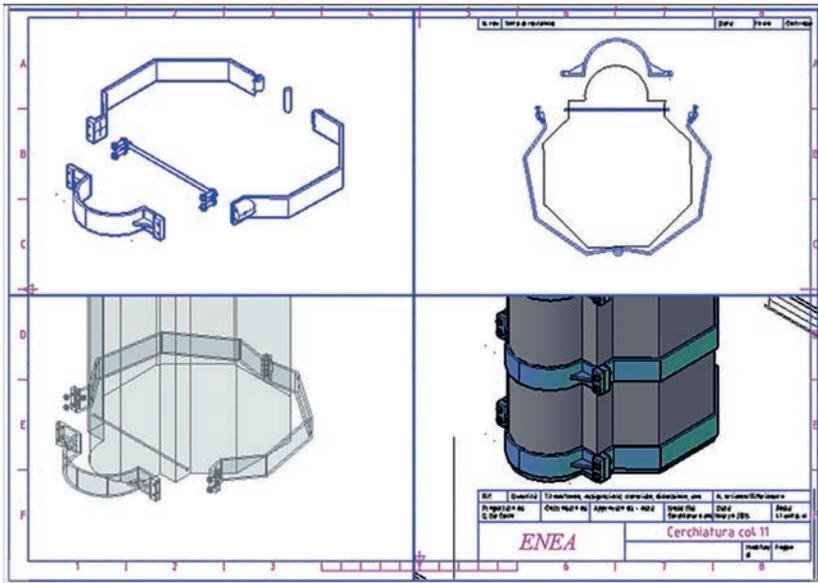


Fig. 9. Disegni esecutivi del cerchiaggio della colonna lobata della parete sud della navata centrale del duomo di Orvieto. Il cerchiaggio tiene in conto la complessità geometrica della colonna.

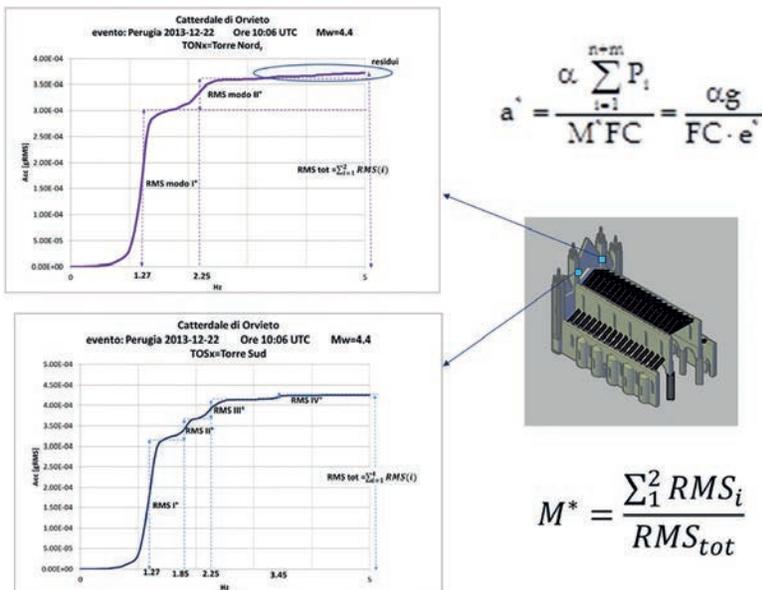


Fig. 10. Monitoraggio strutturale per la stima del coefficiente di partecipazione modale da usare nelle verifiche sismiche. Analisi dei grafici della funzione Power Spectral Density (PSD) e del contributo in frequenza al valore quadratico medio dell'accelerazione (gRMS).

Il duomo di Orvieto prima e dopo i restauri del XIX e XX secolo.

Problemi aperti e implicazioni storiografiche

Piero Cimbolli Spagnesi

Prologo

Dovendo chiudere i lavori di un convegno, per primi devo ringraziare i nostri ospiti, la struttura dei Musei Vaticani e il professor Paolucci per essi, che ci hanno accolto in questa *free zone*, come l'ha definita oggi quest'ultimo prima di me: un fatto che di questi tempi non è cosa da poco perché permette scambi di opinioni di livello e soprattutto senza finzioni di comodo, come accade sempre più spesso altrove. Devo poi ringraziare – in ordine sparso – Vittorio Franchetti Pardo, che mi ha coinvolto in questa avventura, visto che oramai il susseguirsi nel tempo delle generazioni di studiosi fa sì che alcuni temi importanti devono essere rilanciati periodicamente e ogni volta verso ricerche sempre nuove. Infine, in ultimo solo per caso, devo ringraziare quelle che solitamente definiamo come le *Signore* dell'Opera del Duomo di Orvieto: Alessandra Cannistrà e Laura Andreani. È stato proprio con l'Opera in questione che il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza – Università di Roma, ha di nuovo avviato in questi anni una proficua collaborazione scientifica finalizzata a una nuova stagione di ricerche sul complesso dell'architettura del duomo. A partire proprio dall'impulso di Vittorio Franchetti Pardo in questa direzione, le nuove ricerche – che, di fatto, sono in naturale continuità di una lunga e ininterrotta serie di attenzioni al duomo stesso dalla seconda metà del XX secolo a seguire – sono state sempre foriere di novità importanti, così come anche in questa occasione¹.

¹ Per lo stato di queste ricerche alla fine degli anni Novanta del XX secolo, vedi BARLOZZETTI, a cura di, 1995. Sul riposizionamento delle statue cinque-seicentesche nel duomo di Orvieto rimosse nel 1897, con una serie di studi a riguardo, vedi

Dico ciò perché l'ultima relazione a una giornata come questa non può anche che riassumere e sintetizzare temi e problemi emersi durante i lavori, per l'opera congiunta di studiosi vari che tra loro non avevano avuto contatti preventivi. Di alcuni argomenti, che avevo ritenuto affrontare nel mio intervento, tralascierò di dire perché già affrontati da altri prima di me. Di altri dovrò invece dire ancora un'ultima volta, considerato che all'inizio mai avrei pensato – anche se lo auspicavo – che i singoli studiosi avrebbero desiderato scendere così nei dettagli come invece è stato fatto.

A guardare bene gli ambiti, i contenuti delle relazioni odierne, nel loro complesso essi hanno mostrato per così dire quasi un crescendo di aperture d'orizzonte, nel momento in cui a partire dal tema comune di questa giornata di studi ripristino o meno delle statue poste tra 1552 e 1729 nel duomo di Orvieto, è emerso strada facendo un dibattito ancora in corso sull'opportunità o meno della cosa; sui metodi impiegati e i risultati ottenuti dagli studi condotti fin'ora sulle statue in questione, da parte di generazioni diverse di ricercatori e che tra loro hanno applicato criteri diversi di lettura; perfino sui tanti problemi relativi al cosiddetto *contenitore* (l'edificio del duomo in quanto tale), considerato come indipendente dal suo cosiddetto *contenuto* (gli elementi d'arredo mobili e fissi, tra cui – appunto – le statue da cui tutto è partito). Perché se è vero che un paio di scarpe di marca è senz'altro paragonabile a una o più delle statue di Raffaello da Montelupo, Francesco Mochi, Ippolito Scalza e degli altri, non è altrettanto vero che la scatola di cartone con cui sono solitamente vendute le prime – anche se progettata bene e di buona fattura – può essere assimilabile all'organismo architettonico entro cui furono poste in antico le seconde. D'altra parte lo stesso De

ANDREANI, CANNISTRÀ, a cura di, 2010, pp. 183-329 e tavv. I-CXXXV (*Le cattedrali segni delle radici cristiane dell'Europa. Il ciclo scultoreo degli Apostoli e dell'Annunciazione nel duomo di Orvieto*, atti del II convegno. Orvieto, 16-17 novembre 2007). Per il quadro dei relativi avvenimenti antichi e più recenti, vedi CANNISTRÀ 2010. Ancora su cronologia e autori delle singole statue, vedi *Il complesso scultoreo del duomo di Orvieto*, in «Lettera Orvietana», 43-47, dicembre 2016 (supplemento al «Bollettino dell'Istituto storico-artistico orvietano», LXVIII-LXX, 2016), p. 20. Per la notizia del congresso del 14 aprile 2016 ai Musei Vaticani, vedi *ibidem*, p. 19. Tre anni dopo il medesimo evento, il gruppo dell'Annunciazione – scolpito da Francesco Mochi tra 1603 e 1608 e dal 2006 già nella chiesa di S. Agostino a Orvieto insieme alle altre statue – il 25 marzo 2019 è stato inaugurato ai lati dell'altare maggiore del duomo sopra le sue basi originali, adeguate con dispositivi antisismici messi a punto da un gruppo di lavoro dell'ENEA guidato da Gerardo De Canio di concerto con la Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio dell'Umbria e l'Opera del Duomo (CARDUCCI 2019; CARDUCCI 2019a).

Canio ha anche bene illustrato la complessità del contenitore architettonico in questione, che oggi è argomento ancora da affrontare nel suo insieme. Assai prima del recente contributo in materia di Barrel y Altet del 2006-2009 e relativo alla sola architettura romanica², soprattutto in Italia è stato oramai affermato più volte e da quasi cinquant'anni che tutta l'architettura medievale di oggi – la romanica e la gotica insieme, e non solo quella francese – non è più medievale da tanto a causa di tante e diverse trasformazioni avute nel tempo. A partire da ciò, essa deve quindi essere esaminata per larga parte e per prima cosa nel quadro assai vasto delle più generali tendenze neogotiche della metà del XIX secolo e di dopo in Europa e oltre Atlantico, ed eventualmente solo in un secondo tempo in relazione al quadro della produzione architettonica medievale vera e propria³. Più nello specifico, da storici dell'architettura e insieme tecnici delle costruzioni – non da storici dell'arte, vista la differenza radicale tra le due formazioni e i correlati mestieri – frequentando insieme cantieri e documenti cartacei, che le architetture medievali di oggi non siano più tali in senso stretto ma sempre palinsesti di modi figurativi e concezioni strutturali di periodi diversi è comunque – allo stato attuale – sempre più chiaro. Dagli archivi e dal confronto con la realtà della costruzione sono emerse di recente informazioni significative proprio sul duomo di Orvieto nel XIX e XX secolo, al tempo dei suoi tanti e prolungati cosiddetti *restauri*, che ne fanno riconsiderare le presunte particolarità medievali sotto una luce nuova⁴. Anche se – a tutti gli effetti – delle tante trasformazioni nel

² BARREL Y ALTET (2006) 2009.

³ Per il quadro internazionale sull'argomento, è sempre valido HITCHCOCK 1971, pp. 135-164, 241-284. Per un suo aggiornamento, vedi per esempio WATKIN 1999², pp. 417-534; BERGDOLL 2000, pp. 137-240. Per il dettaglio del panorama italiano, vedi MIARELLI MARIANI 1979; BOSSAGLIA 1989; SETTE 2001. Per una sintesi efficace del coevo ambiente a Roma, dove matura in chiave neomedievale il progetto di restauro del duomo di Orvieto lungo tutto il XIX secolo, vedi VILLETTI 1997 e la correlata bibliografia.

⁴ Per i lavori guidati dall'ingegnere-architetto orvietano Paolo Zampi (8 luglio 1842 – 8 marzo 1914), vedi già MURATORE, LOIALI 2005, pp. 275-357. Su lui e il suo tempo, vedi RICCETTI, ROSSI CAPONERI, a cura di, 2003. Per un quadro assai ampio delle trasformazioni della chiesa, oltre a Fumi (1891) 2002, vedi sempre MANFREDI 2018, successivo ai lavori di questo congresso. Per la cronologia d'insieme di tutti i lavori eseguiti tra XIV e XXI secolo, vedi sempre C.V. Manfredi, *Cronologia critica del duomo di Orvieto (1280-2019)*, in questo volume, anche quando non citato espressamente.

tempo dell'edificio è sempre stata nota la vicenda complessiva, registrata puntualmente nelle principali monografie dedicate a esso⁵.

Cos'è, quindi, il duomo di Orvieto oggi potrebbe essere la domanda conseguente, visto che il tema non è mai stato ancora affrontato in questa chiave e che esso è, in fondo, stato quasi sempre esaminato solo per parti e per particolari momenti della sua storia e non come un insieme trasformatosi via via in un tempo lunghissimo.

1. Restauri e trasformazioni: problemi nuovi

Senza dubbio nell'edificio orvietano esiste ancora tanto di medioevale, anche se – in definitiva – l'organismo non lo è più di tanto nel suo complesso. Perché, al di là di quanto suggeriscono ancora oggi le stampe edite da Guglielmo Della Valle alla fine del XVIII secolo e comunque precedenti i successivi restauri del XIX e XX secolo (*fig. 1*) (oltre a tutto ciò che è stato presentato fino a qui durante i lavori di questa giornata), è anche vero che l'idea di un duomo di Orvieto sentito tutto sempre medioevale è di molto precedente la seconda metà del XIX secolo e risale almeno al 1842, al frutto del lavoro dei pensionati dell'Accademia imperiale di belle arti di S. Pietroburgo⁶. Guardate sempre come un rilievo dell'edificio esistente (vale per tutti il caso dei riferimenti a esse nelle varie edizioni del volume di Renato Bonelli sul duomo), le tavole relative sono piuttosto un saggio di restituzione dell'edificio a un momento genericamente medioevale, certamente non la sua fotografia esatta dello stato alla data a cui furono realizzate (*fig. 2*).

A seguire, un gruppo di lavoro del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza Università di Roma sta in questo momento affrontando in profondità l'argomento dei restauri guidati a suo tempo da Carlo Zampi. Più in dettaglio, l'architetto Carmen Manfredi ha in corso di esame il fondo documentale relativo oggi all'Archivio centrale dello Stato, nel fondo Direzione generale per le Antichità e le Belle arti, per indagare bene il reale apporto dell'opera di Zampi alla questione. Da questo approfondimento risulta – per

⁵ BONELLI 1973, pp. 68-70 e BONELLI 2003, pp. 228-231, ambedue riedizioni aggiornate ai tempi rispettivi del precedente BONELLI 1952. Per cenni al completamento della facciata del duomo tra XVI e XVIII secolo, vedi anche SETTE 2001, pp. 20-21.

⁶ BENOIS, RESANOFF, KRAKAU 1877. Sul questo lavoro come vero e proprio progetto guida dei successivi restauri del XIX e XX secolo, vedi MANFREDI 2018 e la correlata bibliografia.

esempio – che le capriate sulla navata centrale sono state radicalmente trasformate dai restauri in questione, considerato che quelle vecchie sono state rimosse integralmente, che ne sono state messe in opera di nuove in numero maggiore di quelle precedenti e che le sezioni delle travi di legno impiegate per le nuove sono state incrementate per garantirne una resistenza migliore. Ciò in considerazione del fatto che, evidentemente, le capriate precedenti i restauri – medioevali o meno che fossero ancora – avevano in assoluto resistenze complessive (a flessione, a compressione) minori di quelle attuali. Un discorso analogo è per i mensoloni residui, nei sotterranei del duomo, di sostegno degli ammaraggi delle capriate medesime nelle murature e precedenti i nuovi sotto le capriate attuali. Sempre in legno, è ancora da verificare con indagini opportune dei relativi legni se essi siano o meno medioevali o, a loro volta, opere successive.

Un altro fatto da chiarire, come già accennato da Franchetti Pardo prima di me, è cosa sia accaduto quando Zampi realizzò la galleria sotto il transetto, di raccordo tra i sotterranei delle cappelle di S. Brizio e del Corporale: di quei lavori non esiste un resoconto, non c'è memoria dei ritrovamenti effettuati, nulla è dato sapere delle opere eseguite se non osservando direttamente lo stato attuale delle relative murature e di quanto appare nei cavi a terra e nei raccordi tra murature antiche e recenti. In maniera analoga, poi, ancora molto poco è noto di quanto Zampi fece quando realizzò dal nulla un imponente sistema di scarico delle acque meteoriche dalle coperture, col posizionarne le tubazioni dentro le murature e, soprattutto, dentro le nervature d'irrigidimento d'angolo del corpo della chiesa dopo avere demolito e ricostruito interamente interi brani di pareti. Il che non fu senz'altro azione da poco, visto che l'architettura non può più e non deve più essere studiata in generale per i suoi effetti d'immagine complessiva e col lasciare ad altri tutta la sua importante complessità costruttiva.

Dico questo per i motivi seguenti. L'emanazione delle attuali *Norme tecniche per le costruzioni* (cui ha rimandato Gerardo De Canio appena prima di me) furono emanate – per quanto riguarda la correlata Circolare esplicativa – in maniera per così dire accelerata nei primi mesi del 2009 soprattutto a seguito di quanto era emerso dai danni particolarmente gravi agli edifici esistenti, verificatisi in occasione del sisma in Abruzzo ad aprile. Proprio quando si deve intervenire in costruzioni esistenti, le Norme in questione – non a caso – hanno quindi reso obbligatoria da allora l'esecuzione di uno studio storico-critico molto det-

tagliato delle trasformazioni dell'edificio nel tempo, per poterne comprendere i modi di essere dell'organismo architettonico e strutturale anche su periodi molto lunghi al fine di implementarne la protezione, il livello di sicurezza più generale⁷.

A differenza dello storico dell'arte, lo storico dell'architettura laureato in Architettura e non in Lettere è un tecnico delle costruzioni civili e non solo un generico studioso come il precedente. Perché un conto è esaminare una pala d'altare, un dipinto in generale, una statua, un codice miniato, un conto è innalzare ponteggi e fabbriche oltre quaranta metri d'altezza, avere cura della realizzazione quotidiana di immensi organismi strutturali e, per conseguenza, almeno anche della vita degli artefici (operai, mastri, direttori dei lavori e quant'altri) che lavorano giorno dopo giorno in quota e alle intemperie. A seguire, dopo tanta attenzione – negli ultimi quarant'anni – al tempo dei primordi del restauro architettonico nel XIX secolo, un tema più nuovo è quello dei restauri successivi – in questo caso – a quelli di Zampi, cioè della prima e della seconda metà del XX secolo, che in dati momenti e per rispettare le normative del tempo in materia di costruzioni (incessanti proprio dall'inizio del XX secolo a seguire) hanno introdotto trasformazioni radicali degli organismi conservatisi fino ad allora e così a Orvieto. Tipiche di un periodo preciso, oggi queste trasformazioni devono essere riguardate con la mentalità del momento in cui furono eseguite, ma non possono essere ignorate per quanto possono causare adesso all'edificio su cui furono eseguite. Vale per tutti, nel sottotetto del duomo di Orvieto, quanto è risultato dalla sostituzione delle falde di copertura della zona del presbiterio e del transetto. Una prima indagine della realtà delle cose mostra almeno tre fasi: la prima è relativa alla ghiera dell'arco-

⁷ Per queste norme, vigenti al tempo della giornata di studi del 2016, vedi NTC 2008/NTC-C 2009, cap. 8 (*Costruzioni esistenti: 8.5 – Procedure per la valutazione della sicurezza e la redazione dei progetti*). Per il loro aggiornamento successivo, vedi NTC 2018/NTC-C 2019, I: cap. 8 (*Costruzioni esistenti: 8.5 – Definizione del modello di riferimento per le analisi*). Le prime furono recepite dal Ministero per i beni e le attività culturali con la Direttiva del Presidente del Consiglio dei Ministri del 9 febbraio 2011 (*Valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle Norme tecniche per le costruzioni di cui al decreto del Ministero delle Infrastrutture e dei trasporti del 14 gennaio 2008*), dove al cap. 4 (*Conoscenza del manufatto: 4.1 – Il percorso della conoscenza*) sono spiegati in dettaglio il senso e i diversi passaggi per l'acquisizione delle giuste informazioni necessarie alla messa in sicurezza di edifici di interesse storico e artistico. A sua volta, quest'ultima direttiva ampliava il precedente DPCM del 12 ottobre 2007 (*per la valutazione e la riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle norme tecniche per le costruzioni*), dove sempre al cap. 4 era già trattato il medesimo argomento.

diaframma, che risale con certezza sufficiente alla fase conclusiva del cantiere medievale; la seconda potrebbe essere relativa alla parete triangolare di muratura in blocchi squadrate di tufo sopra l'arco-diaframma in questione. Volta ad alleggerire la ghiera sottostante con un materiale più leggero di quello del precedente, allo stato degli studi è però quasi impossibile da datare perché potrebbe essere sia medievale, sia del tempo di Zampi o – come è più verosimile – perfino successiva (fig. 3). All'intradosso di uno degli archi-diaframma (di materiali e fattura tutti uguali) sono tracciate a grafite due figure grandezza naturale – un uomo e una donna – con vestiti certamente della metà del XIX secolo. Ciò conferma o che a quella data almeno le ghiera erano già esistenti, oppure che alcune di esse furono realizzate ex-novo nei restauri di Zampi e su almeno una di esse furono eseguiti i disegni di cui sopra da mano abbastanza capace (forse di uno dei decoratori che lavorarono alla coloritura delle capriate e dell'intradosso nuovo delle falde di copertura sopra le tre navate del corpo della chiesa?) (fig. 4). La terza e ultima fase – o la seconda? – è quella molto più recente della demolizione delle capriate e delle falde del tetto in legno sopra presbiterio e transetto alla fine degli anni cinquanta del XX secolo, sostituite con capriate e orditura in acciaio e falde di copertura in tavelloni di terracotta. A questo stesso momento potrebbe risalire la ricostruzione in tufo dei brani triangolari di muratura sopra le ghiera degli archi-diaframma, visto che gli scassi per l'incastro dell'orditura secondaria nuova sono realizzati in breccia per accogliere travetti metallici e non di legno, e non c'è traccia apparente di altri scassi per precedenti travetti di quest'ultimo materiale⁸ (fig. 3). Sono invece ancora medievali senz'altro la parete triangolare di chiusura del fondo dell'abside e forse anche gli archi di scarico delle capriate (in origine di legno, oggi d'acciaio) sopra il medesimo presbiterio, funzionali ad alleggerire verso l'interno la muratura nel tratto terminale tra le reni delle volte e gli appoggi delle falde di copertura (fig. 5). Risalgono sempre alla trasformazione in acciaio del tetto negli anni ottanta del XX secolo anche le selle in calcestruzzo armato di appoggio delle nuove capriate, sia in chiave (a ridosso e al colmo dei triangoli murari di tufo), sia in basso in corrispondenza dell'intersezione tra puntoni e catene. Tra le cose da indagare ancora, potrebbe valere la pena valuta-

⁸ Per il quadro complessivo dei lavori eseguiti nel duomo dalla sua fondazione a seguire, vedi C.V. Manfredi, *Cronologia*, cit., *ad annum*. Per questi lavori al tetto, *ibidem*, 1958-1959: restauro del tetto della tribuna.

re se le selle in questione siano collegate o meno a un cordolo continuo in calcestruzzo armato, messo in opera (ma è da capire se ciò sia mai avvenuto) in ossequio alle normative di allora. Oggi, come dall'inizio del XX secolo a seguire, le norme tecniche nazionali sulle costruzioni sono una realtà molto importante, fino a oggi spesso alquanto trascurata in ambito accademico in particolare nelle Facoltà di Architettura italiane. Troppe tesi di laurea in Progettazione o in Restauro dei beni architettonici ancora non ne tengono conto. In parallelo, gli ultimi due importanti eventi sismici che hanno devastato l'Italia centrale nel 2009 e nel 2012 in Abruzzo ed Emilia-Romagna hanno mutato radicalmente il modo di affrontare lo studio storico degli edifici esistenti rispetto alle consuetudini degli ultimi cent'anni, in particolare in merito ai cosiddetti grandi e piccoli monumenti⁹.

A proposito, quindi, di materiali, tempi e questioni costruttive medievali, oggi è possibile notare alcune cose. Le prime sono relative alla scansione dei tempi di realizzazione dell'edificio in alzato. La rimozione dei microorganismi e la pulizia più generale degli esterni della navata centrale del duomo tra 2011 e 2012 hanno messo in luce una possibile differenza di qualità e di consistenza dei materiali impiegati nella realizzazione quantomeno dei relativi paramenti a strisce di due colori: dal colmo dei tetti delle navate laterali al piano d'imposta degli archi delle finestre che illuminano la navata centrale la pietra più chiara è infatti molto diversa da quella analoga nella zona superiore, dal piano d'imposta di cui ho detto alla modanatura di coronamento orizzontale. Indice quantomeno di un cambiamento di forniture dei materiali, la differenza potrebbe essere il sintomo di una fase costruttiva diversa rispetto a quella per la parte inferiore oppure, anche, di una scelta voluta di impiegare un materiale diverso nella parte più alta dell'edificio dove poteva essere necessario realizzare strutture di maggiore leggerezza¹⁰ (*fig. 6*).

⁹ Al momento del congresso ad aprile 2016, non s'era ancora verificata la terza e più recente grave sequenza sismica degli ultimi dieci anni, quella di agosto 2016 – gennaio 2017 tra Lazio, Umbria, Abruzzo e Marche. Dopo di essa sono state emanate – sempre non a caso – le NTC 2018 e la NTC-C 2019 nominate sopra.

¹⁰ Su questo tema, a parte BONELLI 1972, p. 219 (che, però, dice che «nel 1308 [...] le volte non erano ancora costruite e quindi le pareti non si trovavano soggette alle spinte relative», e forse derivava questa sua affermazione proprio dall'aver notato il rialzamento in questione), vedi già FRANCHETTI PARDO, CIMBOLLI SPAGNESI (2005-2008) 2011, pp. 107-119, in part. pp. 112-113 e *fig. 6*; FRANCHETTI PARDO 2014, pp. 98-113, in part. *fig. 27*.

2. Spazi e arredi strutturanti gli spazi

Altre osservazioni sono relative agli spazi interni della chiesa e agli antichi arredi che li strutturavano. Di ciò hanno già parlato prima di me Giovanni Carbonara e altri, e in maniere tra loro diverse. Comprendere l'articolazione dello spazio interno della cattedrale medievale, è comunque argomento cardine e che merita di essere ripreso, anche perché come fenomeno più vasto è stato ignorato per lungo tempo da tanta storiografia architettonica in particolare italiana. Solo di recente, tra l'ultimo decennio del XX secolo e il primo del XXI, è stato oggetto di attenzioni specifiche in maniera sistematica e a vasta scala ma solo da studiosi di altri paesi e in Italia, comunque, in casi rari¹¹. In tutto questo, l'argomento è stato affrontato con cognizione di causa solo a proposito della cattedrale orvietana dal XVI secolo a seguire e non prima¹². In Santa Maria Assunta tutta la zona avanti l'attuale gradonata che sale all'altare maggiore dal transetto era in antico occupata dal coro ligneo gotico, che a terra arrivava almeno oltre la prima campata della navata maggiore, dai due pilastri polistili all'incrocio col transetto a forse i primi due cilindrici verso la facciata. A segnare una differenza sostanziale di questa zona rispetto al resto sempre verso la facciata, sono ancora oggi le tre geometrie differenti dei primi tre pilastri su ambedue i lati verso il transetto: il primo a sezione polistila; il secondo a sezione ottagonale e il terzo a sezione circolare. La radicale trasformazione di questa stessa zona rispetto al precedente momento medievale è senz'altro di un tempo successivo a quello di papa Paolo III Farnese, quindi (verosimilmente) al 1534-1549.

Concordo con Bruno Toscano – l'ha detto prima di me – sul fatto che oggi non è senz'altro possibile, quanto a categorie storiografiche, parlare di un'arte del tempo della Controriforma come di un fenomeno a sé stante¹³. Mentre è possibile dire di realizzazioni artistiche (e quindi

¹¹ Su tramezzi, jubé e cori di varia natura in età Tardoantica e nel Medioevo, in generale sull'articolazione e le varie suddivisioni degli spazi di navate e coro delle chiese dal IV secolo d.C. ad almeno l'inizio del XVI, vedi PIVA 2008, pp. 226-248. Per un quadro efficace degli studi fuori d'Italia in merito e anche in rapporto alla contemporanea liturgia, vedi *ibidem*, p. 273 n. 1 e p. 274 n. 83. Per questo tipo di strutture nell'edilizia degli ordini mendicanti tra Duecento e Trecento, vedi VILLETTI (1984) 2003, pp. 67-68, 82-83 nn. 117-122; VILLETTI (1984a) 2003, pp. 135, 145-146 n. 25; VILLETTI (1995) 2003, p. 129 n. 18.

¹² CAMBARERI 1992, con la cronologia documentata delle opere.

¹³ Così, invece, in FAGIOLO 2007, pp. 25-26, a proposito dell'architettura di Vignola in generale, definita «in sintonia con la strategia della Controriforma» a partire dal

architettoniche) della prima metà del XVI secolo, della seconda metà e poi ancora di dopo: cioè di momenti storici molto diversi in assoluto l'uno dall'altro, a prescindere dai riflessi o meno su di loro della Controriforma come tale. Con la memoria, quindi, sempre al duomo di Orvieto, a un livello più d'insieme vale la pena ricordare che Carlo Borromeo pubblicò le sue *Instructiones fabricae* nel 1577, quattordici anni dopo la chiusura del Concilio di Trento nel 1563 sotto il pontificato di Pio IV Medici e quasi trent'anni dopo la morte di Paolo III¹⁴. Pochi anni dopo ancora, come è noto, fu iniziata la chiesa del Gesù a Roma nel 1568 da Jacopo Barozzi da Vignola e per impulso del cardinale Alessandro Farnese nipote di Paolo III. Questa fu quindi completata da Giacomo Della Porta nel 1571 sotto papa Pio V Ghislieri.

A proposito di Orvieto in relazione a ciò, come documentato a suo tempo da Fumi e da altri dopo di lui (e di nuovo messo in luce in questa stessa giornata), il pavimento della navata centrale del duomo in corrispondenza del coro ligneo gotico (forse quello realizzato da Giovanni Ammannati da Siena e altri nel 1328-30) fu rinnovato nel 1540 al tempo proprio di Paolo III, con un disegno a figure ottagonali di marmi bianchi e rossi che cancellò con motivi e forme diverse la sistemazione precedente¹⁵. Ancora prima – da settembre 1537 a seguire – il medesimo coro ligneo era stato spostato dietro l'altare maggiore a ridosso della parete di fondo del presbiterio, con una nuova sistemazione che comprendeva anche due coretti rialzati a ridosso degli spigoli polistili tra la prima campata a crociera del presbiterio e quella di fronte del transetto¹⁶. A completare l'insieme, fu quindi commissionato un grande tabernacolo di marmo per l'altare maggiore nel 1554, che fu poi scolpito in legno da Ippolito Scalza su disegno di Raffaello da Montelupo e con

1558-1562. Ma l'attività di Vignola in questo periodo, come dimostrato anche nello stesso testo, è difficilmente immaginabile senza il supporto di lungo periodo del clima culturale del periodo precedente e almeno proprio di quello del tempo di Paolo III Farnese.

¹⁴ BORROMEO (1577) 1962, pp. 9-10 (*cap. II – De ecclesiae forma*), 20-21 (*cap. XI – De altari maiori*), 22 (*cap. XII – De choro*). Sulle *Instructiones* in generale, vedi sempre BENEDETTI 1984, pp. 105-131.

¹⁵ FUMI 1891, pp. 271-307; CAMBARERI 1992, pp. 618.

¹⁶ Per un disegno importante della sistemazione di cui sopra (nell'Archivio dell'Opera del Duomo, dove sono anche rappresentate le basi delle due statue dell'Annunciazione di Francesco Mochi e che, quindi, dovrebbe essere stato realizzato tra 1603-1608 e 1710, quando con certezza il tabernacolo era già stato mosso dalla sua posizione originaria), vedi CAMBARERI 1992, p. 620 e fig. 2.

pannelli dipinti da Cesare Nebbia tra 1558 e 1564¹⁷. Da quest'ultimo fatto e dall'insieme delle date relative alla trasformazione della zona del coro nella navata centrale, deriva che tutto lo spostamento del coro ligneo gotico e le altre opere furono eseguite assai prima della chiusura del Concilio e dell'emanazione delle *Instructiones* di Borromeo, quindi non per conseguenza di esse. Comunque il lavoro era stato iniziato poco prima il 1540, quando il medesimo Paolo III autorizzò Ignazio di Loyola a fondare la Compagnia di Gesù. Questo perché, appunto, l'evento orvietano era maturato prima di quest'evento cardine per la storia della successiva Controriforma vera e propria, nella cerchia familiare e tra gli architetti che ruotavano intorno al pontefice e a uno dei suoi parenti prediletti. A seguire, sarebbe stato proprio Paolo III ad aprire il Concilio di Trento nel 1545, così come – in continuazione della sua azione – molto dopo sarebbe stato il medesimo nipote Alessandro a dettare proprio a Vignola le specifiche definitive per la nuova chiesa romana per i Gesuiti di cui sopra. Almeno dal 1550 in poi, questa sarebbe poi già stata pensata a navata unica, con cappelle laterali e libera dalla facciata al fondo del presbiterio, in alcuni primi tentativi forse di Nanni di Baccio Bigio e di altri ancora¹⁸. Nel complesso, la conferma che fu proprio il pontificato Farnese – e non quelli di Pio IV Medici e Pio V Ghisleri, di molto successivi – che aprì la stagione delle grandi trasformazioni degli interni delle chiese italiche così come s'erano configurati lungo tutta l'ultima parte del Medioevo e fino al XV secolo, viene dal fatto che risale ancora all'inizio del pontificato di Leone X de' Medici (1513-1521) – forse addirittura al 1519 – una delle prime idee in questa direzione di Antonio da Sangallo il Giovane per S. Marcello al Corso a Roma. Pensata a navata unica, con cappelle laterali e – pare – senza tramezzo né coro davanti all'altare maggiore così come il medesimo Antonio aveva già fatto prima della metà del 1518 per S. Maria di Monserrato sempre a Roma, sembra ancora valida in proposito la riflessione che ha notato quest'ultima e lo stesso S. Marcello anticipare di più di trent'anni quella per l'ordine di S. Ignazio di Loyola¹⁹.

¹⁷ *Ibidem*, 1992, pp. 618-619. Lo stesso coro medievale era stato trasformato ancora una volta nel 1546, quando vi erano state aperte due porte di collegamento per la libreria e la sagrestia, con lavori diretti da Simone Mosca (FUMI 1891, p. 306).

¹⁸ FAGIOLO 2007, pp. 29-35.

¹⁹ Sui disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per S. Marcello a Roma, sono ancora validi TAFURI 1986, pp. 83-91 e la correlata bibliografia. Sul medesimo argomento più in generale, oltre a BENEDETTI 1984, pp. 67-104 (in part. pp. 78-79), vedi oggi SALE

In parallelo a tutto questo, è anche vero che nella penisola italiana alcune cosiddette *anticipazioni* di scelte distributive nell'organizzazione degli spazi interni delle chiese (tra cui proprio il coro dietro l'altare maggiore e non davanti, per rendere quest'ultimo meglio visibile ai fedeli), tradizionalmente ritenute frutto della Controriforma, sono invece documentate con certezza da molto prima il XVI secolo in generale. Perché sono testimoniate almeno dal XIII secolo in Umbria, in chiese mendicanti francescane e da lì a seguire in Toscana e proprio a Roma²⁰. A guardare altrove e a dare una diversa profondità storiografica all'insieme, è già stato notato che proprio dall'ordine dei Francescani – e dal tempo del loro ministro generale Ajmone da Faversham, tra 1240 e 1243 – derivarono spinte importanti di riforma delle diverse liturgie allora in uso nella Chiesa cristiana occidentale²¹. È forse a partire da tutto questo che nella chiesa superiore della basilica di S. Francesco d'Assisi, avviata a conclusione dal medesimo generale d'origine francese, un tramezzo e un coro avanti all'altare maggiore forse non furono mai pensati come in altre chiese contemporanee²². A seguire la medesima traccia interpretativa, è già altrettanto riconosciuto che proprio trecento anni dopo, le stesse spinte di riforma ebbero in papa Leone X uno dei maggiori interpreti di una sostanziale riforma liturgica generale entro un programma ancora più vasto di riforma dell'intera Chiesa occidentale. Tra le tante cose, quest'ultimo prevedeva l'uso della lingua volgare nella liturgia e una sostanziale quanto migliore istruzione complessiva dei fedeli in funzione di una loro più completa unione con l'insieme di chierici, monaci e monache che ne erano i custodi²³. Per concludere questa parte di riflessione, non è forse quindi ancora una volta un caso che al tempo di papa Paolo III Farnese (da cui era partito il discorso sulla trasformazione del coro di Orvieto) risalga infine l'imponente diffusione della seconda edizione del 1536 del breviario riformato del cardinale francescano Francesco Quiñones. Pubblicato nella prima edizione del 1535 ancora col benessere di papa Clemente VII de'

2001, in part. pp. 82-83. Sull'apporto dell'architetto fiorentino e dei suoi committenti all'intera questione tipologica della chiesa ad aula unica, vedi sempre BENEDETTI 1984, pp. 38-42. Per un importante documento che precisa i primi tempi della realizzazione di S. Maria di Monserrato, dal 1518 a seguire, vedi LERZA 1986.

²⁰ PIVA 2008, pp. 248, 274 n. 93.

²¹ NEUNHEUSER (1978) 2011, pp. 234-235.

²² PIVA 2008, p. 274 n. 93; CIMBOLLI SPAGNESI 2012, pp. 16-17.

²³ NEUNHEUSER (1978) 2011, pp. 236-242.

Medici (1523-1534), esso fu una base importante per le riflessioni in merito alle trasformazioni definitive della liturgia oggetto del Concilio di Trento aperto dal medesimo Paolo III nel 1545²⁴.

Tornando sempre al duomo di Orvieto e a forme, dimensioni e consistenza del coro gotico ligneo rimosso dal 1537 in poi e degli arredi correlati, oltre a quanto appena detto non è dato sapere molto. Di certo, in merito agli arredi del suo spazio interno nel Medioevo, oltre all'esistenza e allo spostamento del coro stesso (come risulta dalle carte d'archivio) e alla forma diversa dei piloni della navata centrale in corrispondenza di esso, c'è in più solo quanto emerge dalle vicende di certe altre questioni. Una di queste è relativa al fatto che nel 1904 fu dato incarico dall'Opera del Duomo a Carlo Zampi di procedere alla ricomposizione almeno grafica di tre importanti frammenti di pergamena (allora a Londra, Berlino e nel Museo dell'Opera stessa), che – secondo la credenza comune di allora – raffiguravano un pulpito forse di scuola senese del XIV secolo proprio per la cattedrale di Santa Maria Assunta²⁵. Riesaminando il tutto a distanza di più di un secolo, la pergamena forse potrebbe rappresentare altro dal prospetto di un pulpito esagonale disteso su un unico piano, come la interpretò Zampi, perché potrebbe anche trattarsi del prospetto verso la facciata del duomo del tramezzo che separava il coro stesso verso il presbiterio dal resto delle navate. Un altro dato certo è che oggi – come forse già anche al tempo delle raffigurazioni edite da Guglielmo Della Valle alla fine del XVIII secolo – in ogni caso nel Duomo di un pulpito non c'è alcuna traccia, quantomeno sui piloni delle navate. Anche se – non va dimenticato – tra 1949 e 1958 la rimozione dell'antico pavimento e la sua sostituzione con uno completamente nuovo in lastre di pietra rossa di Prodo (tranne che nel tratto con i gigli farnesiani del tempo di Paolo III di cui s'è detto sopra, davanti i gradini dell'altare maggiore e occupato fino al 1537 dal coro gotico di legno) potrebbe essere stata la causa della scomparsa di tanti segni su di esso, che avrebbero potuto narrare tante storie di altrettanti arredi dal Medioevo a seguire²⁶. Sta di fatto che i

²⁴ *Ibidem*, pp. 237-239.

²⁵ La questione è testimoniata dalla lettera d'incarico del presidente dell'Opera del duomo, Carlo Franci, a Paolo Zampi del 3 ottobre 1904, oggi nell'Archivio di Stato di Orvieto, *Archivio Zampi*, b. 19, fasc. 766, e da almeno due disegni della bottega dell'architetto orvietano (MURATORE, LOIALI 2005, pp. 307-308 e fig. 241, p. 332).

²⁶ C.V. Manfredi, *Cronologia*, cit., *ad annum*. In BONELLI 1972, pp. 68-69, e BONELLI 2003, p. 229, è il ricordo che sull'antico pavimento precedente i restauri dopo la seconda

resti di coro oggi conservati nel Museo dell'Opera del Duomo sono relativi alla recinzione, alle statue e al leggio, e non sembrano avere a che fare con un pulpito isolato contro uno dei piloni delle navate o inglobato nel coro stesso come, per esempio, quelli nel coro della chiesa mendicante di S. Maria gloriosa dei Frari a Venezia (fig. 7).

Prima di me sempre Carbonara ha trattato delle trasformazioni e delle ricostruzioni dei tramezzi di cattedrali dopo il Medioevo in Inghilterra, molto più legata alla Riforma protestante rispetto alla penisola italiana²⁷. Ma oltre le Alpi, lontano dalle culture più prossime alla Chiesa di Roma e con una visione artistica per così dire assai meno vasariana dell'intera questione dello spazio interno delle chiese, tra fine XV e XVI secolo la faccenda dei tramezzi, degli jubé e dei cori in generale, il loro essere sempre stati ed essere spesso ancora oggi elementi cardine per l'articolazione degli insiemi è una faccenda da sempre molto nota e altrettanto presente anche nella storiografia architettonica relativa non italiana²⁸. A suo tempo – e in Germania proprio a causa della Riforma protestante d'origine luterana dal 1517 a seguire, in Inghilterra dello scisma dalla Chiesa di Roma da parte di Enrico VIII all'inizio del pontificato di Paolo III nel 1534 e della diffusione della Riforma stessa sia oltre la Manica sia altrove sul continente (per prima in Svizzera e poi in Svezia, Norvegia e Danimarca) – la presenza di questi elementi d'arredo nelle chiese cattedrali e in quelle dei vari Ordini mendicanti è sempre stata una costante di lungo periodo arrivata fino a ora. Perché in quei luoghi la Riforma li ha preservati per grande parte e di essi non è stata eseguita la rimozione sistematica dall'inizio del XVI secolo a seguire, come invece è accaduto in Italia e, nella quasi totalità dei casi, anche in Francia. In tante immagini di periodi diversi di interni di chiese grandi e piccole non italiane, questi tramezzi e i collegati cori sono rappresentati con chiarezza e sono testimonianza al-

guerra mondiale era ancora visibile, intorno al secondo pilone di destra, il tracciato di uno dei pilastri a croce progettati da Ippolito Scalza e dai suoi successori dal 1597 in poi per consolidare le strutture medievali.

²⁷ G. Carbonara, *Restauro e de-restauro. Motivazioni e scelte operative*, in questo volume.

²⁸ Vedi nota 9. Per un quadro delle conoscenze italiane su tramezzi e cori nelle chiese cattedrali europee alla fine del XX secolo, vedi C. Bozzoni, *Il XIII secolo*, in BONELLI, BOZZONI, FRANCHETTI PARDO 1997, pp. 179-378. Per un commento importante del fenomeno nell'edilizia degli Ordini mendicanti in Europa nel Medioevo, vedi SHENKLUN 2003, pp. 81-84. Per il legame di questi ultimi con il duomo di Orvieto, oltre sempre a BONELLI 1952, BONELLI 1972 e BONELLI 2003, vedi SHENKLUN 2003, pp. 208-209.

trettanto evidente della situazione italica medievale precedente il XV-XVI secolo (*fig. 8*). Un caso francese superstite è quello della cattedrale di Ste-Cecile ad Alby, dove il coro del XV secolo ancora si estende per più di metà dell'unica navata. Un caso inglese tra i tanti è quello della cattedrale di Westminster a Londra, dove l'intero interno della chiesa ha un'articolazione dovuta a una struttura simile, che – a tutti gli effetti – è ancora quella d'origine medievale. Proseguita assai oltre il primo Cinquecento di Enrico VIII, è utilizzata ancora oggi in occasioni ufficiali per organizzare in maniera gerarchica la società britannica attuale²⁹ (*fig. 9*). Che almeno nel Duecento e Trecento lo stesso accadesse anche nella penisola italiana è testimoniato dagli affreschi giotteschi sulle pareti della chiesa superiore di S. Francesco ad Assisi, che rappresentano una volta lo spazio verso il coro dietro il tramezzo forse di una chiesa generica, e un'altra volta forse il caso particolare del tramezzo in forma di tenda della stessa basilica di S. Francesco³⁰ (*fig. 10*). Un caso concreto molto noto anche a questo proposito è quello della chiesa mendicante domenicana di Santa Croce a Firenze, dove Giorgio Vasari diresse la demolizione del coro e del tramezzo medievali. Il fatto che in questa chiesa il pulpito in pietra sia ancora esistente a ridosso di un pilone tra le navate chiarisce il suo ruolo nell'organizzazione medievale dello spazio tra la facciata della chiesa e il tramezzo in questione, in funzione della predicazione dall'alto verso i fedeli in basso e in direzioni a 180° trasversali rispetto all'asse longitudinale dell'intero edificio. Ciò che era dietro al tramezzo, nel coro in questione, fino all'altare maggiore e oltre fino al fondo del presbiterio, era di competenza dei presbiteri; la celebrazione della liturgia avveniva senza quasi nessuna comunione visiva diretta con i fedeli laici. Alla quota del claristorio sopra le ar-

²⁹ In Inghilterra il fenomeno è importante anche guardando alle sole chiese cattedrali, dove in alcuni casi il jubé (tramezzo più o meno permeabile e nei vari casi superstiti di tempi anche molto diversi tra loro) è stato in alcuni casi rimosso in funzione della locale liturgia tardo medievale e almeno dalla fine del XV secolo a seguire. Cori ancora con jubé sono nelle cattedrali di Rochester, Chichester, Winchester, Bristol, Wells, Gloucester, Worcester, Chester, Ripon, York, Beverley, Durham, Lincoln, Ely, Norwich. Cori senza più jubé sono a Salisbury, Truro, Lichfield, Hereford, Liverpool, Peterborough. Per la trasformazione di questi spazi nel tardo Medioevo locale, vedi DUFFY 2003. Per quanto accaduto ancora dopo, vedi G. Carbonara, *Restauro e de-restauro*, cit., in questo volume.

³⁰ Assisi, basilica superiore di S. Francesco: navata, lato nord, semiparete tra la quarta campata da ovest e la controfacciata, registro inferiore, storie di San Francesco (post 1296?): il presepe di Greccio (Giotto et alii, 1267?-1337). *Ibidem*, navata, lato sud, seconda campata da est, registro inferiore, storie di San Francesco (post 1296?): l'accertamento delle stimmate (Giotto et alii, 1267?-1337).

cate tra navata centrale e campate laterali, la differenza di numero di finestre nelle campate più verso il coro (due) rispetto a quelle verso la facciata (una) segna ancora oggi la differenza tra i due diversi tipi di spazio a terra in età medievale³¹ (fig. 11).

Per tornare sempre a Orvieto e sul medesimo argomento, a testimoniare che il relativo ambiente culturale era comunque allineato con quanto accadeva altrove, vale il fatto che di questa usanza liturgica e, a cascata, anche architettonica esista ancora memoria in almeno un celebre caso locale. Perché in due scene sacre sulle formelle a smalto del medioevale tabernacolo del Corporale è rappresentato con chiarezza un coro a recinto in uno spazio sacro generico, con un gruppo di chierici davanti a una sedia papale sotto un baldacchino³². Ciò nonostante, come già sottolineato, oggi nel duomo non esistono più né pulpito né coro gotici nelle loro posizioni medievali. Solo un piccolo pulpito di legno assai più tardo è oggi a ridosso dell'ultimo pilone polistilo della navata destra, quasi nel transetto³³ (fig. 12).

³¹ Sulla trasformazione da parte di Giorgio Vasari dell'interno di Santa Croce a Firenze nella seconda metà del XVI secolo, oltre alla bibliografia in nota 11, vedi sempre anche TIBERI 1977. Su questo studioso italiano che ancora negli anni Settanta del XX secolo era già attento al tema degli spazi delle chiese medievali e sul suo contributo in materia, vedi CIMBOLLI SPAGNESI 2012, pp. 14-17. Per un caso specifico di coro ligneo davanti all'altare maggiore in una chiesa mendicante toscana a navata unica, il S. Francesco a Prato, vedi NANNINI BERTI 1982, in part. pp. 65-72.

³² La cosa è evidente perfino nella restituzione grafica del XVIII secolo degli smalti del tabernacolo del Corporale, eseguita da Carlo Cencioni e Domenico Pronti, in DELLA VALLE 1791a, tav. XXII.

³³ Questo pulpito non è nella pianta né nella veduta del transetto del duomo di Francesco Panini del 1764, edite in DELLA VALLE 1791a, tavole I e V. Nella veduta più nota della navata centrale del duomo, sempre di Panini (*ibidem*, tav. IV), si distingue bene al fondo della teoria di statue contro i piloni della navata destra un piccolo pulpito (con suoi crocifisso e celetto a sbalzo) rialzato da terra e contro lo spigolo polistilo di destra tra presbiterio transetto in sostituzione del coretto di destra della sistemazione cinquecentesca della zona dell'altare maggiore. A ridosso dello spigolo polistilo opposto, è visibile quanto a quella data restava del coretto di sinistra, anch'esso a una certa altezza dal suolo e allora privo di tutta la parte inferiore (fig. 1). Il pulpito attuale in legno è comunque riportato nella pianta in BENOIS, RESANOFF, KRAKAU 1877, p. 8 e tav. I, n. 20, dove è attribuito a Ippolito Scalza. Studi recenti documentano che nel 1623, sei anni dopo la morte di Scalza, era molto sentita la necessità di un pulpito, perché – evidentemente – forse esso allora non esisteva ancora. Tanto che il vescovo di Orvieto del tempo aveva pensato in un primo momento, ma senza portare a termine l'opera, di ricavarlo per trasformazione del tabernacolo ligneo di Scalza e degli altri. Quest'ultimo fu rimosso dal duomo verosimilmente fra 1765 e 1781, visto che né una descrizione della cattedrale del 1781 né Della Valle nel 1791 lo menzionano più parlando della tribuna. Inoltre, non è mai nominato in Fumi (1891) 2002. Su tutto questo, vedi CAMBARERI 1992, pp. 620-621 e note 52, 57; M. Cambareri, *Ippolito Scalza nel duomo di Orvieto*, in CAMBARERI, ROCA

Un caso per tanti versi analogo a quello della basilica di Santa Maria Assunta è quello di Santa Mara del Fiore, a poca distanza geografica da Orvieto come la grande chiesa mendicante di Santa Croce ricordata sopra. Anche nel duomo di Firenze oggi le tre navate sono libere dalla facciata all'altare maggiore alla maniera cinquecentesca. Dalla relativa storiografia è noto che un coro ligneo con formelle istoriate in marmo e bronzo mai completate era stato realizzato da Filippo Brunelleschi all'inizio del Quattrocento. In sostituzione di questo, una grande recinzione corale era stata quindi realizzata da Baccio Bandinelli per volere di Cosimo I de' Medici tra 1547 e 1572³⁴, cioè con avvio dieci anni dopo quello della nuova sistemazione del coro nel duomo di Orvieto. Anche in questo caso ancora una volta una fonte iconografica – una xilografia della fine del XV secolo di una predica proprio in duomo di Girolamo Savonarola – forse testimonia l'esistenza a quella data di un pulpito a ridosso di uno dei piloni di sinistra della navata centrale, come quello sempre brunelleschiano e del 1443 circa che ancora esiste in S. Maria Novella sempre a Firenze. Soprattutto raffigura la sistemazione dell'interno della chiesa in funzione di esso, con una compartimentazione di tipo provvisoria delle tre navate in funzione del genere dei fedeli³⁵ (fig. 13). Realizzate con corde e lunghi tendaggi opachi appesi da un pilone all'altro attraverso l'intero interno della chiesa, le partizioni raffigurate sono tre. Con il pulpito al centro delle prime due, la prima verso l'abside (per gli uomini) arrivava verosimilmente fino al recinto del coro, mentre la seconda (per le donne) era senz'altro verso la facciata della cattedrale e arrivava fino a un corridoio trasverso di distribuzione che la separava dalla terza e ultima zona a ridosso dei portali. La funzione di quest'ultima partizione era di permettere il migliore accesso e il deflusso da ambedue le navate laterali in direzioni perpendicolari rispetto agli assi longitudinali dell'edificio, rispetto a un'alternativa serie di ingressi paralleli a questi ultimi.

DE AMICIS 2002, p. 33, n. 18: in ambedue il rimando è all'Archivio dell'Opera del duomo, *Memoriale* 1611-1631, c. 354r-v: 31 dicembre 1623.

³⁴ VERDON 2010, pp. 33-35, con la bibliografia precedente.

³⁵ Firenze, Biblioteca nazionale centrale, *Sav.* 146 (23 aprile 1496, Firenze, *ad instantia* di Pietro Pacini da Pescia. Carta, in 4°, c. 1r, pubbl. in TURELLI, VERDON, CIARDI, SCAPECCHI, a cura di, 1985, pp. 61-68 e fig. 12. Sul pulpito in Santa Maria Novella, concretamente realizzato da Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano su modello ligneo di Filippo Brunelleschi, vedi già BATTISTI 1976, pp. 292-299.

Premesso tutto questo, resta da capire se esistano indizi che facciano avvicinare in qualche maniera l'interno del duomo di Orvieto nel Medioevo a quello appena illustrato della cattedrale fiorentina, senz'altro precedente le trasformazioni di ambedue gli edifici nel Cinquecento. In termine di resti fisici, fino a qui nulla era dato sapere in aggiunta a quanto edito a suo tempo da Luigi Fumi e già ricordato. Dai documenti risulta che nel 1468 fu montata una tenda tra coro e navata per dividere gli uomini dalla donne. Cercando dell'altro, di nuovo nella notissima veduta edita da Guglielmo Della Valle nel 1791 – testimonianza di situazioni in seguito sparite e comunque non riportate già nei successivi disegni russi del 1842 e dintorni per i motivi detti in apertura – esiste qualche altra scarna indicazione. E anche per il duomo di Orvieto esse rimandano – se non di nuovo a pulpito e coro medievali – forse proprio a un'articolazione in più e diversi spazi delle navate assai diversa dalla situazione attuale, successiva alle trasformazioni cinquecentesche e forse analoga proprio a quella fiorentina. Nella veduta pubblicata da Della Valle sono evidenti alcune serie di fori quadrati con piccole mensole modanate di pietra sotto al lato inferiore sia sui piloni della navata sinistra sia sui primi due di quella di destra (*fig. 1*). Di queste serie di fori, due sono parallele rispettivamente agli assi longitudinali della navata centrale e a quelli delle laterali, e sono a due terzi dell'altezza dei piloni tra le arcate delle navate in questione. Le altre serie sono appena sotto ciascuno dei capitelli dei piloni di sinistra e in corrispondenza di altrettanti fori simili sugli analoghi piloni di destra. Disposte in questa maniera, queste serie tutte insieme individuano quantomeno altrettante serie di rette (volendo, anche di dipendenti piani paralleli) perpendicolari all'asse longitudinale di tutte e tre le navate dell'edificio. Insieme alle relative mensole, tutti questi fori potrebbero essere serviti per alloggiare travi di legno o ulteriori mensole lignee più grandi, d'ancoraggio di cavi di sostegno di tende eventuali, come pure – è sempre possibile – anche di lampadari. Utilizzati in pochi casi come alloggio degli apparecchi per l'attuale illuminazione elettrica, nella realtà queste serie di fori quadrati sono assai di più di quelle nella veduta settecentesca, sono a più e diverse quote, in direzioni non solo perpendicolari e parallele agli assi longitudinali della chiesa ma anche oblique e ad altezze importanti sui piloni polistili tra navate e transetto. Sui muri perimetrali delle navate laterali e su questi piloni polistili in particolare alcuni fori non sono più

percepibili con immediatezza perché richiusi nei restauri del XIX e XX secolo³⁶ (fig. 14).

A testimoniare la realizzabilità tecnica della soluzione – se non bastasse la sua rappresentazione, idealizzata, della fine del XV secolo in Santa Maria del Fiore – vale ricordare che un caso assai più recente molto noto di grandi teleri appesi tra un pilone e l'altro delle navate nell'interno di una grande cattedrale è oggi quello del duomo di Milano.

3. Sismicità e danneggiamenti antichi e nuovi

De Canio ha già introdotto il tema, che è senz'altro fondamentale anche – e non solo – per il duomo di Orvieto e che oramai non può e non deve essere più trascurato dagli storici dell'architettura così come da chiunque in assoluto abbia il proprio campo di lavoro nelle costruzioni esistenti. A ciò, tra le altre cose, hanno obbligato precise norme tecniche nazionali sulle costruzioni medesime, che hanno recepito e implementato norme europee, in particolare – appunto – nelle parti relative al tema della trasformazione e della conseguente migliore conoscenza del patrimonio edilizio esistente, a maggior ragione delle grandi architetture religiose e civili d'interesse culturale³⁷. Ragionando, come detto in apertura, da tecnici del settore e non da storici generali, dell'arte o di quant'altro, comunque con una formazione superiore assai diversa da quella di sola matrice letteraria, ciò è oggi imprescindibile e, in fondo, apre anche a nuovi spazi e a nuove dimensioni della ricerca più generale.

Nella cronologia di massima del duomo di Orvieto le seguenti date sono punti fermi dei primi tempi del cantiere. 13 novembre 1290: posa della prima pietra, con fra' Bevignate come *operarius*, soprastante dei lavori fino al 1330; 1297, maggio: i piloni tra le navate sono in costruzione; 1309: posa in opera della prima trave del tetto; da prima del 16 settembre 1310 a entro il 1330: Lorenzo Maitani senese, *capud magister*, realizza i contrafforti, il presbiterio a terminazione quadra; 1290 circa – 1310: la facciata è già in costruzione; 1325: il presbiterio è già terminato; 1335-1338: realizzazione delle volte del transetto; 1350-1356: realizza-

³⁶ Questa la situazione in un sopralluogo del 22 maggio 2016, un mese dopo il congresso. Tornerò in un futuro sulla questione.

³⁷ NTC 2008; NTC-C 2009; DPCM 9 febbraio 2011. Come ricordato in apertura, dopo il congresso del 2016, i medesimi concetti alla base di queste norme sono stati confermati nelle NTC 2018 e nella NTC-C 2019.

zione della cappella del Corporale; 1290-1295 (comunque prima del 1383): primo disegno della facciata (monocuspida); 1300-1310 (comunque prima del 1377): secondo disegno della facciata (tricuspida), forse di Lorenzo Maitani; 1359-1360: realizzazione del rosone della facciata, da Andrea di Cione detto l'Orcagna; 1408-1444: realizzazione della cappella di S. Brizio³⁸.

Lette in parallelo con il complesso delle informazioni oggi disponibili sui maggiori eventi sismici che hanno interessato il territorio orvietano dall'inizio dell'XI secolo a seguire, queste stesse date rivelano alcune sorprese soprattutto se messe in relazione con i fatti che a livello locale hanno causato danneggiamenti importanti³⁹ (fig. 15). Considerando infatti gli eventi con intensità macrosismiche stimate [I (MCS)] con valori tra 5 e 9, cioè che hanno provocato danni seri, è evidente che alcuni di questi eventi si verificarono proprio a cavallo dell'avvio del cantiere del duomo nel 1280 e negli anni subito a seguire. Segnalo in particolare i seguenti: il sisma del 22 maggio 1276 con I [MCS] tra 8 e 9, quindi con distruzioni grandi in tutta la città e alla rupe di Orvieto in generale, quattordici anni prima dall'avvio dei lavori per il duomo; poi, i due eventi del 1298 e del 1306 non menzionati nel database macrosismico dell'Istituto nazionale di geofisica e vulcanologia, ma che secondo le fonti letterarie della metà del XVI secolo sembrerebbero avere causato gravi crolli in città; quello del 3 dicembre 1315 con epicentro a Castelli nell'Aquilano, che in base alle fonti letterarie e d'archivio con cui è stato verificato il database, sembrerebbe non essere stata registrata a Orvieto, ma che ebbe magnitudo momento [Mw] tra 5, 5 e 7 in assoluto, cioè uguale a quella del sisma precedente; poi, quello del 1328 con epicentro a Norcia, che non è dato sapere se e quanto fu risentito a Orvieto; infine, quello del 9 agosto 1349, con Mw non nota, ma con I [MCS] di poco inferiore al primo (tra 7 e 8) e quindi anche questa

³⁸ BONELLI 1972, pp. 27-33, 60, 68-70; BONELLI 2003, pp. 219-223, 228-230; RICCETTI 2007, pp. 330-331. Per una versione più complessa e più aggiornata dei medesimi fatti, vedi C.V. Manfredi, *Cronologia*, cit., *ad annum*.

³⁹ DBMI11 (<http://emidius.mi.ingv.it/DBMI11>; ultima consultazione 1 aprile 2016). La versione più recente del medesimo database (CPTI15-DBI15) è stata pubblicata a luglio 2016, dopo il congresso di aprile in Vaticano e sempre online. Fornisce una situazione sostanzialmente identica a quella del DBMI11 e solo un poco più dettagliata soprattutto per gli eventi del XX secolo perché, oltre a essere state effettuate calibrazioni varie delle fonti e dei dati a disposizione, rispetto alle versioni precedenti «le soglie di ingresso dei terremoti sono state abbassate a intensità massima 5 o magnitudo 4.0 (invece di 5-6 e 4.5 rispettivamente)». Su tutto questo, vedi CPTI15-DBMI15, *Introduzione*, pp. 4-5.

volta con distruzioni abbastanza gravi. Messi in relazione proprio con i primi decenni dell'impianto del duomo e le sue trasformazioni significative, questi fatti si raccordano bene e forse anche spiegano i motivi e le date dell'intervento di Maitani già prima del 1310, soprattutto la trasformazione del cosiddetto progetto primitivo con l'eliminazione dell'abside semicircolare realizzata sul bordo del declivio (che in occasione di quei fatti poteva avere avuto spostamenti importanti verso valle), così come – a seguire – l'impiego di contrafforti a puntone per il consolidamento del transetto e del nuovo presbiterio a terminazione quadra e altro ancora⁴⁰.

Il Database macrosismico italiano dell'Istituto nazionale di geofisica e vulcanologia quantifica in maniera dettagliata cosa è accaduto a Orvieto in particolare (così come in tanti altri luoghi) sia – ovviamente – per gli eventi più antichi, sia – in fondo – anche per alcuni di quelli più recenti. A suo tempo l'iniziativa fu avviata raccogliendo in maniera diretta dati di natura sismica relativi a solo dopo l'evento in Italia centrale del 1980 in Irpinia, per iniziativa di quello che era allora il Gruppo nazionale per la difesa dai terremoti. Il lavoro è poi continuato con assai maggiore ampiezza di mezzi dai primi anni novanta del Novecento (quando tutto l'Occidente ha avviato un processo molto spinto di digitalizzazione delle amministrazioni pubbliche e in generale del mondo del lavoro), con l'apertura al grande pubblico del world wide web e a seguire. Anche per questo motivo sono stati sostanzialmente quasi impossibili fino all'ultimo decennio del XX secolo, nel campo della Storia dell'architettura, gli studi a partire da complessi di informazioni raccolte in tempo reale da specialisti di diverse materie e da vari tipi di strumentazioni e collegati in tempo più o meno reale tra loro. A ciò va ricondotto il fatto che da allora perfino la condivisione di più e diversi modi di affrontare una stessa realtà proprio da parte di studiosi di diversa natura è stata in qualche maniera assai più incentivata da tutto ciò che in passato.

⁴⁰ Per una esame dettagliato delle corrispondenze tra i primi tempi della storia edilizia del duomo e la storia sismica locale, vedi sempre C.V. Manfredi, *Cronologia*, cit., *ad annum*. Qui è stata impiegata la letteratura anche di vecchia data sulla storia di Orvieto a partire dal classico BARATTA 1901 e utilizzando testimonianze anche più antiche, per scendere nel dettaglio della storia sismica locale. Resta da capire quali siano stati i motivi alla base dell'esclusione dal DBMI11 e dall'attuale CPTI15-DBMI15 di alcuni degli eventi sismici invece nominati e valutati come molto importanti dalle fonti antiche (come in questo caso), nell'ambito dei vari percorsi di revisione dei dati eseguiti dall'INGV in occasione di ogni aggiornamento strumento digitale online.

Questo – e la conseguente scarsa usanza di coordinarsi con altri tipi di studiosi da parte degli storici dell'Architettura, spiega almeno in parte perché ancora oggi è dato sapere molto poco degli effetti reali (non solo quelli registrati dagli strumenti) che ha avuto per esempio il sisma in Abruzzo del 6 aprile 2009 in un ambito geografico più vasto di quello preso in esame nell'immediato. Evento di Mw 6,30 massima, esso – come è noto – ha causato danni molto gravi nella valle dell'Aterno e dintorni, soprattutto a L'Aquila, capoluogo abruzzese, ma è stato risentito anche altrove e assai lontano dall'epicentro, in particolare a causa della tipologia costruttiva della quasi totalità dei centri antichi italiani. Stando alle testimonianze orali odierne di alcuni suoi abitanti, a Orvieto per l'occasione alcuni danni si sono verificati, anche se a suo tempo sia il DBMI11 sia le collegate pubblicazioni scientifiche non li hanno individuati in maniera ufficiale⁴¹. E se questo è valido per un evento molto recente e di cui esistono molti dati, ciò può essere ancora più vero per gli eventi del passato, dai più vicini ai più lontani fino a quelli medievali, per i quali non si dispongono di informazioni così circostanziate. Vale per tutti quello che dovrebbe essere accaduto tra metà e fine del XVI secolo. A suo tempo, il lavoro di Ippolito Scalza per il duomo, oltre a organo, statue, nuovi apparati decorativi delle cappelle semicircolari nelle navate laterali e altro ancora, verso la fine degli anni novanta del Cinquecento fu senza dubbio relativo anche al rinnovamento strutturale di almeno una delle due serie di arcate tra navata centrale e le medesime navate laterali. È possibile che il lavoro fosse stato reso necessario dagli effetti del sisma con epicentro a Spoleto del 21 settembre 1571. Non a caso il primo progetto forse del medesimo Scalza per il nuovo campanile sempre del duomo risale al medesimo anno. Così come, a seguire, potrebbero essere stati causa di un peggioramento della situazione statica dell'insieme i successivi eventi sismici del 1592, 1594 e tra 1599 e 1600, con epicentro a Cascia e di nuovo a Spoleto, e quello ancora successivo di Perugia del 1604⁴². In questo contesto, tra gli ultimi anni del XVI secolo e i primissimi del successivo, insieme al consolidamento con opere provvisionali in legno di alcuni dei piloni a sezione cilindrica (forse proprio quelli tra

⁴¹ Per questo sisma Orvieto non è tra le località dove è stata documentata in maniera ufficiale un'intensità macrosismica locale sia in GALLI & CAMASSI 2009, sia nel DBMI11 e nel CPTI15-DBI15.

⁴² C. Manfredi, *Cronologia*, cit., *ad annum*.

navata centrale e navata sinistra, ancora oggi cerchiati dopo i restauri della fine del XIX secolo), Scalza aveva proposto un miglioramento della sezione resistente di questi ultimi nelle due direzioni, ottenuta inglobandoli in nuovi piloni di pianta cruciforme (*fig. 16*). A tutto ciò aveva affiancato un nuovo apparato decorativo di tutte le pareti della navata centrale in aggiunta a quanto fatto a suo tempo alle cappelle semicirculari, che è da credere avrebbe ricompreso la chiusura dei fori da ponte che ancora adesso indeboliscono i pieni murari tra le finestre del registro superiore. Lo stesso modo di procedere – ma senza coinvolgere il registro superiore con le grandi finestre gotiche – fu alla base delle ulteriori proposte di consolidamento dei piloni dal 1619 a seguire, successive alla morte di Scalza e del tempo del figlio Francesco come architetto dell'Opera del Duomo⁴³. Che dopo il Medioevo questo modo di fare fosse una consuetudine nell'aggiornamento degli organismi strutturali delle chiese medievali o precedenti è testimoniato, per esempio, da almeno due casi. Molto dopo che a Orvieto, la medesima soluzione fu impiegata nel consolidamento dei piloni poligonali medievali e delle antiche colonne costantiniane delle navate di S. Giovanni in Laterano a Roma da Girolamo Rainaldi e poi da Francesco Borromini tra 1646 in poi, che minacciavano anch'esse di crollare insieme a parte dell'abside. Dopo le trasformazioni tra Duecento e Trecento dovute a incendi diversi, la basilica era sempre con coperture lignee sulla navata centrale e su tutte le laterali come a Orvieto⁴⁴. Ancora dopo, tra 1705 e 1706, un lavoro identico fu eseguito per la trasformazione della basilica federiciana di S. Maria di Collemaggio ad Aquila⁴⁵. Dopo il grave sisma del 1703, in quest'ultimo caso i sottili piloni gotici furono inglobati in pilastri a croce in muratura, a garantire la resistenza a un nuovo sisma nelle direzioni degli assi longitudinale e trasversale della chiesa. In questo caso, poi, lo scopo di questi pilastri nuovi era anche di sostenere nuove volte a crociera sulle medesime navate laterali, prima coperte a tetto come la principale, che irrigidissero a livello del terreno

⁴³ Più in dettaglio su questi disegni, con la relativa bibliografia, vedi oggi A. Roca De Amicis, *Il duomo 'riformato' nei disegni di Ippolito Scalza*, in questo volume.

⁴⁴ Per lo stato della basilica costantiniana fino alla prima metà del XVII secolo, vedi ROCA DE AMICIS 1992. Per la bibliografia sulla trasformazione borrominiana, oggi vedi MARCONI 2013, p. 363 e note 11-14. Sullo stato dell'abside al tempo dei lavori di Nicolò IV tra 1288 e 1292, vedi MORBIDELLI 2010, pp. 44-54.

⁴⁵ Per una cronologia dettagliata delle trasformazioni della chiesa abruzzese, con la bibliografia precedente, vedi BARTOLOMUCCI 2004.

tutto l'insieme. Almeno dalla metà del XV secolo era già noto – almeno a Roma e dintorni – che gli organismi architettonici e strutturali di tipo basilicale delle chiese, quando non fossero rilegati da volte almeno sulle navate laterali, potevano avere dei fuori piano importanti dalla verticale nelle parti alte della navata centrale. Chiamato da Nicolò V dopo il 1447 per ispezionare lo stato della basilica di S. Pietro del tempo di Costantino, Leon Battista Alberti misurò più di un metro e settanta di fuori piombo verso l'interno delle pareti del claristorio della navata centrale. Questo perché esse erano di grande ampiezza e, secondo lui, non opponevano sufficiente resistenza alle spinte del vento tanto che erano tenute insieme solo dalle capriate del tetto⁴⁶. Per ricondurre il discorso sempre al caso di Orvieto, alla luce di tutto quanto detto non è così una sorpresa in assoluto – anche se è una novità documentaria importante per il caso specifico – che De Canio nella sua relazione abbia messo in luce proprio una importante mancanza di verticalità del claristorio del duomo come risultato delle indagini strumentali eseguite di recente dall'ENEA⁴⁷.

La mappa di pericolosità sismica d'Italia, norma di legge dal 2006, continuamente aggiornata dall'INGV e che proprio l'ENEA ha contribuito ad approfondire in particolare per il Lazio nel 2009, ha messo in evidenza – come è noto – che lungo tutta la penisola esiste una zona critica di possibili eventi con tempi di ritorno brevi a ridosso e lungo tutti gli Appennini e che, dopo essere in parte attenuata dalle terre di riporto della Pianura padana, riemerge a nord-est tra Veneto e Friuli⁴⁸. Questa

⁴⁶ L.B. Alberti, *De re edificatoria*, (1485) f. 16r, in ORLANDI, PORTOGHESI, a cura di, 1966, I, pp. 74-75: «Atqui adverti in basilica Petri Romae, id quod res ipsa prae se fert, factum incolsultissime, ut supra crebras et continuatas apertiones praelongum et praelatum parietem ducerent nullis flexis lineis corroboratum, nullis fulturis communitum; quodve considerasse oportuit, totam ipsam alam parietis nimium frequenti apertione suffossam perquam sublimem tetendit, posuitque, ut impetuosis aquilonibus excipiendis extarent. Quo factum est, ut iam tum primum assidua ventorum modestia pedes plus sex ab perpendiculari rectitudine in prorum cesserit; neque dubito futurum, ut olim levi appulsu modicove motu corruat. Quod ni trabeationibus tectorum contineretur, procul dubio sponte sua iam inchoata obliquitate rueret». Assumendo il piede romano pari a 29,7 cm, il valore complessivo del fuori piombo era di più di 177,6 cm. Per i rimedi proposti, vedi *ibidem*, II, pp. 998-999 (ff. 202v-203r).

⁴⁷ G. De Canio, *Il ciclo scultoreo nel duomo di Orvieto. Innovazione nella conservazione*, in questo volume.

⁴⁸ OPCM n. 3519 del 28 aprile 2006, all. 1b: *Pericolosità sismica di riferimento per il territorio nazionale* (online su <http://zonesismiche.mi.ingv.it/>; ultima consultazione 30 agosto 2019). Su tutto questo vedi già GUIDOBONI, VALENSISE, a cura di, 2013, in part. pp. 207- 353. A Emanuela Guidoboni, storica medievale e non geologa, si

natura dei luoghi, anche se conquista conoscitiva molto recente (ho fatto cenno sopra alla storia degli studi in questa direzione) ha contraddistinto a cascata e per secoli la storia architettonica delle zone relative, non solo quella degli ultimi due decenni e successiva alle norme restrittive più recenti derivate da tutto ciò. Questo perché la vita del suolo dove sorgono gli edifici è sostanzialmente ignara della vita degli uomini che li realizzano, ha tempi di durata lunghissima e assai differenti da quelli delle architetture prodotte dalle cosiddette civiltà stanziali.

A riprova definitiva di quanto detto fino a qui, per rimanere sempre a Orvieto, non è ancora chiaro se le due schede relative ai due eventi sismici che il DBMI11 data al 9 settembre 1349 – rispettivamente nell’aquilano e che fu all’origine della distruzione della città di l’Aquila di Federico II di Svevia (Mw 5,88; I_{max} 9) e nella zona del viterbese a ridosso dell’Umbria appena sotto Orvieto, come detto in apertura forse molto significativo per la storia edilizia del duomo (I_{max} 8-9; a Orvieto, I_{max} 7-8)⁴⁹ – siano realmente di due fatti distinti. Oppure se siano solo un effetto di oggi di registrazioni locali di allora (cioè segnalate dalle fonti letterarie e d’archivio di due regioni differenti) dei risentimenti e dei conseguenti danneggiamenti causati da uno stesso fenomeno verificatosi in luoghi lontani tra loro e con tempi leggermente dilatati. In parallelo, per riguardare a un momento precedente sempre del Medioevo, che fu per esempio il sisma del 3 gennaio 1117 (Mw 6,69; I_{max} 9) proprio nella Pianura padana tra Piacenza, Parma, Verona e Padova all’origine di tutta una serie di realizzazioni locali di un certo peso nell’ambito della storia architettonica dei modi romanici nell’Italia di allora.

Per riguardare in questa stessa chiave a tutto il periodo tra XI e XIV secolo, solo sovrapponendo la carta della pericolosità sismica alle posizioni dei maggiori edifici medievali della penisola appare quanto sia stato dimenticato già allora nel passaggio tra le diverse generazioni a proposito degli eventi sismici in determinate aree. Perché altrimenti non si spiega il motivo della scelta di privilegiare, da parte dei costruttori gotici rispetto ai precedenti, località quasi sempre in posizioni cri-

deve il coordinamento delle ricerche dell’Istituto nazionale di geofisica (poi Istituto nazionale di geofisica e vulcanologia) avviate a suo tempo da Enzo Boschi e poi alla base delle varie versioni degli attuali Database macrosismico d’Italia (DBMI) e Catalogo parametrico dei terremoti d’Italia (CPTI). Per i primi esiti di quella ricerca, avviata nel 1987 per effetto del sisma in Irpinia del 1980, vedi BOSCHI, GUIDOBONI, FERRARI, VALENSISE, GASPERINI (1995) 1997² e la correlata bibliografia da lì a seguire.

⁴⁹ GUIDOBONI ET ALII 2007; DBMI11, *ad annum*.

tiche rispetto alla realtà dei suoli. Mentre, al contrario, in età romanica forse proprio la memoria dell'importante evento del 1117 nominato sopra (e forse di altro ancora) aveva spinto a realizzare il medesimo tipo di edifici in luoghi assai più sicuri⁵⁰ (*fig. 17*). A dimostrare i possibili effetti di eventi sismici medievali in casi simili sempre a quello dell'organismo strutturale del duomo di Orvieto avviato a cavallo di alcuni di essi, è di nuovo – per concludere questa parte del discorso – il caso di menzionare quello della basilica aquilana di Santa Maria di Collemaggio, anch'essa sul bordo di un pendio, del tempo di Federico II di Svevia e poi ricostruita molto dopo il sisma del 1349 soprattutto nella zona absidale. Senza più i consolidamenti dell'inizio del XVIII secolo a causa di una nuova cupola in calcestruzzo e muratura a metà degli anni sessanta del XX secolo e di discutibili restauri di liberazione di poco dopo⁵¹, a causa della concussione lungo l'asse longitudinale di tutto l'edificio dovuta all'evento recentissimo del 2009 essa ha avuto il crollo di tutte le coperture della crociera del transetto e l'avvio del ribaltamento della medesima zona absidale verso valle (*fig. 18*).

4. Struttura e architettura: rilievi, misure e complessità dell'organismo architettonico

Dal 2007 l'Opera del Duomo di Orvieto ha a disposizione il rilievo digitale completo della chiesa di Santa Maria Assunta, che fu avviato nel 1997 e che oggi fornisce – a saperlo leggere – una messe molto importante di informazioni a eventuali regie di ulteriori ricerche avviate nella chiave critica e alla scale diverse scale (fisiche e culturali) esposte fino a qui. Tutto questo non è poca cosa perché quasi nessuno dei grandi monumenti italiani è oggi esaminato con l'ausilio di uno strumento simile dedicato. È emersa con chiarezza proprio in occasione dei grandi eventi sismici più recenti nel Paese l'importanza di disporre di strumenti simili sia in fase di manutenzione continua dei edifici grandi e piccoli, sia in caso di eventuali danneggiamenti dovuti a eventi traumatici di varia natura.

Soprattutto le dimensioni fisiche del caso specifico sono tanto importanti quanto mai prese in considerazione per i loro valori reali. In base a questi rilievi, dall'interno della facciata alla gradinata che oggi sale allo spazio del presbiterio, il duomo misura in lunghezza quan-

⁵⁰ Su tutto questo, vedi già CIMBOLLI SPAGNESI 2014, pp. 29-36.

⁵¹ BARTOLOMUCCI 2004, pp. 24-35; REDI 2006.

to (90 m circa) la grande chiesa mendicante di S. Croce a Firenze di cui nel paragrafo sugli arredi medievali degli interni delle due chiese. Inoltre, dall'attuale piano di calpestio nel mezzo della navata principale al colmo delle attuali capriate l'altezza complessiva è 39 m. Per un confronto, quella della navata centrale del duomo di Firenze è 42,59 m, quella di Notre-Dame a Reims è 37,95 m e quella del duomo di Amiens sempre in Francia è 44 m. Da ciò deriva sempre quanto non siano i caratteri figurativi minuti (archi rampanti, volte e gli archi a sesto acuto, ghimberghe e quant'altro) a caratterizzare l'architettura gotica della penisola rispetto a quella del resto d'Europa (piuttosto che il rimando a un generico *more romano* per il duomo di Orvieto, così come è nei relativi documenti medievali); quanto piuttosto una specifica volontà di costruire per così dire in grande e a grandi altezze col supporto di conoscenze, capacità tecniche tutte locali e comunque molto diverse per esempio proprio da quelle francesi. L'organismo strutturale in muratura portante della chiesa di grande altezza in Italia è infatti risolto con stratagemmi diversi che altrove, che in questo caso risultano con chiarezza da una sezione trasversale sulle tre navate. Nel caso del duomo di Orvieto, questa mette bene in evidenza il forte legame dell'organismo in questione non tanto con quello delle basiliche paleocristiane di Roma e dintorni, quanto con quello di fabbriche di cinquant'anni precedenti come la grande chiesa francescana di S. Maria in Aracoeli, sostanzialmente contemporanea al S. Francesco d'Assisi. A un esame più di dettaglio, il tema dell'alleggerimento dei pesi nelle parti alte del duomo di Orvieto – lungo più di quaranta metri rispetto alla chiesa mendicante romana e di quasi dieci metri in più di altezza – e il governo dell'intera struttura in funzione sia di eventuali smottamenti del terreno di fondazione, sia dei venti a grande altezza dal suolo rispetto al piede della rupe orvietana (tema assente nelle basiliche paleocristiane romane, ma in certa misura presente nell'Aracoeli e ad Assisi) non è risolto convogliando le spinte dell'insieme in punti particolari; ma riducendo via via le sezioni resistenti dei grandi pieni murari, da terra fino ai piani di appoggio delle capriate. Queste riduzioni progressive sono eseguite dal basso verso l'alto per prima cosa con la diminuzione delle sezioni degli archi sopra i piloni rispetto al sottostante diametro di questi ultimi. Questa è poi ottenuta sia sagomando i profili degli archi con una modanatura polistila, sia arretrando verso l'interno della navata maggiore il piano verticale di tutte le murature sovrastanti. A seguire verso l'alto, è ridotto ulteriormente rispetto alle varie ghiera

degli archi anche lo spessore dei pieni murari dell'intero claristorio oltre al ballatoio sopra questi ultimi. In parallelo, in tutto il claristorio le finestre alte e strette concorrono a diminuire ulteriormente la quantità assoluta di muratura in chiave alle arcate e, quindi, i pesi conseguenti (*fig. 19*). Come già detto altrove, in particolare nel transetto e nel presbiterio – con le fondazioni sul bordo di un declivio importante – la diminuzione dei pesi qui funzionale alla stabilità delle volte di un organismo strutturale completamente diverso da quello delle navate è ottenuta a una quota più alta, nel tratto di mura appena sotto le falde di copertura. Dall'estradosso delle volte al piano di appoggio del tetto esse infatti non sono di spessore costante, ma sono molto più sottili di quelle sotto le volte stesse e sono irrigidite da nervature richiuse da archi di scarico che supportano il peso delle capriate (*fig. 5*).

Ancora diverso è quanto risulta dalle misure della facciata, che al colmo della ghimberga centrale è di 50 m: più di dieci metri del colmo delle capriate della navata centrale e ancora una volta una sfida per quanti dovettero innalzarla e renderla stabile nel Medioevo e dopo, come detto sopra in funzione delle spinte orizzontali dei venti locali e del suo conseguente comportamento come una grande vela, ovvero come una vera e propria lastra incastrata a terra e di spessore e forma asimmetrica. A causa di ciò essa è sempre sottoposta a sforzi di compressione, trazione e torsione anche molto diversi a seconda delle parti, dovuti alla crescita di tipo iperbolico dei valori delle azioni indotte dai venti stessi sulla struttura⁵². Sempre questo è il motivo alla base della sua realizzazione dal Medioevo in poi ancora una volta con spessori sempre decrescenti dal basso verso l'alto per assicurarne una sezione adeguata in corrispondenze dell'incastro a terra, una certa rigidità in aderenza con le navate anche grazie agli spessori di taglio e sulle diagonali dei suoi contrafforti polistili, e un peso sempre meno importante nelle parti più alte (*fig. 19*).

Epilogo

Due ultime questioni, per concludere, derivano sempre dal nuovo rilievo del duomo, utilizzato in chiavi diverse in funzione degli interessi scientifici in gioco.

⁵² NTC 2008 e NTC-C 2009: cap. 3.3. *Azioni del vento*; NTC 2018 e NTC-C 2019: cap. 3.3. *Azioni del vento*. Su questo, in relazione alle costruzioni in muratura di grande altezza e in particolare medievali, vedi per esempio Como 2010, pp. 687-718.

Esaminato alla luce delle informazioni sui grandi restauri del XIX secolo e su tutto il resto, esso comunica senz'altro molto del quadro fessurativo generale dell'edificio tra 1997 e 2007. In particolare narra, per esempio, di lesioni per cedimenti in chiave delle volte di transetto e presbiterio, di lesioni di un certo peso in alcuni dei piloni della navata centrale (verosimilmente ancora quelle del tempo di Ippolito Scalza e di dopo), di lesioni verticali diverse sulle mura del claristorio tra le finestre allineate con i fori da ponte verso l'interno della navata principale. Le demolizioni e ricostruzioni importanti eseguite tra 1867 e 1889 all'esterno delle murature delle pareti della navata centrale, del presbiterio, della cappella del Corporale e delle giunzioni tra le murature della navata centrale e quelle del transetto per la posa in opera nel vivo delle murature delle gronde e dei canali discendenti di raccolta delle acque piovane⁵³, così come l'intera storia sismica reale dei luoghi, potrebbero avere contribuito in maniera notevole al verificarsi. Come testimoniano le smagliature delle tessiture murarie (e perfino un tassello con la relativa datazione), senz'altro il sisma del 13 gennaio 1915 con epicentro ad Avezzano fu all'origine del parziale distacco della facciata dal complesso delle perpendicolari murature del claristorio della navata centrale. Ciò accadde a molta distanza dall'epicentro dell'evento e nonostante sempre il DBMI11 fornisca per Orvieto – a fronte di valori epicentrali massimi di magnitudo momento (Mw) pari a 7 e di intensità sismica epicentrale massima [Imax (MCS)] pari a 11 (distruzione totale) – un'intensità sismica locale pari a 7⁵⁴.

⁵³ C. Manfredi, *Cronologia*, cit., *ad annum*. Su questi lavori, vedi già FUMI (1891) 2002, pp. 173, 184-185.

⁵⁴ La definizione consolidata dell'intensità macrosismica (Imax) di VII grado è questa: «Molto forte: ragguardevoli lesioni vengono provocate all'arredamento delle abitazioni, anche agli oggetti di considerevole peso che si rovesciano e si frantumano. Rintoccano anche le campane di dimensioni maggiori. Corsi d'acqua, stagni e laghi si agitano di onde e s'intorbidiscono a causa della melma smossa. Qua e là, scivolano via parti delle sponde di sabbia e ghiaia. I pozzi variano il livello dell'acqua in essi contenuta. Danni modesti a numerosi edifici se solidamente costruiti: piccole spaccature nei muri, caduta di parti piuttosto grandi del rivestimento di calce e della decorazione in stucco, crollo di mattoni e in genere caduta di tegole. Molti camini vengono lesi da incrinature, da tegole in caduta, dalla fuoruscita di pietre; i camini danneggiati crollano sul tetto e lo rovinano. Dalle torri e dagli edifici più alti cadono le decorazioni non ben fissate. Nelle costruzioni a traliccio, risultano ancora più gravi i danni ai rivestimenti. In alcuni casi si ha il crollo delle case mal costruite oppure riattate» (SIEBERG 1930). Sul sisma di Avezzano del 1915 e i suoi effetti locali, oggi vedi MOLIN ET ALII 1999b, np 1041, Imax 11; DBMI11, *ad annum*. Sui danni all'architettura e alle infrastrutture in particolare di Aquila e dintorni, comunemente ritenuti abbastanza lontani dall'epicentro per avere avuto danni significativi ma,

Una questione ulteriore risulta, infine, dalla pianta della navata centrale alla quota del ballatoio appena sopra le arcate. All'inizio degli anni ottanta del XX secolo, al tempo degli ultimi suoi due anni in servizio come professore di Storia dell'Architettura all'Università di Roma *La Sapienza*, Renato Bonelli ci narra dell'interno del duomo di Orvieto come di un «gigantesco ovoide» che quasi sembrava ricomprendere navate laterali e centrale in un unico grande vuoto curvo sotto quasi un unico tetto. Egli era solito figurare la cosa con un gesto ampio e importante delle braccia e un crescere dell'intonazione della voce, a volere abbracciare con tutto sé stesso quello spazio a lui caro e tanto considerato. La lontananza dall'osservatore delle falde di tetto di navata centrale e laterali forse da lui era sentita come identica, tanto esse erano lontane da terra e anche se nella realtà sono tra loro molto distanti (*fig. 19*). A dimostrare l'intenzione voluta dai suoi progettisti medievali di imprimere alla navata centrale un'idea di spazio curvo unificante, portava proprio il fatto (da lui appurato trent'anni prima) che l'intera balconata sopra le arcate (quella che maschera la diminuzione di spessore in sezione delle mura del claristorio rispetto quanto è sotto) era incurvata verso l'esterno su ambedue i lati della medesima navata. Bonelli in questo suo fare era sostenuto da una forte componente idealistica che gli derivava dall'adesione alle chiavi critiche e filosofiche di Benedetto Croce e alle relative concezioni della storia come strumento etico-politico che rifiutava il precedente piatto positivismo, e di arte come intuizione-espressione e come liricità⁵⁵ (*fig. 20*). Molto forti in tanta della storiografia generale italiana durante il fascismo e dopo la seconda guerra mondiale almeno fino all'inizio degli anni Sessanta, non solo in quella artistica in senso stretto, queste chiavi erano state adottate da Bonelli ancora negli anni Trenta. Dopo la guerra, egli le aveva poi impiegate

in realtà, anch'essi tutti con problemi importanti, vedi CIBOLLI SPAGNESI 2014a. L'eventuale danneggiamento di tutta Orvieto per il sisma del 2016-2017, verificatosi senz'altro perché in occasione della prima scossa di agosto 2016 caddero alcuni piccoli pezzi della facciata del duomo, è ancora tutto da studiare.

⁵⁵ BONELLI 1972, pp. 42-43 e *fig. XXIV* a p. 42; BONELLI 2003, pp. 114-116 e *figg. 79-83* alle pp. 128-129. Cfr. FRANCHETTI PARDO 2010, pp. 196-197. Per il quadro della storiografia italiana dall'inizio del Novecento a poco dopo la seconda guerra mondiale e per il relativo apporto di Benedetto Croce – oltre a CHABOD 1952 e CHABOD 1974, pp. 179-253 (sempre fondamentali e per caso contemporanei alle due prime edizioni del volume di Bonelli sul duomo di Orvieto) – vedi già a suo tempo ROSSI 1960, pp. 287-330, e NICOLINI 1962. Per il superamento del tutto, in parte già storicizzato in Italia alla fine degli anni Sessanta del XX secolo, vedi SIMONINI 1968, pp. 113-124, 133-147. Per un quadro recente del tema lungo tutto il periodo, vedi GALASSO 2008, pp. 17-34, 119-122.

per lungo tempo fino almeno alla fine degli anni Settanta del Novecento, al momento della sua almeno parziale adesione alle cosiddette scienze storico-sociali di matrice francese. A tanta distanza dal clima culturale di allora e in un tempo più nostro, sempre il rilievo recente del duomo di Orvieto e un punto di vista diverso di tutta la questione fanno emergere altre riflessioni. Nella navata centrale della cattedrale di Santa Maria Assunta (come detto più volte) è tutt'ora visibile il cedimento di alcuni piloni di mezzo verso la navata sinistra: quelli che già Ippolito Scalza e i suoi successori fino a Carlo Maderno affrontarono per primi con proposte varie di consolidamento. Da questo stesso cedimento in maniera verosimile è derivato – come sempre De Canio ha messo in luce – che ancora oggi l'intera compagine muraria al di sopra delle relative arcate sia palesemente fuori dal proprio piano verticale. La deformabilità e, a cascata, il quadro d'insieme dietro a tutto ciò è, per conseguenza, assai diverso da quello ipotizzato a suo tempo da Bonelli in relazione allo spazio dell'intera chiesa in sé e alle architetture dell'Italia centrale nel Medioevo. All'esame di dettaglio degli edifici le sue affermazioni sull'originalità, in ogni caso, dell'architettura italiana del Duecento e Trecento rispetto a quella del resto d'Europa sono comunque valide. Ciò è nonostante tali affermazioni siano state, per tanti versi, i frutti ideologici di un aspetto diverso della cultura italiana recente da quello più legato alla filosofia di Croce, quale era il suo. Perché è piuttosto alla scuola di Gioacchino Volpe e all'ambito della storiografia generalista che può essere fatta risalire l'idea di un Medioevo italico con una sua originalità piena rispetto che altrove⁵⁶. Nel campo più della Storia dell'arte in particolare, prima di Bonelli notazioni simili erano già in due lavori di Giulio Carlo Argan del 1936 e 1937. Anche loro d'impostazione crociana, questi erano stati eseguiti sulla scia dei magisteri di Lionello Venturi e soprattutto di Pietro Toesca, che in parallelo a quanto accadeva nel campo proprio della storiografia generalista e nella medesima direzione di Volpe avevano segnalato per primi l'originalità dell'arte e dell'architettura del Medioevo nostrano rispetto a quello

⁵⁶ VOLPE (1926, 1947²), rist. 1973, pp. 187-365; VOLPE (1922) 1952², pp. 5-85 (raccolta di saggi scritti tra 1924 e 1933). Su di lui (Paganica, Aquila, 1876 – Santarcangelo di Romagna, 1971), con ampie bibliografie, vedi MIOZZI 1978; MIOZZI 1982; MIOZZI 1984; G. Perfetti, *Introduzione*, in VOLPE (1943-1945) 2002, pp. v-XLVIII; DI RIENZO 2008; GALASSO 2008, pp. 35-70. Più in generale sugli storici italiani generalisti durante e dopo la seconda guerra mondiale e sul complesso clima culturale durante e dopo il fascismo in cui vissero sia loro, sia – ovviamente – i contemporanei storici dell'arte e dell'architettura, vedi DI RIENZO 2004, GALASSO 2017, pp. 139-153, e DI RIENZO 2019.

dell'Europa. Abbastanza dopo la seconda guerra mondiale, i due lavori di Argan di cui sopra furono ristampati sostanzialmente identici nel 1978, a poca distanza dalla riedizione nel 1972 del volume di Bonelli su Orvieto⁵⁷. Ancora dopo, sempre le medesime affermazioni di Bonelli furono rilanciate ulteriormente in sedi diverse dai suoi allievi più diretti – architetti e insieme storici – e da altri. Sta di fatto che nel rilievo digitale del duomo di Orvieto nominato sopra due rette tracciate lungo i rami sempre del ballatoio sopra le arcate hanno più punti di contatto con quest'ultimo. Inoltre, i due rami in questione hanno più curvature non uguali tra loro, tali che le pareti oggi devono essere considerate piuttosto come due diverse superfici verticali con andamento sinusoidale e non simmetricamente concavo verso l'esterno, come invece percepiva Bonelli⁵⁸ (fig. 21).

Arturo Danusso – che nella prima metà del XX secolo progettò la casa antisismica ideale in calcestruzzo armato con l'esperienza del sisma di Messina e Reggio Calabria del 1908, che progettò le strutture sempre in calcestruzzo armato dei grattacieli di Marcello Piacentini e Giò Ponti prima e dopo la seconda guerra mondiale, che diresse l'Istituto di Scienza delle costruzioni del Politecnico di Milano – nel 1957 parlava di *intuito e scienza nell'arte del costruire*, con l'indicare una via alternativa all'atteggiamento solo formalistico del medesimo Ponti nella progettazione architettonica da poco conclusa del grattacielo *Pirelli* a Milano. Ciò accadeva cinque anni dopo che Renato Bonelli, laureatosi alla Scuola superiore di Architettura di Roma nel 1934, aveva pubblicato la prima edizione del 1952 del suo fondamentale studio sulla cattedrale di Orvieto, dove alla maniera di Croce quasi rifiutava ogni approccio di tipo positivistic. Su un piano diverso (e della generazione precedente), Danusso era di scuo-

⁵⁷ ARGAN (1936) 1978; ARGAN (1937) 1978. Il riferimento è a TOESCA 1927. Su quest'ultimo (1877-1962), oltre a GABRIELLI 2009 e PACE 2014, attendiamo gli atti del convegno su *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, (Roma, 7-8 aprile 2017), a cura di N. Barbolani, M. Gianandrea, S. Pierguidi, M. Ruffini, tenutosi alla Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza Università di Roma. La rivalutazione del Medioevo italiano da parte della storiografia artistica e architettonica anglosassone è successiva a tutto questo, visto che WHITE 1966 è il primo vero classico a riguardo; in part. sul duomo di Orvieto, vedi *ibidem*, pp. 21-24. In merito al pensiero di Argan sull'arte medievale, vedi ROMANINI 1985. Per una prima storicizzazione delle varie tendenze della storia dell'arte italiana negli anni Trenta del XX secolo e a seguire, vedi BOLOGNA 1979, pp. 237-273; PREVITALI 1979, in part. pp. 15-35.

⁵⁸ A questo andamento sinusoidale di ambedue le pareti potrebbe avere contribuito, oltre il cedimento dei piloni verso la navata laterale sinistra, anche la concussione in direzione orizzontale della facciata su tutto il claristorio, verificatasi con certezza per il sisma di Avezzano del 1915, ma forse anche in più e diversi eventi precedenti.

la simile a quella degli ingegneri romani del tempo, ma assai differente da quella degli architetti – come proprio Bonelli – che a guerra conclusa avevano in qualche modo rigettato una parte importante dell’insegnamento dei loro maestri⁵⁹. In quei frangenti, in ogni caso, il professore milanese definiva il mestiere dell’architetto con queste parole:

«... spetta all’architetto, fiduciario del committente, fungere da direttore dell’orchestra a cui può paragonarsi l’impresa costruttiva e suggerirne l’impostazione, ponendo lo strumento statico fra quelli principali che giova tener in pugno, anziché confonderli coi secondari; ma a tal fine occorrerebbe che l’architetto ne avesse l’intima persuasione, e il coraggio di sostenerla col committente, perché questi la seguisse accettandone esplicitamente l’onere anziché lasciarlo nascosto tra le pieghe del bilancio. Ma la persuasione dell’architetto è ancora oggetto di questo discorso ... Eppure non occorrono argomenti per dimostrare, a chi voglia pensarci, che la concezione statica è parte inscindibile della sana concezione architettonica»⁶⁰.

Ingegneri e architetti ancora oggi hanno frequenti e accesi confronti culturali, forse anche alla luce di ambiti professionali in parte sovrapposti e mai chiariti dalla vasta e complessa legislazione italiana in materia. Complice in questo caso il duomo di Orvieto, potrebbe essere giunto il momento di cominciare a convergere in una direzione sola.

⁵⁹ Renato Bonelli dovrebbe essere stato allievo di Gaetano Minnucci nel corso di Elementi costruttivi, di Gustavo Giovannoni in quello di Restauro dei monumenti, di Vincenzo Fasolo in quello biennale di Storia dell’architettura e di Aristide Giannelli in quello biennale di Scienza delle costruzioni (VAGNETTI, DALL’OSTERIA, a cura di, 1955, p. 209 e *Quadro organico del personale insegnante dalla fondazione della Scuola al 1953-1954*). Su di lui (Orvieto, 1911-2004) e il suo pensiero nel campo della Storia dell’architettura e del Restauro dei monumenti, vedi CARBONARA 2001; CARBONARA, RICCETTI 2004; BOZZONI 2011. A lato di Giovannoni e Minnucci, ambedue ingegneri e più noti, Giannelli (La Spezia 1888 – Roma 1970) deve essere ricordato perché figura alternativa a Danusso a Milano. Fu dal 1922 titolare di Scienza delle costruzioni nella Scuola superiore di Architettura di Roma, di Meccanica applicata e di Teoria dei ponti e direttore del Laboratorio di prova dei materiali nella Scuola superiore di ingegneria sempre di Roma dal 1925 in poi. Dal 1937 al 1958 fu titolare di Scienza delle costruzioni nelle Facoltà di Architettura e di Ingegneria dell’Università di Roma *La Sapienza*. Nella seconda fu anche direttore dell’omonimo Istituto. Per un primo avvicinamento alla sua carriera professionale e accademica tutta nella capitale e al suo apporto al calcolo dei sistemi elastici complessi, vedi CERADINI 2000.

⁶⁰ DANUSSO (1957) 1978, pp. 94-95. Per un avvicinamento a questa figura fondamentale di ingegnere strutturista italiano del Novecento, vedi PIZZIGONI, SUMINI, a cura di, 2014, e la relativa bibliografia. Sul suo contributo all’ingegneria antisismica dopo il terremoto di Messina e Reggio Calabria del 1908, vedi SORRENTINO 2007; SORRENTINO 2008.

Referenze bibliografiche

ANDREANI, CANNISTRÀ, a cura di, 2010

Le cattedrali segni delle radici cristiane dell'Europa, atti del I e II convegno (Orvieto, 11-13 novembre 2005; Orvieto, 16-17 novembre 2007), a cura di L. Andreani e A. Cannistrà, Orvieto 2010

ARGAN (1936) 1978

G.C. Argan, *L'architettura proto cristiana, preromanica e romanica*, (Firenze 1936) Bari 1978

ARGAN (1937) 1978

G.C. Argan, *L'architettura italiana del '200 e '300*, (Firenze 1937) Bari 1978

BARATTA 1901

M. Baratta, *I terremoti d'Italia. Saggio di storia, geografia e bibliografia sismica italiana con 136 sismocartogrammi*, Torino 1901

BARLOZZETTI, a cura di, 1995

Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento, atti del convegno internazionale di studi (Orvieto, 12-14 novembre 1990), a cura di G. Barlozzetti, Torino 1995

BARREL Y ALTET (2006) 2009

X. Barrel y Altet, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, (Paris 2006) ed. it. agg. dall'autore, Milano 2009²

BARTOLOMUCCI 2004

C. Bartolomucci, *Santa Maria di Collemaggio. Interpretazione critica e problemi di conservazione*, Roma 2004

BATTISTI 1976

E. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976

BENEDETTI 1984

S. Benedetti, *Fuori dal classicismo*, Roma 1984

BERGDOLL 2000

B. Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, New York 2000

BOLOGNA 1979

F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi*, I (Questioni e metodi), Torino 1979, pp. 164-282

BONELLI 1952

R. Bonelli, *Il duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento Trecento*, Città di Castello 1952

BONELLI 1972

R. Bonelli, *Il duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento Trecento*, Roma 1972

BONELLI 2003

R. Bonelli, *Il duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento Trecento*, Orvieto 2003

BONELLI, BOZZONI, FRANCHETTI PARDO 1997

R. Bonelli, C. Bozzoni, V. Franchetti Pardo, *Storia dell'architettura medievale*, Roma-Bari 1997

BORROMEO (1577) 1962

C. Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, libri duo, 1577*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, III, Bari 1962, pp. 1-113

BOSCHI, GUIDOBONI, FERRARI, VALENSISE, GASPERINI (1995) 1997²

E. Boschi, E. Guidoboni, G. Ferrari, G. Valensise, P. Gasperini, *Catalogo dei forti terremoti in Italia dal 461 a.C. al 1990*, Roma (1995) 1997²

BOSSAGLIA, TERRAROLI, a cura di, 1989

Il neogotico nel XIX e XX secolo, atti del convegno (Pavia, 25-28 settembre 1985), a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano 1989 (2 voll.)

BOZZONI 2011

C. Bozzoni, *Renato Bonelli storico dell'architettura*, in «Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano», LXVII, 2011, pp. 79-88

BENOIS, RESANOFF, KRAKAU 1877

N. Benois, A. Resanoff, A. Krakau, *Monographie de la cathédrale d'Orviéto*, Paris 1877

CAMBARERI 1992

M. Cambareri, *A study in the 16th century renovation of Orvieto cathedral: the sacramental tabernacle for the high altar*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», ns, 15-20, 1990-1992 (*Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti), II, pp. 617-622

CAMBARERI, ROCA DE AMICIS 2002

M. Cambareri, A. Roca De Amicis, *Ippolito Scalza*, Perugia 2002

CANNISTRÀ 2010

A. Cannistrà, *Il complesso scultoreo del duomo di Orvieto: una storia interrotta*, in Andreani, Cannistrà, a cura di, 2010, pp. 185-193

CARBONARA 2001

G. Carbonara, *Renato Bonelli storico dell'architettura e teorico del restauro*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al duemila*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 113-132

CARBONARA, RICCETTI 2004

G. Carbonara, L. Riccetti, *Renato Bonelli*, in «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», CI, 2004, pp. 343-349

CARDUCCI 2019

V. Carducci, *Orvieto, dopo due secoli l'Annunciazione di Mochi torna in duomo: iniziate le operazioni*, in «Il Messaggero», martedì 12 marzo 2019

CARDUCCI 2019a

V. Carducci, *Orvieto, entro l'anno torneranno in duomo tutte le statue barocche: "Colmata una lacuna storica"*, in «Il Messaggero», venerdì 15 marzo 2019

CERADINI 2000

G. Ceradini, s.v. *Giannelli, Aristide*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 54, 2000, *ad vocem*

CHABOD 1952

F. Chabod, *Croce storico*, in «Rivista storica italiana», (LXIV) 1952, pp. 473-530

CHABOD 1974

F. Chabod, *Lezioni di metodo storico*, Bari 1974

CIMBOLLI SPAGNESI 2012

P. Cimbolli Spagnesi, *Tra Grecia e Italia. Claudio Tiberi storico dell'architettura*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», ns, 55-56, (2010-2011) 2012 (atti delle *Giornate di studio in onore di Claudio Tiberi*, Roma 17-18 febbraio 2011, a cura di F. Cantatore, A. Cerutti, P. Cimbolli Spagnesi), pp. 9-18

CIMBOLLI SPAGNESI 2014

P. Cimbolli Spagnesi, *Dopo il sisma aquilano. Significato di una ricerca*, in *Terra concussa. Territori e architetture d'Abruzzo nel lavoro dei Vigili del fuoco italiani*, a cura di P. Cimbolli Spagnesi, Roma 2014, I, pp. 13-56

CIMBOLLI SPAGNESI 2014a

P. Cimbolli Spagnesi, *Il sisma del 1915 nella pianura del Fucino: effetti a L'Aquila e nella media valle dell'Aterno*, in *Terra concussa. Territori e architetture d'Abruzzo nel lavoro dei Vigili del fuoco italiani*, a cura di P. Cimbolli Spagnesi, Roma 2014, I, pp. 179-218

COMO 2010

M. Como, *Statica delle costruzioni in muratura. Archi, volte, cupole, architetture monumentali, edifici sotto carichi verticali e sotto sisma*, Roma 2010

CONANT 19784

K.J. Conant, *Carolingian and Romanesque architecture 800-1200*, New Haven and London (1959) 19784, rist. 1993

CPTI15-DBMI15

CPTI15, the 2015 version of the Parametric Catalogue of Italian Earthquakes, A. Rovida, M. Locati, R. Camassi, B. Lolli, P. Gasperini editors, Roma, Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia, 2016 (<http://emidius.mi.ingv.it/CPTI15-DBMI15>; ultima consultazione 10 settembre 2019)

DANUSO (1957) 1978

A. Danusso, *Scienza e arte del costruire*, Milano 1957, riedito in *La scienza e lo spirito negli scritti di Arturo Danusso*, a cura di P. Locatelli et alii, Brescia 1978, pp. 93-106

DBMI11

DBMI11, la versione 2011 del Database Macrosismico Italiano, a cura di M. Locati, R. Camassi e M. Stucchi, Milano-Bologna, Istituto nazionale di geofisica e vulcanologia, 2011 (<http://emidius.mi.ingv.it/DBMI11>; ultima consultazione 1 aprile 2016)

DELLA VALLE 1791

G. Della Valle, *Storia del duomo di Orvieto, dedicata alla Santità di nostro signore Pio papa sesto pontefice massimo*, Roma 1791

DELLA VALLE 1791a

G. Della Valle, *Stampe del duomo di Orvieto, dedicate alla Santità di nostro signore Pio sesto pontefice massimo*, Roma 1791

DI RIENZO 2004

E. Di Rienzo, *Un dopoguerra storiografico. Storici italiani tra dopoguerra e prima repubblica (1943-1960)*, Firenze 2004

DI RIENZO 2008

E. Di Rienzo, *La storia e l'azione. Vita politica di Gioacchino Volpe*, Firenze 2008

DI RIENZO 2019

E. Di Rienzo, *Giuseppe Galasso e gli storici italiani del Novecento*, in *Giuseppe Galasso storico e maestro*, a cura di E. Di Rienzo, Roma 2019, pp. 169-192

DPCM 9 febbraio 2011

Direttiva del Presidente del Consiglio dei Ministri del 9 febbraio 2011, *Valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle Norme Tecniche per le Costruzioni di cui al decreto del Ministero delle Infrastrutture e dei trasporti del 14 gennaio 2008* (G.U. n. 47 del 26 febbraio 2011, s.o. n. 54)

DUFFY 2003

E. Duffy, *Late medieval religion*, in *Gothic. Art for England 1400-1547*, catalogue of the exhibition (London, 9 October 2003 – 18 January 2004), R. Marks and P. Williamson editors, London 2003, pp. 56-67

FAGIOLO 2007

M. Fagiolo, *Vignola. L'architettura dei principi*, Roma 2007

FRANCHETTI PARDO 2010

V. Franchetti Pardo, *Le molteplici "immagini" del duomo di Orvieto: identità nella discontinuità*, in ANDREANI, CANNISTRÀ, a cura di, 2010, pp. 195-213

FRANCHETTI PARDO 2014

V. Franchetti Pardo, *La cattedrale di Orvieto: origini e divenire. Scritti editi e inediti*, Orvieto – Perugia 2014

FRANCHETTI PARDO, CIMBOLLI SPAGNESI (2005-2008) 2011

V. Franchetti Pardo, P. Cimbolli Spagnesi, *Le prime fasi del cantiere del duomo di Orvieto: nuovi studi e risultanze*, in «Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano», LXI-LXIV, (2005-2008) 2011, pp. 107-120

FUMI (1891) 2002

L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri. Monografie storiche condotte sopra i documenti*, Roma 1891, ed. anast. a cura di L. Riccetti, Orvieto-Perugia 2002, pp. 329-924

GABRIELLI 2009

E. Gabrielli, *Pietro Toesca. Il riscatto del Medioevo italiano*, in *L'occhio del critico. storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 41-56

GALASSO 2008

G. Galasso, *Storici italiani del Novecento*, Bologna 2008

GALASSO 2017

G. Galasso, *Storia della storiografia italiana. Un profilo*, Roma - Bari 2017

GALLI, CAMASSI, a cura di, 2009

Rapporto sugli effetti del terremoto aquilano del 6 aprile 2009. Rapporto congiunto Dipartimento della Protezione Civile – Istituto nazionale di Geofisica e Vulcanologia, a cura di P. Galli, R. Camassi, Roma 2009 (online su: <http://ingv.it>; ultima consultazione 29 gennaio 2010)

GUIDOBONI ET ALII 2007

E. Guidoboni, G. Ferrari, D. Mariotti, A. Comastri, G. Tarabusi, G. Valensise, *CFTI4Med, Catalogue of Strong Earthquakes in Italy (461 B.C.-1997) and Mediterranean Area (760 B.C.-1500)*, INGV-SGA, 2007 (online su: <http://storing.ingv.it/cfti4med/>; ultima consultazione 30 agosto 2018)

GUIDOBONI, VALENSISE, a cura di, 2013

L'Italia dei disastri. Dati e riflessioni sull'impatto degli eventi naturali 1861-2013, a cura di E. Guidoboni e G. Valensise, Bologna 2013

HITCHCOCK 1971

H.R. Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, (Harmondsworth 1958 e 1968) Torino 1971

LERZA 1986

G. Lerza, *I progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per la chiesa di S. Maria di Monserrato*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, atti del XXII Congresso di storia dell'architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), a cura di G. Spagnesi, Roma 1986, pp. 119-129

MANFREDI 2018

C.V. Manfredi, *Nuove precisazioni sull'architettura perduta del duomo di Orvieto*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 68, 2018, pp. 25-48

MARCONI 2013

N. Marconi, *L'affare' della tribuna di S. Giovanni in Laterano: gli inesitati progetti di Giovanni Battista Piranesi (1763-1767) e il ruolo della Fabbrica di S. Pietro*, in «Rivista d'arte», (V) III, 2013, pp. 359-395

MIARELLI MARIANI 1979

G. Miarelli Mariani, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e Molise*, Roma 1979

MIOZZI 1978

U.M. Miozzi, *Bibliografia completa di Gioacchino Volpe*, in *Studi e ricerche in onore di Gioacchino Volpe nel centenario della nascita (1876-1976)*, Roma 1978, pp. 217-272

MIOZZI 1982

U.M. Miozzi, *La scuola storica romana (1926-1943). I. Profili di storici (1926-1986)*, Roma 1982

MIOZZI 1984

U.M. Miozzi, *La scuola storica romana (1926-1943). II. Maestro ed allievi (1937-1943)*, Roma 1984

MOLIN ET ALII 1999b

D. Molin, F. Galadini, P. Galli, L. Mucci, A. Rossi, *Terremoto del Fucino del 13 gennaio 1915. Studio macrosismico*, in S. Castenetto, F. Galadini, a cura di, *13 gennaio 1915: il terremoto della Marsica*, Roma 1999, pp. 321-340

MORBIDELLI 2010

M. Morbidelli, *L'abside di S. Giovanni in Laterano: una questione controversa*, Roma 2010

MURATORE, LOIALI 2005

G. Muratore, P. Loiali, *Paolo Zampi (1842-1914)*, Orvieto 2005

NANNINI BERTI 1982

P. Nannini Berti, *Il complesso del convento e chiesa di San Francesco in Prato*, in «Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura», 28, 1982, pp. 9-98

NEUNHEUSER (1978) 2011

B. Neunheuser, *Le riforme della liturgia romana. Storia e caratteristiche*, in *La liturgia. Panorama storico generale*, a cura di S. Marsili, J. Pinell, T. Federici, A. Nocent, B. Neunheuser, Genova – Milano 1978, rist. 2011

NICOLINI 1962

F. Nicolini, *Benedetto Croce*, Torino 1962

NTC 2008

Nuove norme tecniche per le costruzioni (decreto del Ministro delle infrastrutture del 14 gennaio 2008; G.U. del 4 febbraio 2008, n. 29, S.O. n. 30)

NTC-C 2009

Istruzioni per l'applicazione delle "Nuove norme tecniche per le costruzioni", di cui al decreto ministeriale 14 gennaio 2008 (circolare del Ministero delle infrastrutture e dei trasporti del 2 febbraio 2009, n. 617; (G.U. del 26 febbraio 2009, n. 47, S.O. n. 27)

NTC 2018

Aggiornamento delle «Norme tecniche per le costruzioni» (decreto del Ministro delle infrastrutture e dei trasporti del 17 gennaio 2008; G.U. del 20 febbraio 2018, n. 8, parte prima)

NTC-C 2019

Istruzioni per l'applicazione dell'«Aggiornamento delle "Norme tecniche per le costruzioni"» di cui al decreto ministeriale 17 gennaio 2018 (circolare del Ministero delle infrastrutture e dei trasporti del 21 gennaio 2019, n. 7 Consiglio superiore dei lavori pubblici; G.U. del 11 febbraio 2019, n. 35, S.O. n. 5)

ORLANDI, PORTOGHESI, a cura di, 1966

L. B. Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, trad. di G. Orlandi, intr. di P. Portoghesi, Milano 1966 (2 voll.)

PACE 2014

V. Pace, *Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani, Roma 2014, pp. 347-352

PIZZIGONI, SUMINI, a cura di, 2014

A. Pizzigoni, V. Sumini, a cura di, *Arturo Danusso. Spiritualità e conoscenza nel lavoro dell'ingegnere. Scritti civili e rari*, Milano 2014

PIVA 2008

P. Piva, *Lo spazio liturgico: architettura, arredo, iconografia (secoli IV-XII)*, in *Architettura medievale. La pietra e la figura*, a cura di P. Piva, Milano 2008, pp. 221-264, 273-275

PREVITALI 1979

G. Previtali, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi, I (Questioni e metodi)*, Torino 1979, pp. 3-95

REDI 2006

F. Redi, *Santa Maria di Collemaggio. Archeologia di un monumento*, in L. Giardini, F. Redi, M. Pezzuti, *Celestino V e la sua basilica*, Milano 2006, pp. 71-133

RICCETTI 2007

L. Riccetti, *Il duomo. Origini e cronologia*, in *Storia di Orvieto. II – Medioevo*, a cura di G.M. Della Fina e C. Fratini, Orvieto 2007, pp. 323-344

RICCETTI, ROSSI CAPONERI, a cura di, 2003

Luigi Fumi. La vita e l'opera nel 150° anniversario della nascita, atti della giornata di studi (Orvieto, 3 dicembre 1999), a cura di L. Riccetti, M. Rossi Caponeri, Roma 2003

ROCA DE AMICIS 1992

A. Roca De Amicis, *Considerazioni sulla basilica Lateranense prima del rifacimento borrominiano*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 15-20, 1990-1992 (*Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti), I, pp. 345-354

ROMANINI 1985

A.M. Romanini, *L'arte come ricerca e la ricerca del Medioevo*, in *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni, Roma 1985, pp. 45-59

ROSSI 1960

P. Rossi, *Storia e storicismo nella filosofia contemporanea*, Milano 1960

SALE 2001

G. Sale, *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica*, Milano 2001

SCHENKLUNHN 2003

W. Schenklunhn, *Architettura degli Ordini mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Milano-Padova-Vicenza 2003

SETTE 2001

M.P. Sette, *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Torino 2001

SIEBERG 1930

A. Sieberg, *Geologie der Erdbeben*, in «Handbuch der Geophysik», 2, 4, 1930, pp. 552-555

SIMONINI 1978

A. Simonini, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Firenze 1968

SORRENTINO 2007

L. Sorrentino, *The early entrance of dynamics in earthquake engineering: Arturo Danusso's contribution*, in «ISET Journal of Earthquake Technology», paper n. 474, vol. 44, n. 1, March 2007, pp. 1-24

SORRENTINO 2008

L. Sorrentino, *The scientific contribution by Arturo Danusso after the 1908 Messina – Reggio Calabria earthquake*, in *2008 Seismic engineering conference commemorating the 1908 Messina and Reggio Calabria earthquake* (Reggio Calabria, 8-11 July 2008), A. Santini and N. Moraci editors, Melville (NY) 2008, part two, pp. 1135-1142

TAFURI 1986

M. Tafuri, *Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino: un conflitto professionale nella Roma medicea*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, atti del XXII Congresso di storia dell'architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), a cura di G. Spagnesi, Roma 1986, pp. 79-99

TIBERI 1976

C. Tiberi, *Il Vasari restauratore*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo – Firenze, 1974), Firenze 1976, pp. 533-565 (rist. in Id., *Tra modi di conoscere e d'esistere*, Roma 1999, pp. 17-47)

TOESCA 1927

P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Torino 1927 (2 voll.)

TURELLI, VERDON, CIARDI, SCAPECCHI, a cura di, 1985

Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca nazionale di Firenze, a cura di E. Turelli, T. Verdon, G. Ciardi Dupré dal Poggetto, P. Scapecchi, Firenze 1985

VAGNETTI, DALL'OSTERIA, a cura di, 1955

La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita, a cura di L. Vagnetti e G. Dall'Osteria, Roma 1955

VERDON 2010

T. Verdon, *Le cattedrali, luoghi di culto e di catechesi. La scuola della cattedrale di Firenze*, in ANDREANI, CANNISTRÀ, a cura di, 2010, pp. 27-40

VILLETTI (1984) 2003

G. Villetti, *Quadro generale dell'edilizia mendicante*, in *Lo spazio dell'umiltà*, atti del convegno di studi sull'edilizia dell'Ordine dei Minori (Fara Sabina, 3-6 novembre 1982, Fara Sabina 1984, pp. 225-274 (rist. in EAD., *Studi sull'edilizia degli ordini mendicanti*, Roma 2003, pp. 53-83)

VILLETTI (1984a) 2003

G. Villetti, *L'architettura della chiesa di S. Croce*, in «Bollettino della biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli studi di Roma La Sapienza», 32, 1984, pp. 61-72 (rist. in EAD., *Studi sull'edilizia degli ordini mendicanti*, Roma 2003, pp. 133-148)

VILLETTI (1995) 2003

G. Villetti, *L'architettura delle grandi chiese mendicanti del Duecento e Trecento*, in BARLOZZETTI, a cura di, 1995, pp. 239-257 (rist. in EAD., *Studi sull'edilizia degli ordini mendicanti*, Roma 2003, pp. 117-129)

VILLETTI 1997

G. Villetti, *Gli esordi del neogotico a Roma: la chiesa di Santa Maria sopra Minerva*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, atti del XXV Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 7-9 giugno 1995), a cura di G. Simoncini, Milano 1997, pp. 256-265

VOLPE (1926, 1947²), rist. 1973

G. Volpe, *Il Medioevo*, (1926, 1947²), Firenze rist. 1973

VOLPE (1922) 1952²

G. Volpe, *Momenti di storia italiana*, (1922) Firenze 1952²

VOLPE (1943-1945) 2002

G. Volpe, *Storia d'Italia moderna 1815-1898*, Firenze 2002

WATKIN 1999²

D. Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*, (London 1996²) Bologna 1999²

WHITE 1966

J. White, *Art and architecture in Italy 1250-1400*, New Haven and London 1966



Fig. 1. Francesco Panini. Duomo di Orvieto, interno, 1765 (da DELLA VALLE 1791a, tav. IV).

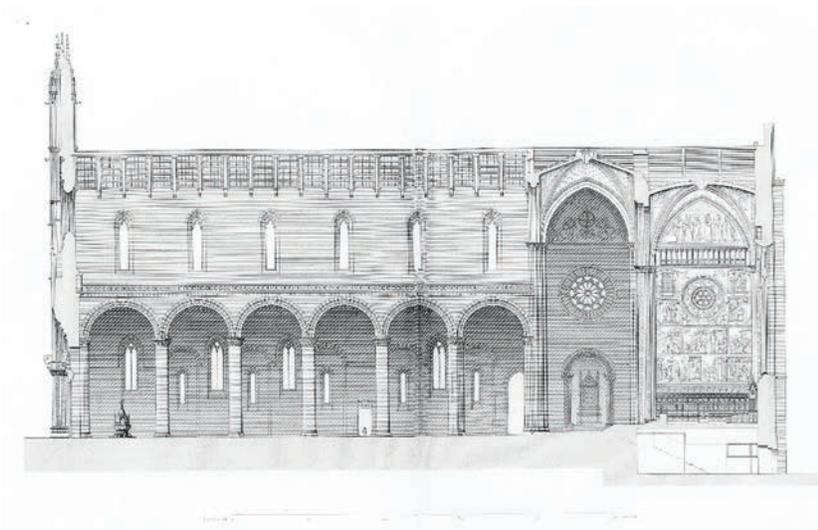


Fig. 2. Il Duomo di Orvieto nei disegni dei pensionati dell'Accademia imperiale di Belle arti di S. Pietroburgo. Stato ideale al 1842, sezione longitudinale (da BENOIS, RESANOFF, KRAKAU 1877, tavv. VII-VIII).



Fig. 3. Duomo di Orvieto, sottotetto. L'arco-diaframma tra presbiterio e crociera centrale del transetto, marzo 2012.



Fig. 4. Duomo di Orvieto, sottotetto. Una delle due figure disegnate a grafite all'intradosso della ghiera di uno degli archi-diaframma tra presbiterio e crociera centrale del transetto, marzo 2012.



Fig. 5. Duomo di Orvieto, sottotetto. Gli archi di scarico delle capriate (in origine di legno, dal 1958-1959 d'acciaio) sopra il presbiterio, marzo 2012.

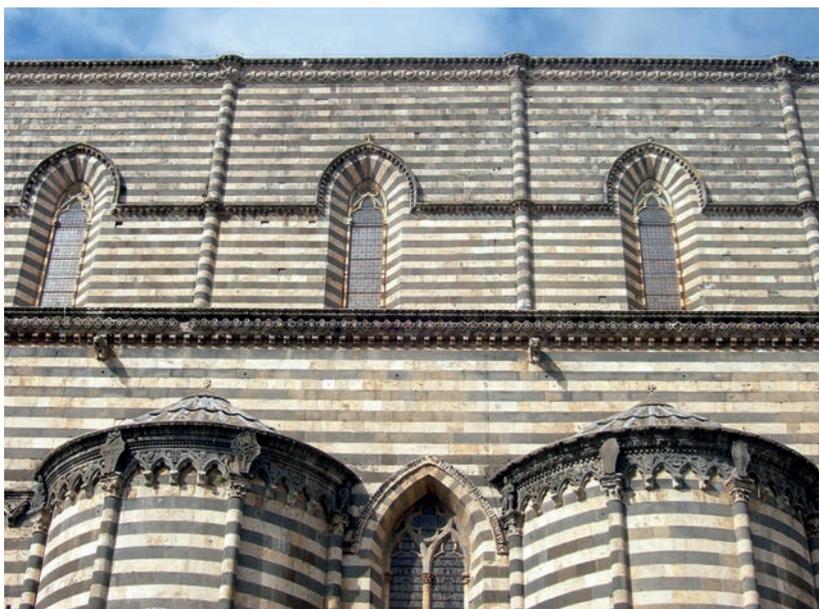


Fig. 6. Duomo di Orvieto, stato della pulizia dei paramenti esterni, lato destro, febbraio 2011.



Fig. 7. Duomo di Orvieto. Frammenti del coro ligneo opera di maestri senesi del 1330-1370 ca, spostato dietro l'altare maggiore tra 1537 e 1540 (Museo dell'Opera del Duomo).



Fig. 8. Bottega di Konrad Witz (1440-1445). Sacra conversazione, 1443 ca (Napoli, Museo nazionale di Capodimonte).



Fig. 9. Londra, chiesa abbaziale di Westminster. Interno del coro, 2019 (© Dean and Chapter of Westminster).



Fig. 10. Assisi, Basilica superiore di S. Francesco, navata, lato sud, seconda campata da est. Registro inferiore, storie di San Francesco (post 1296?). Giotto (1267?-1337) et alii. L'accertamento delle stimmate.

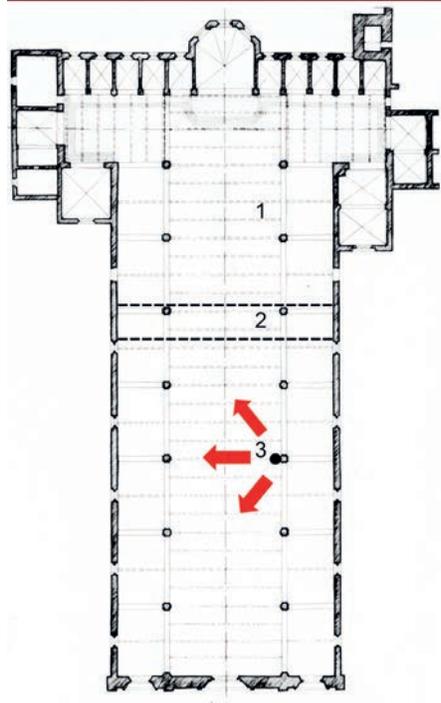


Fig. 11. Firenze, Santa Croce, Pianta. 1 coro, 2 tramezzo, 3 pulpito (disegno di C. Tiberi, 1976; elaborazione dell'A.).



Fig. 12. Duomo di Orvieto. Il pulpito attuale vicino all'ultimo pilone polistilo di destra, maggio 2016.

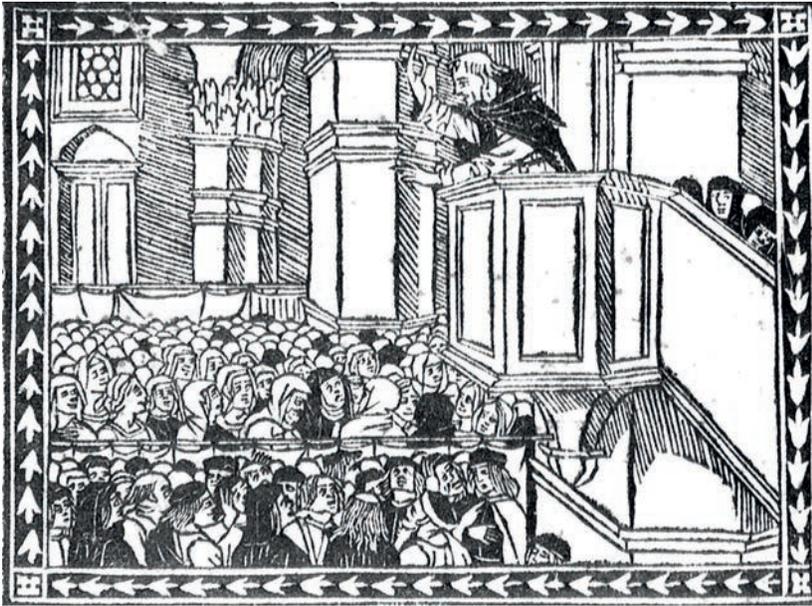


Fig. 13. Girolamo Savonarola predica a Firenze in Santa Maria del Fiore il 23 aprile 1496. Xilografia (da TURELLI, VERDON, DUPRÉ, SCAPECCHI 1985, fig. 12).



Fig. 14. Duomo di Orvieto. Uno dei fori quadrati con mensola modanata in pietra su uno dei piloni a sezione circolare, maggio 2016.

Seismic history of Orvieto

[42.719, 12.113]
This file has been downloaded from INGV - DBMI11
2016.04.01

Total number of earthquakes: 47

Effects I (MCS)	Earthquake occurred: Data	Area	Np	Io	Mw
9-9	1278 05 22	Orvieto	2	8	5.57 ±0.34
NR	1315 12 03	Castelli dell'Aquilano	13	8	5.57 ±0.34
7-8	1349 09 09 08:15	Viterbese-Umbria	9		
3-4	1496 06	SPOLETO	3	5	4.30 ±0.87
7-8	1695 06 11 02:30	BAGNOREGIO	50	8-9	5.67 ±0.25
6-7	1703 01 14 18:00	Appennino umbro-reatino	199	11	6.74 ±0.11
4	1781 04 04 21:20	Romagna	96	9-10	5.94 ±0.17
6-7	1873 03 12 20:04	Marche meridionali	156	8	5.95 ±0.10
NF	1895 11 01	CASTELPORZIANO	98	6	4.85 ±0.14
8	1901 01 19 05:15	ORVIETO	6	5	4.30 ±0.34
3	1902 12 17 05:21	SANTA FIORA	30	6-7	4.86 ±0.33
4-5	1903 06 21 13:29	BAGNOREGIO	8	5-6	4.51 ±0.34
NF	1905 02 12 08:28	SANTA FIORA	61	6	4.66 ±0.29
F	1909 08 25 02:22	MURLO	283	7-8	5.37 ±0.10
7	1915 01 13 06:52	Avezzano	1041	11	7.00 ±0.09
3	1918 04 14 01:56	GIANO DELL'UMBRIA	23	6	4.55 ±0.32
NF	1920 09 07	Garfagnana	756	10	6.48 ±0.09
2	1924 04 09 14:49	ACQUAFEDENTE	7	5-6	4.35 ±0.52
NF	1930 07 23	Ippinia	547	10	6.62 ±0.09
4-5	1930 10 30	SENIGALLIA	263	8	5.81 ±0.09
3	1936 05 15 14:45	ORIANO	9	4-5	3.91 ±0.43
5-6	1940 10 16	RADICOFANI	106	7-8	5.26 ±0.14
F	1950 09 05 04:06	GRAN SASSO	385	8	5.68 ±0.07
4	1951 09 01	SARNANO	81	7	5.34 ±0.20
6	1967 12 06 04:54	CASTEL GIORGIO	63	7	4.93 ±0.21
NF	1958 05 30 05:26	RADICOFANI	18	5	4.28 ±0.41
3	1959 08 11	TRASIMENO	46	7	4.94 ±0.18
NF	1971 02 06	TUSCANIA	69	6	4.60 ±0.14
F	1976 05 06	Friuli	770	9-10	6.46 ±0.09
4-5	1979 09 19	Valnerina	694	8-9	5.86 ±0.09
4	1980 11 23	Ippina-Basilicata	1394	10	6.89 ±0.09
3-4	1984 04 29	GUBBIO/VALFABBRICA	709	7	5.65 ±0.09
3	1984 05 07	Appennino abruzzese	912	8	5.89 ±0.09
NF	1984 05 11	Appennino abruzzese	342	6	5.50 ±0.09
NF	1986 10 13	Appennino umbro-marchigiano	322	5-6	4.65 ±0.09
NF	1987 07 03	PORTO SAN GIORGIO	359	5	5.09 ±0.09
2-3	1993 06 05	GUALDO TADINO	326	6	4.74 ±0.09
4-5	1997 05 12	MASSA MARTANA	57	6	4.79 ±0.17
5	1997 09 26	Appennino umbro-marchigiano	760	5	5.70 ±0.09
5-6	1997 09 26	Appennino umbro-marchigiano	958	8-9	6.01 ±0.09
4	1997 10 03	Appennino umbro-marchigiano	450	5	5.25 ±0.09
3	1997 10 06	Appennino umbro-marchigiano	437	5	4.46 ±0.09
4-5	1997 10 14	Appennino umbro-marchigiano	786	7-8	5.66 ±0.09
NF	1998 04 05	Appennino umbro-marchigiano	395	5	4.61 ±0.09
4	2000 04 01	MONTE AMIATA	66	5-6	4.57 ±0.09
NF	2000 12 16	Ternano	129	5-6	4.25 ±0.09
NF	2005 12 15	Valle del Tevere	361	5-6	4.66 ±0.09

F Felt
NF not Felt
NR not Registered there

Fig. 15. La storia sismica di Orvieto nella Database macrosismico italiano dell'Istituto nazionale di geofisica e vulcanologia, edizione 2011 (DBMI11). In giallo gli eventi con intensità macrosismica (livelli di danneggiamento) superiori a 5.

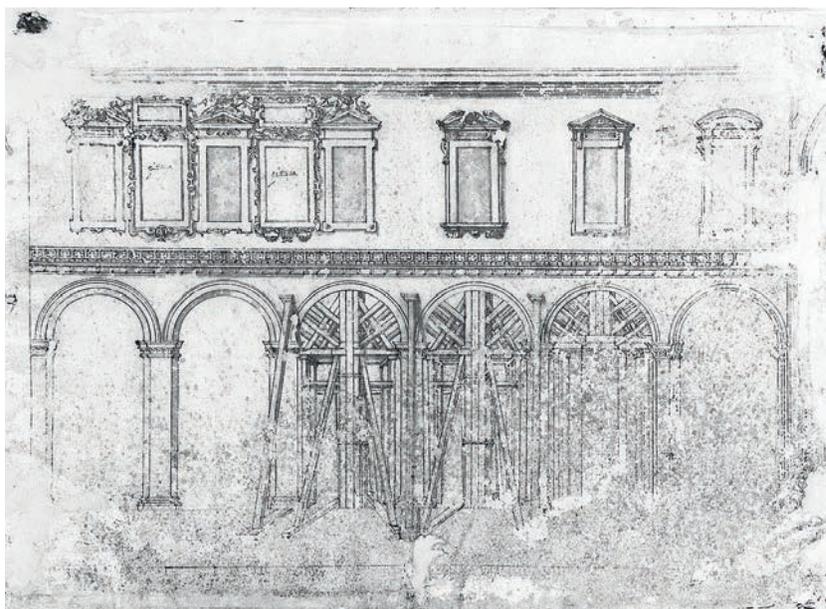


Fig. 16. Ippolito Scalza (1532-1617). Disegno per il consolidamento e la trasformazione dell'interno del duomo di Orvieto, 1597-1599 ca (Archivio dell'Opera del Duomo).

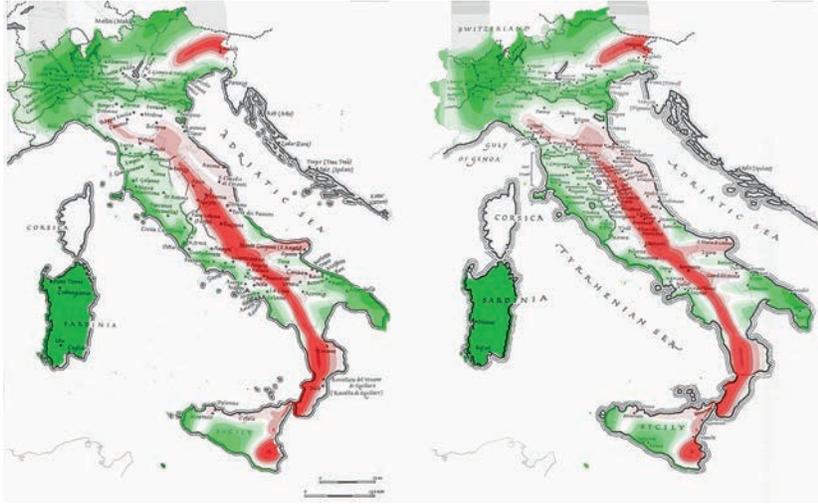


Fig. 17. I principali edifici religiosi italiani di età romanica (a sinistra) e gotica (a destra), in rapporto alla mappa di pericolosità sismica della penisola elaborata nel 2011 dall'INGV per i 150 anni dell'Unità d'Italia (online su www.ingv.it, ultima consultazione 22 aprile 2013; basi di rappresentazione: CONANT 19784, WHITE 1993³; elaborazione dell'A.).



Fig. 18. L'Aquila, Santa Maria di Collemaggio. L'abside della basilica dopo il sisma del 6 aprile 2009, agosto 2009.

Fig. 19. Duomo di Orvieto. Sezione trasversale sulle navate verso la facciata (rilievo FO.A.R.T., Parma, 1997-2007; g.c. SABAP Umbria).

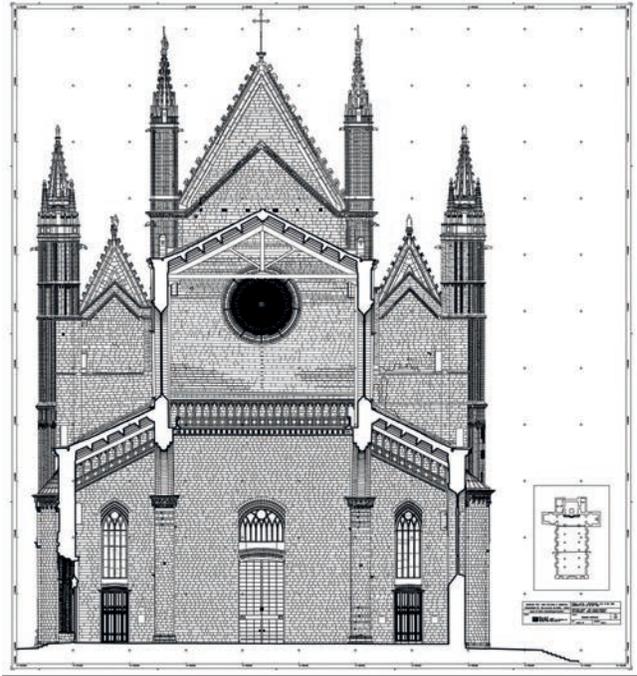
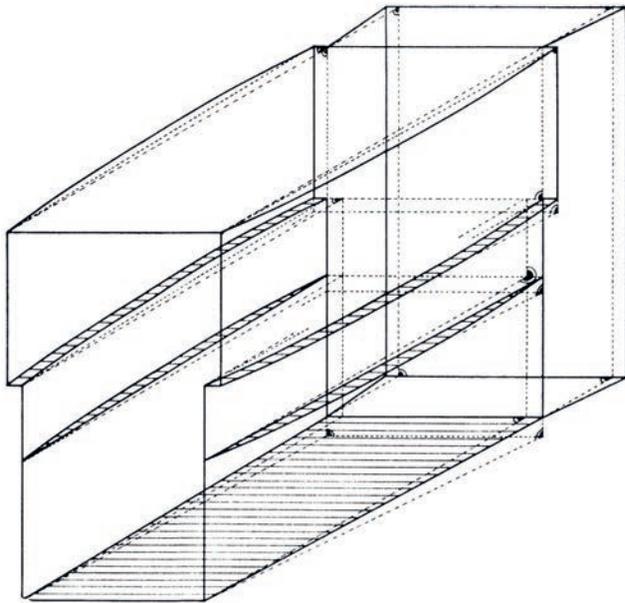


Fig. 20. Duomo di Orvieto. Renato Bonelli, *schema grafico delle deformazioni prospettiche e delle correzioni ottico-visive dell'interno* (da BONELLI 1972, tav. XXIV a p. 42).



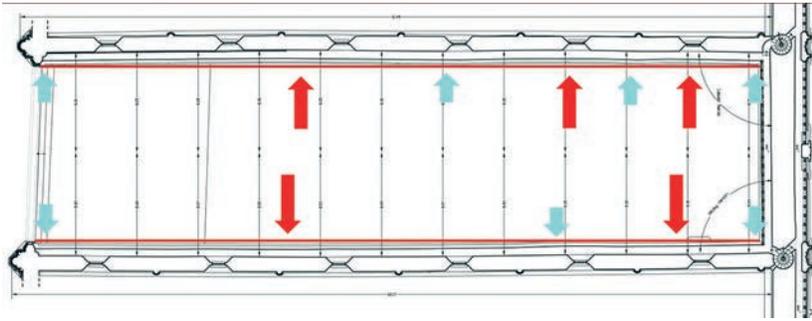


Fig. 21. Duomo di Orvieto, navata centrale, pianta a quota della loggetta sopra le arcate (rilievi FO.A.R.T, Parma, 1997-2007; g.c. SABAP Umbria). Deformazione delle pareti del claristorio rispetto a due rette parallele orizzontali (in rosso). Le frecce rosse indicano il punto di maggiore concavità verso l'esterno, le frecce grigie i punti di tangenza delle rette orizzontali con l'esterno della loggetta (elaborazione dell'A.).

Una giornata di studi nella sala conferenze dei Musei Vaticani. Sulla reintroduzione delle sculture del ciclo dell' Apostolato e dell' Annunciazione nel duomo di Orvieto: conclusioni

Vittorio Franchetti Pardo

Premessa

Il compito di chi deve riassumere gli esiti di un convegno è di solito alquanto difficile: tanto più se, ed è questo il mio caso, si è uno dei relatori. Ma non lo è questa volta. Perché il programma della giornata di studi è stato articolato secondo ben definiti gruppi tematici: anche intervallati da uno spazio temporale destinato ad interventi del pubblico presente in sala. Per restituire il ritmo organico delle varie fasi del convegno ho pensato di raccontarne le 'conclusioni' seguendo lo schema di un'opera lirica. Una Introduzione, cioè la fase dei saluti degli invitati al tavolo della presidenza, che in questo caso, e diversamente dalle consuetudini, è stata utilizzata dal 'panel' per accennare ai vari temi del convegno proposti dal punto di vista dell'istituzione rispettivamente rappresentata dagli invitati. Tre atti (i temi affrontati dai relatori) articolati in Quadri (le diversificate declinazioni di un medesimo tema) ed intervallati da un Intermezzo (gli interventi del pubblico presente in sala): che, in quanto situato dopo il secondo atto, ha in parte introdotto le relazioni del conclusivo terzo atto.

Introduzione

Nell'aprire la giornata dei lavori rivolgendo i saluti agli invitati ed i ringraziamenti per la loro presenza, l'ospitante professor Paolucci ha anche voluto cortesemente segnalare che l'idea di questo convegno è scaturita da un incontro tra lui stesso, il Soprintendente Gizzi e chi scrive queste note: sono dunque molto grato a Paolucci della sua stima e dell'amicizia di lunga data che mi onorano. Hanno poi preso la parola gli invitati al tavolo della presidenza intervenendo secondo la sequenza qui indicata. **S.E. monsignor Marra**, già Amministratore apostolico della Diocesi umbra prima della nomina di S.E. monsignor Tuzia a Vescovo di Todi ed Or-

vieto ed in questa circostanza anche suo rappresentante. Il quale, perché in precedenza era stato arcivescovo della Diocesi di Messina e dunque forse memore che nella cattedrale di Messina era esistito un ciclo scultoreo (però poi disperso) analogo a quello orvietano, ha subito dichiarato il suo convinto assenso all'auspicato 'ritorno' nel duomo di Orvieto dell'intero, e fortunatamente integro, complesso scultoreo. Il **professor Scoppola**, già Direttore generale Belle Arti e Paesaggio del MIBACT, pur dichiarando la sua attuale 'non giurisdizionalità' amministrativa in materia, ha invece manifestato la sua contrarietà al 'ritorno' integrale delle statue nel duomo orvietano: sorprendentemente richiamandosi ad un analogo suggerimento di Pio IX. Che in verità manifestava la sua perplessità soprattutto quanto al gruppo dell'Annunciazione del Mochi di cui contestava l'impianto iconologico: l'atteggiamento quasi di smarrito ed istintivo rifiuto della Vergine ad accogliere l'annuncio dell'evento soprannaturale considerato eteronomo rispetto a quello della tradizione ufficiale. Il relatore, pur non condividendo il giudizio del Pontefice sulle due statue dell'Annunciazione, e comunque riconoscendo l'altissima qualità artistica del gruppo oggi considerato opera essenziale della fase che introduce alle sensibilità psicologiche del barocco (è l'opera di maggior rilievo dell'intero complesso statuario orvietano), ha infatti proposto di installare attualmente solo il gruppo dell'Annunciazione collocandolo nell'area della tribuna e di rinviare ad altro più tardo momento e comunque in modo graduale, l'installazione del ciclo dell'Apostolato nella navata centrale del duomo ove esso era stato originariamente installato. È pur vero che la 'prudente' proposta di Scoppola ripete anche quella già in precedenza avanzata da alcuni insigni storici dell'arte e dell'architettura, ma resta altrettanto vero che tale proposta costituisce non solo un debole compromesso, ma perfino, ritengo, un'improprietà metodologica: lo sconcertante smembramento di un eccezionale, unitario e perfettamente integro, complesso artistico: il cui esito architettonico-spaziale sarebbe oltretutto, altrettanto inquietante. Non solo per la stridente contrapposizione tra l'accentuata enfasi artistica attribuita all'insieme architettonico area della tribuna ed invece area del transetto e la spoglia caratterizzazione delle navate; ma soprattutto perché si tradurrebbe in un travisamento concettuale dell'iniziativa oggetto di questa giornata di studi. Perché ciò che si intende realizzare non è l'esposizione di opere artistiche entro un dato contenitore museale (quale la cattedrale orvietana verrebbe ad essere), ma soprattutto la riproposizione dei valori identitari, tanto religiosi quanto civici, tuttora insiti (e come tali percepiti dalla cittadinanza) nel duomo di Orvieto. L'indirizzo di saluto dell' **avvocato Venturi, Presidente dell'Opera del Duomo di**

Orvieto, in quanto mirato a sostenere la validità dell'iniziativa di reimmettere l'intero ciclo delle statue, è risultato da subito in evidente opposizione (ma da lui cortesemente non sottolineata) alla tesi di Scoppola. Venturi ha infatti sinteticamente, ma esaurientemente, delineato il quadro delle ripetute deliberazioni del Consiglio dell'Opera del Duomo di Orvieto quanto al fermo intento di riportare nel duomo di Orvieto l'intero ciclo statuario. Ed ha inoltre puntualmente sottolineato che ai più volte richiesti, ed altrettante più volte soddisfatti, adempimenti amministrativi, hanno fatto seguito le altrettanto più volte pareri favorevoli espressi dai Comitati di settore. La **dottorressa Capponi, direttore dell'Istituto superiore per la conservazione e il restauro (ISCR)**, ha illustrato il contributo fornito all'iniziativa dall'Istituto da lei diretto. Cioè i necessari, ma per fortuna limitatissimi interventi di restauro di piccole parti delle opere, nonché i necessari e preliminari interventi di pulitura delle sculture dopo la lunga fase della loro permanenza nelle ingabbiate lignee nei locali di deposito dell'Opera del Duomo ove le opere erano state trasportate dopo la loro precedente installazione museale nel palazzo Soliano. Ha inoltre sottolineato le differenze metodologiche tra restauro e ripristino: a tale proposito richiamando un intervento giornalistico (degli ultimi decenni dello scorso XX secolo) di Cesare Brandi nel quale il celebre studioso esclamava: il «barocco torni nel duomo di Orvieto». La **professoressa Esposito, direttore della Scuola di specializzazione in Beni architettonici e Paesaggio della Università Sapienza di Roma** (in precedenza, e per più anni, diretta dal prof. Carbonara, di cui l'attuale direttore è stata allieva) ha dichiarato il suo vivo interesse ai temi dell'attuale convegno: cui però, per più e complessi suoi impegni direzionali, non ha potuto aggiungere il suo contributo scientifico: augurandosi di poterlo fare in seguito in occasione di auspicati futuri sviluppi dell'attuale iniziativa.

ATTO PRIMO

(che si svolge in tre quadri)

Tematiche metodologiche e critico-storigrafiche di ordine generale

QUADRO PRIMO

Apertura del convegno e brillantissima relazione introduttiva del professor Paolucci

Lo scenario si apre con la magistralmente icastica e scioccante proiezione di un servizio televisivo di Federico Zeri del 1996. Con

sagace efficacia comunicativa, il relatore ha infatti dichiarato che voleva che fosse proprio Zeri, per la sua autorevolezza, a parlare per primo! Il filmato ha messo sotto gli occhi di tutti la violenza subita dal complesso statuario dell'Apostolato a causa della sua traumatica e 'quasi' integrale (alcune statue sono infatti rimaste in loco) asportazione dall'interno del duomo orvietano e loro successive vicende. Paolucci ha subito sottolineato il significato simbolico di svolgere la giornata dei lavori nell'ambito dei Musei Vaticani: cioè in una sede 'non italiana'. Perché, ha sottolineato il relatore, la qualità artistica del complesso statuario oggetto di questo convegno travalica i confini localistici e nazionali ed esprime valori artistici di rango transnazionale. Nel filmato si vede Zeri, l'illustre critico e storico dell'arte dello scorso XX secolo, che assiste, si direbbe con angosciosa gioia (un ossimoro!), all'improvviso disvelamento e riconoscimento delle singole opere; ma anche alla constatazione della distratta brutalità del trattamento subito da alcune loro parti (quelle, per fortuna secondarie, di cui aveva già detto la dottoressa Capponi) per effetto dell'ingabbiatura nella quale esse erano state a lungo rinchiusi. Muove proprio da questa drammatizzazione del ritorno alla luce delle opere del complesso statuario, l'invito, brillantemente ed appassionatamente rilanciato da Paolucci (peraltro conscio della molteplicità delle istituzioni chiamate in causa e dunque della complessa poliedricità delle competenze giurisdizionali), alla reintroduzione degli straordinari complessi scultorei nell'originaria collocazione nella cattedrale orvietana. Opere, ha sottolineato l'illustre relatore, dovute non solo a scultori di notevole statura artistica in certa misura di ambito locale (tra questi Ippolito Scalza, Moschino ed altri ancora), ma che sono anche di primario livello nel più generale contesto della scultura italiana del primo Seicento italiano: dunque alle soglie della cultura artistica che viene definita barocco. Tra i quali, prosegue Paolucci, in special modo Francesco Mochi¹ cui si devono le due già ricordate opere scultoree dell'Annunciazione che sono un «capolavoro assoluto del primo barocco»². Così come lo

¹ Nato a Montevarchi nel 1580, Mochi è nominato Principe dell'Accademia di S. Luca nel 1633 e muore a Roma nel 1654. Va inoltre ricordato, a Roma, il gruppo delle due statue del Battesimo di Cristo che dopo molti pellegrinaggi sembra ora in procinto di essere trasferito nella Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini per la quale era stato in origine realizzato.

² Definizione importante: sia perché sancisce ancora una volta il giudizio positivo sull'intera opera del Mochi ormai generalmente condiviso dall'attuale critica,

sono, ha continuato il relatore, a Roma le sue statue della Santa Marta nella Cappella Barberini della Basilica di S. Andrea della Valle, e della Santa Veronica situata nella Basilica di S. Pietro; ed a Piacenza le opere bronzee situate nella piazza Farnese. Comunque, ha proseguito il relatore, l'elenco degli scultori non soltanto locali attivi nel duomo di Orvieto comprende anche il Giambologna, Raffaello di Montelupo, Caccini ed altri ancora. Paolucci ha inoltre citato, seppure si tratti di opere più tarde (1708 - 1718), alcuni altri casi di complessi scultorei di ambito romano (come si vedrà in seguito questa precisazione è importante): il ciclo dei Dodici apostoli situati nelle nicchie dei pilastri della borrominiana navata principale della Basilica di S. Giovanni in Laterano. Ha inoltre riconosciuto al Museo dell'Opera del Duomo il merito di aver comunque riportato alla luce, cioè alla fruizione culturale di tutti, l'insieme del ciclo scultoreo; sistemandolo, quale localizzazione provvisoria, all'interno di una chiesa sconsecrata divenuta sede espositiva museale³. Anche se, ha proseguito il relatore, questa sistemazione risulta inadeguata all'effettiva valorizzazione del complesso statuario: perché la necessitata, ma forzatamente non unitaria né idonea, sequenzialità del complesso statuario ne fa perdere gli originari ed unitari valori di ambientamento, di comunicazione iconografica, e di proporzionamento artistico e simbolico. La ricca ed appassionata relazione di Paolucci ha ribattuto concetti e giudizi da lui già più volte espressi in proposito: del resto in piena sintonia con quanto, dal XX secolo e fino ad oggi, è stato ripetutamente auspicato anche da altri significativi storici dell'arte italiani. Mi sia dunque qui perdonata una maleducata impudenza: il mio più volte ripetuto auspicio che il 'ritorno' delle statue in duomo possa fungere da motore di innesco di un 'nuovo-antico' rapporto tra cattedrale e città: con ciò riconfermando lo stupefacente 'fuori scala'⁴ del duomo rispetto alla città di Orvieto. E, più in generale, la soddisfazione di vedere studiosi di più giovani generazioni intraprendere ricerche sul duomo orvietano lungo percorsi già da me indicati.

sia anche perché elimina decisamente anche quella sorprendente riserva di «non opportunità iconologica» espressa da Pio IX e suoi aventi causa.

³ La chiesa di S. Agostino situata nel nucleo 'medievale' di Orvieto,

⁴ Devo a Carbonara il centratissimo ossimoro 'nuovo-antico'. Mentre il 'fuori scala' è il titolo di un lontano mio saggio: *Il duomo di Orvieto: un 'fuori scala' medievale*, in BARLOZZETTI, a cura di, 1995, poi ripubblicato in FRANCHETTI PARDO 2014.

QUADRO SECONDO

Temi e riferimenti metodologici generali

Lo scenario si apre con l'intervento **dell'architetto Gizzi, Soprintendente per i Beni architettonici e paesaggistici dell'Umbria**, (modernamente trasmesso dall'organizzazione dei Musei Vaticani in video-conferenza per l'impossibilità del relatore di essere fisicamente presente) ricco di riferimenti bibliografici. Il relatore dichiara subito che l'aggiunta, cioè il sedimentarsi dell'operosità umana nel tempo, è un valore di grande arricchimento culturale e spirituale, mentre la sottrazione va quasi sempre vista come intervento di segno negativo. Cita così, a proposito del riconoscimento qualitativo dei vari strati storici e dunque della 'profondità storica' di un'opera, quanto scrive Lassus (1998): che cioè le 'stratificazioni culturali di un'epoca' somigliano a quelle geologiche dello stratificarsi delle rocce. A tale proposito anche ricordando che, in tempi recenti, tale concetto è stato anche sostenuto, ma in tutt'altro contesto e dunque con esiti alquanto differenti, da Salvatore Settis. Nel suo saggio *se Venezia muore* (2014) Settis ha infatti riproposto il tema (da lui stesso più volte enunciato) dei palinsesti storici sottolineando «l'importanza della straordinaria stratificazione delle pietre e della natura delle nostre città»: cioè l'importanza di una progressiva accumulazione dei vari interventi. Ma, mio interrogativo ed insoluto problema, a partire da quando, ed in applicazione di quale selettivo criterio critico-storiografico, si deve prendere in considerazione tale accumulazione? A tale proposito Gizzi riporta infatti, direi condividendolo, il contrapposto convincimento concettuale di Manieri Elia: cioè l'interesse ai processi evolutivi (a seconda delle fasi, il divenire storico è frutto di interventi tanto di conservazione, quanto di radicale innovazione): non, dunque, alla continuativa addizione di singoli elementi. Di qui, prosegue il relatore, l'interrogativo metodologico: nel caso orvietano si deve anche, o no, tener conto del 'de-restauro ottocentesco'? Infatti, considerato che il 'de-restauro' di Fumi e Zampi era coerente con i principi del loro tempo, si pone il problema metodologico dell'importanza, o non importanza, dello iato cronologico che intercorre tra il momento della distruzione di un valore culturale ed artistico ed il momento 'attuale'. A tal fine riferendosi da un lato ad esempi quasi contemporanei a quello orvietano (ultimi decenni del XIX secolo cioè circa centoventi anni fa), dall'altro ad esempi che consideriamo quasi a noi contemporanei (le ricostruzioni postbelliche di Dresda, di Berlino, delle città russe, e così via) ma

che invece risalgono a circa sessanta anni fa (dunque a ben oltre mezzo secolo fa). Cita dunque le scelte della ricostruzione secondo il principio del 'com'era e dov'era' proponendo come esempi la ricostruzione del campanile della piazza S. Marco di Venezia ed il caso del S. Giorgio al Velabro di Roma. Sottolineando però che la ricollocazione delle statue nel duomo di Orvieto è iniziativa del tutto differente da quelle. Perché, a differenza da quelle, ciò che contraddistingue l'iniziativa relativa al duomo di Orvieto non è una ricostruzione ma solo una ricollocazione puramente spaziale di 'elementi integri'⁵: a tale proposito citando anche un pensiero di Brandi. Che cioè «l'aggiunta subita da un'opera d'arte non è che una nuova testimonianza del fare umano e dunque della storia»; e che pertanto «la conservazione dell'aggiunta deve considerarsi regolare, [mentre è] eccezionale la rimozione. Tutto il contrario di ciò che l'empirismo ottocentesco consigliava per i restauri». Ed anche se, continua Gizzi, in altro contesto Brandi afferma che «se un'aggiunta snatura od offusca un'opera d'arte tale aggiunta va rimossa» e conservata in altro luogo (così com'è avvenuto ad Orvieto sul finire dell'Ottocento), d'altra parte, in tre ulteriori suoi articoli specificamente dedicati alla vicenda del duomo di Orvieto, lo stesso Brandi poi ha invece dichiarato, non solo come già ricordato dalla dottoressa Coppola: «Orvieto. In duomo torni il barocco», ma anche che «Le opere d'arte orvietane ebbero il colpo di grazia dai restauri radicali del duomo ... [perché] si distrusse il più grande insieme di pittura e scultura romana del secondo Cinquecento e Seicento». A tale proposito anche esclamando: «Non so se attribuire al Corpus Domini o alla Pentecoste l'illuminazione che ha convinto il presule di Orvieto a dare il consenso di ricollocare in duomo non solo le due splendide statue dell'Angelo Gabriele e dell'Annunziata di Francesco Mochi, ma addirittura le dodici statue degli Apostoli ...». Per evidenti ragioni di riservatezza ed opportunità, Gizzi non sottolinea (ma il suo pensiero è del tutto evidente) che tutto ciò si contrappone apertamente ai più recenti pareri degli oppositori integrali della reimmissione delle statue in Domo: tra questi Bonelli e quanti ne hanno seguito (e continuano a dividerlo) il suo pensiero. Il relatore ha infine ricordato alcuni controversi casi di avvenuta e non avvenuta reimmissione di elementi o statue in esempi napoletani ed ha anche segna-

⁵ Si deve ricordare che sia nel primo che nel secondo gruppo di esempi giocava in modo perentorio la valenza urbanistica ed ambientale dei manufatti architettonici: del tutto differentemente dalla vicenda orvietana che interessa soltanto l'interno di un complesso architettonico: non, dunque, le sue valenze urbanistiche,.

lato i contributi scientifici e critici di Roca De Amicis, Cambareri, e Muratore, che sono invece riferiti proprio alle vicende orvietane. La conclusione dell'intervento di Gizzi è stata chiara e netta: che cioè, secondo gli attuali interessi e criteri metodologici e critici, «un ritorno dei gruppi all'interno della navata sia auspicabile, anzi doveroso, per recuperare quel rapporto spaziale tra le sculture e l'architettura assolutamente essenziale per una rilettura storica ed estetica oggi del tutto oscurata dalla attuale collocazione museale». Si deve però, prosegue correttamente il relatore, porre attenzione ai problemi, anche di ordine statico e conservativo, connessi all'iniziativa della reimmissione nel duomo di Orvieto del complesso statuario. Segue l'intervento del **professor Della Fina, autorevole membro del Consiglio dell'Opera del Duomo di Orvieto**, che ancora una volta fa riferimento a quanto scritto da Cesare Brandi in merito alla vicenda orvietana. Richiama così in primo luogo una sua conferenza del 1978 (*Il duomo di Orvieto e il duomo di Siena*) in occasione dell'apertura dell'anno accademico dell'Istituto storico artistico orvietano (meritoriamente fondato dal giovane Bonelli nel 1944). Subito commentando che quell'occasione potrebbe «apparire ... di routine, ma non lo è». Perché l'incontro tra Bonelli ed il di poco più anziano e già noto Brandi (il secondo esplicitamente invitato dal primo) doveva essere un importante confronto concettuale e metodologico tra due studiosi praticamente della stessa generazione ma le cui rispettive posizioni critiche erano alquanto differenti. Perché, mi permetto di chiosare, era altrettanto differente il quadro di riferimento del loro ambito disciplinare: Bonelli storico dell'architettura e Brandi storico dell'arte. Per marcare quanto sotteso alla loro differente posizione critica occorre però fornire qualche precisazione di natura accademica. Nel 1944 (l'anno dell'incontro tra i due) il concetto di 'storia dell'architettura' quale disciplina autonoma distinta dalla 'storia dell'arte', era una proposta concettuale innovativa; perché invece, in quella data, e perfino nelle Facoltà di Architettura, sotto il profilo statutario i due ambiti disciplinari, almeno in parte, ancora si sovrapponevano. Ciò brevemente chiarito, riprendo il filo del racconto. Della Fina sottolinea infatti che l'importanza dell'incontro era stata perfettamente percepita da entrambe le personalità. Diviene così indicativo della differenza tra le posizioni dei due studiosi il fatto che Brandi, come detto più anziano di Bonelli ed allora ben più significativamente influente nel contesto italiano degli storici dell'arte, ha inizialmente scelto di pubblicare la sua relazione nella più nota e diffusa rivista «Palladio»: solo più tardi consentendo

che essa venisse ripubblicata anche nel localistico «Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano». Della Fina ha così sintetizzato il pensiero di Brandi quanto alla 'primitiva Cattedrale orvietana' [cioè quanto della cattedrale era stato costruito prima del diretto intervento del Maitani]. Che cioè essa non s'innesta «direttamente *nello sviluppo formale sincrono dell'architettura che si chiama gotica* [in corsivo le parole della relazione di Brandi], ma trae invece spunto dalla tradizione dell'architettura classica; e che il successo – anche popolare – dell'intervento di Lorenzo Maitani è dovuto soprattutto alla sua volontà e capacità di aggiornare in senso gotico il monumento». Poiché però, osservo, un medesimo giudizio è stato più volte ripetuto anche da Bonelli, resta da stabilire se, ed eventualmente quanto, l'incontro tra i due sia stato, o no, occasione di reciproca influenza. Della Fina, sottolinea comunque che non è dato conoscere l'effettivo esito di quell'incontro (che però definirei scontro o marcato confronto d'idee) mettendo in evidenza il differente giudizio di Bonelli e Brandi sul Maitani. Chiarisco: Bonelli (è una costante del suo pensiero: dunque sarà stato da lui manifestato anche in quell'occasione) considera Maitani responsabile non solo delle innegabili incisive trasformazioni introdotte sotto sua guida nell'iniziale progetto della cattedrale, ma anche di mancata comprensione del sistema costruttivo (gli archi rampanti) gotico. Mentre, nota Della Fina, Brandi riteneva che «il primo progettista [mia notazione: per Bonelli 'ignoto'] provenisse [in corsivo le parole di Brandi] *da una tradizione che affondava le radici nel passato romano* [e che pertanto] *quel che contava non era la morfologia dell'arco acuto e delle nervature, ma lo slancio verticale e la luminosità dell'interno*»; in quanto, al fondo, tutta l'architettura orvietana – anche anteriore al duomo – risentiva di «un solenne richiamo ad un'architettura classica fondata sull'arco e le colonne». Così, interpretando l'aggettivo brandiano 'classica' nel senso di 'romana', il relatore giudica la scelta di ricollocare nella cattedrale orvietana il ciclo scultoreo: «Una soluzione certo non estranea alla tradizione di Roma». A ben ragione perché Orvieto, dagli ultimi secoli medievali in avanti, ha sempre gravitato nell'orbita di Roma. Di particolare ed innovante interesse è la riflessione di Della Fina sulla genesi della decisione di «adornare l'interno del duomo con sculture». Perché essa si deve infatti ad «un gruppo di lavoro raccolto inizialmente intorno a Simone Mosca»: cui poi si aggiungeranno Raffaello da Montelupo, Francesco Mosca (succeduto a suo padre Simone dopo la sua morte), ed Ippolito Scalza: ognuno dei quali autore di una o più statue. Ma ancora più interessante è il riferimento del relatore alla testi-

monianza di Vasari. Che, cioè lo Scalza, «portò sempre amore» al suo amico Simone Mosca; che Antonio da Sangallo (come ben noto più volte attivo anche ad Orvieto) chiamò a Roma Simone Mosca per «lavorare alla Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini»; che inoltre il Mosca (il corsivo indica le parole del Vasari) «*massimamente ... quando poteva rubar tempo*» si dedicava a studiare e disegnare «*le cose antiche della città*»; talché, in breve, «*disegnava e faceva piante con più grazia e nettezza che non faceva Antonio stesso*». Tutto ciò, argomenta il relatore, può far pensare che l'iniziativa di introdurre le statue nella cattedrale orvietana potesse apparire a Simone Mosca coerente con 'l'opzione classica' del 'primo' progettista del duomo. Anche Della Fina cita i già segnalati articoli brandiani; ad essi aggiungendo quello del 'colpo di grazia' inferto al duomo di Orvieto dai restauri radicali «capeggiati dal Fumi»: perché «si distrusse il più grande insieme di pittura e scultura romana del secondo Cinquecento e Seicento e non si fece grazia neppure dello stupendo gruppo dell'Annunciazione del Mochi ... uno dei maggiori scultori del Seicento non certo inferiore al Bernini e maggiore dell'Algarði». La relazione di Della Fina si conclude con gli esiti di una sua fortunata ricerca finalizzata a trovare uno scrittore che avesse visto il duomo poco prima dell'intervento demolitorio. Ha infatti trovato «uno scrittore-archeologo-diplomatico inglese» che visitò il duomo di Orvieto sul finire del 1875 e che così scrive: «Potrei dire molto dell'interno e delle sue decorazioni scolpite; della sua grandiosa vastità popolata di ombre, invitante alla devozione più di altre cattedrali dell'Italia centrale» proseguendo a lungo sulle sue impressioni: rese visibili dalle immagini realizzate nel 1877 che il relatore ha avuto modo di proiettare. Della Fina ha infine ricordato che il tema della reintroduzione del ciclo scultoreo nel duomo di Orvieto era già stato proposto con forza sul finire degli anni ottanta del secolo scorso da funzionari della Soprintendenza (Giuseppe Testa e Raffaele Davanzo che avevano anche costruito appositi simulacri dimensionali) e che ad ogni modo il complesso scultoreo costituisce «Un insieme che ... è ora di riproporre».

QUADRO TERZO

Analisi critico-cronologiche del divenire dell'interno del duomo di Orvieto e confronto con altre analoghe vicende

Dopo un breve intervallo l'intervento di Bruno Toscano apre il terzo quadro. Il suo intervento si è incentrato sul divenire nel tempo dell'as-

setto dell'interno del duomo di Orvieto e sulle conseguenti correlate implicazioni di varia origine e natura. L'autorevole storico dell'arte ha iniziato la sua relazione ricordando una vicenda praticamente contemporanea a quella dell'intervento di Fumi e Zampi nel duomo di Orvieto. Cioè la vendita dell'intero ciclo degli Apostoli del duomo di Siena poi trasportato a Londra ed inserito nel Brompton Oratory dei Filippini. Toscano si è riferito ai due episodi italiani, quello orvietano e quello senese, proponendoli come vicende emblematiche dell'intero quadro culturale italiano di fine Ottocento. Ha infatti sottolineato che, in quella fase, anche negli uffici di tutela «era da tempo in corso un radicale rifiuto» della cultura artistica cinque-seicentesca (e, come dirà poco dopo, non solo quella). Ha infatti ricordato (episodio in verità poco noto) che si deve perfino al noto ed apprezzato Cavalcaselle la rimozione, nella basilica superiore di Assisi, di un monumentale coro ligneo, né manieristico e nemmeno seicentesco, che aveva il solo torto, scrive il relatore, di non «essere così antico come Frate Elia, Cimabue e Giotto». Al centro dell'intervento di Toscano è il «tentativo di definire al meglio possibile l'identità culturale dell'intervento cinque-seicentesco». Qui il documentatissimo intervento del relatore è stato davvero acuto, innovativo, ficcante. Perché ha minuziosamente analizzato le modifiche al preesistente assetto della cattedrale continuamente introdotte all'interno della cattedrale orvietana a partire dal tardo Trecento e dal Quattrocento. Secondo un processo plurisecolare che il relatore ha icasticamente definito di 'capillarità'⁶. Del quale dunque, arguisco pur se il relatore non vi ha fatto cenno, dovrebbero far parte anche sia la realizzazione delle due grandi cappelle del Corporale e di S. Brizio (o cappella Nova) perché realizzate utilizzando lo spazio tra le due coppie dei contrafforti situati in continuità con gli assetti murari del transetto, sia le due più tarde cappelle dei Magi e della Visitazione. Toscano si sofferma infatti soprattutto sulla «propensione alla accumulazione e alla molteplicità, ... soprattutto nel Tre e nel Quattrocento ... per opere di varia natura» che hanno interessato l'interno della cattedrale orvietana. A tal fine riportando, ed analizzandolo, quanto dice il Fumi a proposito della Cappella della Madonna della Tavola: che cioè essa era situata «poco oltre la porta centrale [e] posta sotto un baldacchino sorretto da angeli [ma

⁶ Mi interessa notare che da qualche decennio a questa parte l'urbanista Secchi ha definito lo stesso fenomeno, naturalmente a scala urbana, come 'porosità'. Dunque in entrambi i casi il paragone con un fenomeno tipico del comportamento dei liquidi nei confronti di un 'solido' nel quale sono presenti cavità spaziali.

che già pochi anni più tardi venne spostata⁷ presso l'ultima porta verso l'ospedale dove, fra l'altro, ostacolava il passaggio». Cappella, anche questa poi eliminata. Insomma, dice Toscano, le trasformazioni cinquecentesche sono al fondo espressione di un sentire orvietano radicato addietro nel tempo. Non gli appare dunque condivisibile la presunta unitarietà programmatica della successione di interventi di aggiunte e di modifica che considera frutto di sequenziali, ma occasionali scelte: da ascrivere ad una prassi ripetutamente adottata ad Orvieto da più secoli. E tanto meno gli appare condivisibile l'opinione che gli interventi cinquecenteschi siano effetto della componente controriformistica: perché anteriori ai ben più tardi esiti normativi del Concilio di Trento. Toscano fornisce infatti, a tale proposito, una lunghissima e ben documentata serie di valutazioni cronologiche e stilistiche relative ad opere artistiche di varia natura (ivi comprese quelle per così dire di arredo fisso e mobile). Osserva infatti (il riferimento è soprattutto alle immagini pittoriche) che «mettere al centro del sentimento religioso la figura di Gesù Cristo [esprime] tendenze proprie della Riforma cattolica, che trovano affermazione ... prima della convocazione del Concilio ... in una logica di contenimento di enunciati propri della riforma luterana, ma anche di dialogo». Talché, ed è questo forse il tema più ricco di sollecitazioni proposto da Toscano, le modificazioni cinquecentesche introdotte nell'interno della cattedrale orvietana, appaiono essere una eco delle vicende di Roma. Perché, (tenuto conto degli interventi di riordino urbano già attuati nel Quattrocento da Nicolò V e con più evidenza sistemica da Sisto IV ma, soprattutto del già avviato processo di eliminazione della primitiva basilica petriana) il progressivo configurarsi della «Roma pontificale, da Giulio II a Paolo III» equivaleva, in sostanza, ad affermare che la «attualità del messaggio apostolico conta molto più della conservazione delle pur sacrosante memorie» del passato antico e medievale della Chiesa. Ed inoltre perché, dare alla cattedrale orvietana un assetto unitario sostitutivo di quello «divenuto palinsesto ed insieme antologia di interventi spontanei ... non era molto diverso dal liberare una via da sbalzi rampe, profferli» e così via. Dunque, suggerisce il relatore, tale messaggio può esser stato trasmesso anche ad Orvieto se si considera che in quel periodo nella città era all'opera Antonio da Sangallo. E si può aggiungere un'ulteriore freccia all'arco

⁷ I successivi corsivi sono da me introdotti per distinguere i virgolettati del testo di Toscano.

di Toscano ricordando come Ippolito Scalza sia stato protagonista di numerosi interventi edilizi da lui realizzati ad Orvieto ed in altri centri vicini che echeggiano quanto stava accadendo a Roma. Ma torno alle incisive trasformazioni della cattedrale introdotte dallo Scalza. E che, oltretutto, secondo un suo progetto, avrebbero dovuto essere ancor più numerose e radicali di quelle realizzate. Toscano si è molto soffermato sulla progressiva obliterazione delle absidiole (prima due poi via via le altre) divenute, è una mia sintetica aggettivazione, embrionali cappelle dedicatorie: cioè nuovi poli liturgici. Così risultandone completamente modificato, tanto sotto il profilo percettivo quanto sotto quello funzionale, il preesistente assetto dell'interno del duomo. Di qui un giudizio che assume valore riassuntivo del suo pensiero. Che cioè pittori e scultori del Rinascimento «avevano arricchito [con oggetti artistici] lo spazio ecclesiale di una qualità ... in libero dialogo con l'antica cattedrale». Aggiungendo che: «Erano soprattutto questi i *valori* della chiesa rinnovata [che] una non esaltante fase culturale [n.d.r.: il tardo Ottocento], che professava una sorta di monoteismo storicistico ... ha totalmente negati». La conclusione di Toscano è in tonalità minore: la speranza che le argomentazioni addotte «non siano del tutto inutili nella attuale discussione sulla opportunità e sulle modalità della loro restituzione al luogo di origine». Con ciò si chiude il *Primo atto* del convegno.

SECONDO ATTO

(*suddiviso in due distinti ma correlati quadri*)

Le analisi dei processi edilizi in riferimento diretto od indiretto al duomo di Orvieto

QUADRO PRIMO

Analisi del divenire nel tempo della cattedrale orvietana (Vittorio Franchetti Pardo)

Questo tema è stato sviluppato guardando da un lato al modificarsi del duomo di Orvieto *iuxta sua propria principia*⁸, cioè con speciale riferimento alle risultanze fattuali dell'assetto strutturale e funzionale-liturgico della cattedrale orvietana; dall'altro lato al variare del modo di percepirne i valori spaziali dell'interno. Quanto alle modifiche struttu-

⁸ Alludo a un celebre saggio di Bernardino Telesio.

rali e funzionali, queste sono state analizzate a partire da nuovi punti di vista: tenendo cioè conto di fattori costruttivi fin qui o non correttamente interpretati o non presi in alcun modo in considerazione. Tra questi i massicci e complessi sistemi statici promossi dal Maitani (prima della sua nomina a *magister universalis*) mirati al consolidamento statico di quanto fino ad allora costruito: di cui si temeva un possibile rovesciamenti verso l'esterno. Sistemi che, differentemente da quanto sostenuto da Bonelli e dai molti che a lui si sono riferiti, vanno considerati (come già più volte da me indicato) strutture di contraffortamento (puntoni e speroni) e non errati archi rampanti. In ogni caso è indubbio, come del resto è stato sempre ed ovviamente da tutti indicato, che si deve a questo impegnativo intervento la serie delle seguenti vistose modifiche: a) la realizzazione della tribuna rettangolare (con piano di calpestio situato ad una quota più elevata di quella del resto della chiesa) in sostituzione della demolita (ma non – e ciò non è stato mai sottolineato – fino alla sua quota fondativa) abside a pianta semicircolare (dunque, come di consueto, a sviluppo volumetrico semicilindrico) che è inoltre direttamente fondata, e questo è un dato finora sfuggito all'attenzione storiografica, su di un blocco tufaceo situato ad una quota molto bassa (inferiore anche a quella di un ambiente di cui si dirà più avanti) dal quale emergeva a tutta vista: lo dimostra il fatto che l'intera sua superficie esterna era caratterizzata dall'alternarsi delle fasce chiare e scure. Tutto ciò indica (ed anche questo dato non è stato mai sottolineato dalla letteratura storiografica) che l'originaria immagine volumetrica (dunque paesistico-ambientale) della parte orientale dell'edificio chiesastico era alquanto diversa da quella attuale; b) la creazione delle due grandi cappelle del Corporale e di San Brizio. In secondo luogo: a) le quote generali dell'impianto della nuova cattedrale e corrispettive differenziate modalità di fondazione dell'edificio chiesastico; b) le finora non ben analizzate fondazioni del corpo orientale della chiesa e quelle delle strutture dovute al Maitani; c) le insolite scelte strutturali quanto ai livelli ed alle modalità della fondazione (muri di più metri di altezza emergenti dallo strato fondativo) dei pilastri, cilindrici o di più complessa morfologia, del corpo longitudinale che dividono le tre navate; c) la presenza, e le motivazioni della sua origine, di un ambiente (tuttora frequentato però mai preso in considerazione dalla storiografia) sottostante alla tribuna cui era collegato da due scale poi eliminate nel XVI secolo (ma ne sono evidenti i resti strutturali) in seguito alla decisione 'liturgica' di Paolo III di spostare

il coro nella tribuna. Quanto alla percezione dello spazio interno della cattedrale, mettendo in evidenza la 'frammentazione visiva' dello spazio chiesastico medievale dovuta alle molte seguenti cause. La presenza, nella navata principale, di un ampio coro riservato ai canonici: dunque non frequentabile dai fedeli nelle cerimonie liturgiche. La già ricordata quota della tribuna che, essendo a quota più elevata di quella delle navate ed anche del transetto, induce fin da allora la percezione visiva di uno spazio a sé stante. Due grandi medievali cancellate metalliche che separano visivamente e materialmente le due navate minori dal transetto. Né va sottaciuto il fatto che le due già ricordate scale di accesso al piano sottostante indicavano percettivamente il prolungarsi dello spazio chiesastico in un ambiente sottostante. Nasce principalmente da questi elementi fattuali la contestazione della tesi della essenziale ed originaria 'unità spaziale' dell'interno della cattedrale orvietana sostenuta da Bonelli ma anche da Brandi (anche se le loro rispettive posizioni critiche erano sostanzialmente divergenti). Insomma, la tesi dell'originaria unità spaziale dello spazio interno della cattedrale dipende da un evidente ma sorprendente abbaglio critico. Perché, mentre a partire dalla metà del XX secolo sono state da tutti deprecate le scelte falsamente 'medievalizzanti' del duo Fumi-Zampi, è stato invece proprio l'insieme di tali scelte ciò che fino ad oggi ha indotto la storiografia critica a proporre e sostenere la tesi dell'originaria (cioè medievale) 'unità spaziale' dell'interno della cattedrale: invece eventualmente percettibile (non mancano però altre riserve) solo dopo i primi decenni del XVI secolo: cioè quando il coro, rimosso dalla sua originaria collocazione nella navata principale, venne trasportato nella tribuna. Risulta insomma evidente che l'attuale immagine dell'interno del duomo di Orvieto altro non è se non una delle molte altre che la cattedrale orvietana, in quanto organismo vivente, ha nel tempo, e fino ad oggi, offerto di sé stessa. Dunque la reintroduzione del ciclo scultoreo nel duomo di Orvieto non è solo un segno ed un segnale di rinnovata e rinnovante vitalità civico-religiosa, ma anche un ulteriore stimolo (culturale ed artistico) a ritrovare innovativamente i valori del tessuto sociologico, territoriale ed artistico della cattedrale. Perché, come con forza indicato da molti insigni storici dell'arte, l'assenza del ciclo statuariao costituisce una vera e propria 'lacuna': una lacerazione, impropriamente introdotta nel divenire storico ed artistico del duomo di Orvieto causata da un'erronea pregiudiziale stilistica. È dunque una fortuna che tale lacerazione sia però oggi (anche se non facilmen-

te) correttamente e filologicamente colmabile: perché si conosce perfettamente l'originante ed originaria collocazione di ciascuna delle statue ottimamente conservate. Con un ulteriore vantaggio. Il fatto, cioè, di porre rimedio all'infelice rifacimento della pavimentazione (un intenzionale, però mancato, 'com'era') della metà del XX secolo che dà luogo ad uno sgradevole effetto: la contrapposizione tra la maestosa serietà dei pilastri medievali e la specchiante superficie pavimentale delle navate (da 'salone cerimoniale?'). In quanto la reintroduzione delle statue, affiancate ad ognuno dei pilastri e posate sulle loro colorate basi marmoree, filologicamente ricostruite, fungerebbe da fattore mediante.

QUADRO SECONDO

Analisi delle modifiche e restauri di cattedrali inglesi e di un intervento di 'ripristino architettonico' in un edificio storico francese (Giovanni Carbonara)

L'intervento, centrato sul tema dell'allargamento del quadro critico e storiografico a vicende di modifiche di complessi architettonici non italiani (sia di età medievale che contemporanea), mette in evidenza come i temi concettuali che emergono dalle vicende, medievali e no, del duomo di Orvieto, abbiano validità non solo nel più generale ambito italiano. Quanto alle vicende medievali, gli esempi prescelti da Carbonara riguardano interventi (sia liturgico-funzionali, sia di più ampia natura) attuati nel XIV secolo all'interno delle tre preesistenti cattedrali inglesi di Ely, Canterbury e Winchester. A tal fine il relatore ha fatto anche esplicito riferimento a quanto in merito ha scritto Corrado Bozzoni: uno degli attuali più significativi storici italiani dell'architettura medievale (nonché grande amico di Carbonara e mio). Nel caso di Ely, la trasformazione strutturale, e correlata nuova immagine del suo interno e del suo esterno, consegue a importanti e necessitate ragioni statiche: il crollo, nel 1322, di una precedente torre normanna. Viene così immediatamente alla mente il paragone con il, cronologicamente non troppo lontano (una trentina di anni), precedente episodio dei paventati rischi strutturali di parti murarie della cattedrale orvietana. Ma ad Ely, differentemente da Orvieto dove il cantiere della cattedrale era ancora alle fasi costruttive iniziali e dunque si guardava soltanto al sostegno di strutture murarie esterne, gli interventi impattano nell'intero già esistente organismo

chiesastico: per la decisione di abbattere anche gli elementi fondanti e portanti della torre crollata e di dar luogo ad una nuova soluzione tipologica dell'intero edificio chiesastico. Realizzare cioè (oltre ad altre varianti costruttive), all'incrocio degli esistenti bracci corpi edilizi, un alto ed ampio corpo edilizio su pianta ottagonale: dalle cui finestre fluisce, da allora, una luce diffusa che contrasta con l'ombrosa qualità visiva delle navate romaniche. Il completamento di quell'impianto si è poi avuto, ma in struttura lignea nient'affatto percepibile come tale (tema che mi interessa da tempo)⁹, con la variante ottagonale della copertura a stella (e sue successive varianti). Ulteriori importanti interventi, in certa misura omologhi a quelli di Ely, pur se strutturalmente assai diversi, hanno interessato anche le cattedrali di Canterbury e di Winchester. Nella prima, il fatto che il corpo a tre navate risulti percettivamente, ma anche liturgicamente, ambito spaziale a sé stante: non solo perché alcuni alti gradini lo separano dal coro del XII secolo, ma anche, e con maggior impatto visivo, per la presenza di un monumentale pontile quattrocentesco. Che, interrompendo bruscamente il fluire dello spazio, dà l'impressione dell'esistenza di due diverse chiese: l'una successiva all'altra. A tale proposito potrebbe dunque tornare in mente quanto osservava Brandi sulla diversità dell'architettura tardomedievale italiana nei confronti di quella di altri paesi europei. Brandi sosteneva infatti che la caratterizzante unità percettiva delle architetture medievali italiane «internezzava lo spazio esterno». Con un salto concettuale che, sottacendo la presenza di tramezzi (o pontili e simili soluzioni) anche in chiese italiane di età tardomedievale, intendeva sottolineare una sorta di anticipazione della quattrocentesca lettura unitariamente 'prospettica', questa sì lettura 'italianamente identitaria', dello spazio interno¹⁰. Tornando in tema, e cioè all'analisi delle ripetute modifiche introdotte nelle cattedrali medievali inglesi, la relazione di Carbonara offre

⁹ Mi riferisco al mio breve saggio: *L'inganno come strumento progettuale*, in Bozzoni, Carbonara, Villetti, a cura di, 1992, I, pp. 71-78.

¹⁰ Brandi 1985. È in sostanza la stessa lettura che Bonelli propone per l'interno del duomo di Orvieto; assumendo che la presenza di un coro nella navata sia ostacolo visivamente superabile. Mentre resta indiscutibile il fatto che, anche nell'ipotesi di voler accettare tale virtuale superamento visivo, sia nella cattedrale orvietana, sia in molte altre grandi chiese tardomedievali italiane (comprese alcune chiese mendicanti), l'esistenza di un coro, o anche (a maggior ragione) di un "tramezzo", costituiva di fatto, visivamente e liturgicamente, un fattore oggettivamente divisivo sotto più profili.

l'esempio della cattedrale di Winchester. Qui, anche se «gli enormi pilastri della crociera ... escludono, dalla navata, la percezione dei bracci del transetto», tuttavia essi propongono un'illusiva immagine unitaria dello spazio della cattedrale: perché «percorrendo la navata lo sguardo supera la recinzione del coro» (è evidente il richiamo alla tesi di Bonelli relativamente al coro esistente nel duomo di Orvieto: il relatore è stato un suo diretto allievo). Anche se, prosegue il relatore, tale sguardo unificatore trova comunque un limite nel «*retablo* marmoreo che inquadra l'altare, dietro al quale s'intuisce la presenza del retro-coro, lontano e irraggiungibile»: il che, direi, sottende comunque una più generale frammentazione, visiva e percettiva, dello spazio interno della cattedrale. Seguiranno altri interventi nel XVII secolo durante il regno di Carlo I. Cui si deve anche la prescrizione (probabilmente, scrive Carbonara, mirata a soddisfare le esigenze del cerimoniale ufficiale del rito anglicano) di 'allungare' la navata «arretrando di una campata lo schermo che la divideva dal coro». Ne è una conseguenza la sostituzione del tramezzo medievale con uno di impianto rinascimentale: che si deve ad Inigo Jones. Ulteriori interventi si avranno sotto Giacomo I. In particolare quelli concernenti il linguaggio architettonico: per la diffidenza verso il gotico «avvertito come residuo del passato cattolico e papista». Esattamente al contrario, viene da riflettere, dello spirito antipapale che in tutta l'Italia, nella fase postunitaria, ha invece ispirato gli interventi di azzeramento delle presenze tardo rinascimentali o barocche delle principali chiese: cioè, come ad Orvieto, la loro rimedievalizzazione. Interessante la conclusione delle vicende relative alla cattedrale di Winchester. Sul finire del Settecento il tramezzo di Inigo Jones, in precedenza giudicato positivamente per la sua eleganza, viene poi invece giudicato, un 'inserimento irritante': ne seguirà, nel 1820, la sua sostituzione con altra soluzione improntata al gusto eclettico. Anche la cattedrale di Canterbury, dopo la Riforma di Enrico VIII e fino al XVIII secolo, segue la stessa sequenza di modifiche, spostamenti, demolizioni e ricostruzioni. Infatti, il precedentemente restaurato tramezzo, fino ad allora considerato opera di massima eleganza e bellezza, verrà più tardi (1826) rimosso perché giudicato opera infelice. Non dissimile dai casi precedenti è anche il divenire in età moderna della cattedrale di Ely. Tra il 1768 ed il 1770 viene deciso di spostare il coro e l'altare maggiore nelle ultime campate del braccio presbiteriale per ampliare lo spazio destinato all'ascolto dei sermoni (ancora una volta introdu-

cendo talune varianti improntate al gusto eclettico): ne risultò allora, oggettivamente, un apprezzato notevole miglioramento nell'ascolto della musica e dei canti religiosi. Ma ben presto, nuovo esempio di eterogenesi dei fini, tale spazio venne invece utilizzato dai parrochiani per scambi di pareri, ed altro, «in attesa della fine del servizio nel coro». Interessa però sottolineare che, oltre a numerosi interventi di restauro in varie sue parti, in quella cattedrale compaiono le prime esperienze (anticipate rispetto ad altri paesi) del neo-gotico. La seconda parte dell'intervento di Carbonara si sposta dalle più consuete pratiche delle trasformazioni e del restauro di edifici dando conto di una recente ed innovativa vicenda francese di 'ripristinò' promossa dagli organi della pubblica amministrazione: il rimontaggio degli arredi decorativi della Chancellerie d'Orléans in ambienti dell'Hôtel de Rohan-Strasbourg. In realtà non è la sola iniziativa di questo genere che sia stata attuata in Europa: ve ne sono altri esempi. Ma nel contesto di questo convegno tale iniziativa assume connotazioni particolari: anch'essa ripropone infatti, seppure su altro piano, il tema del 'ripristinò' che colma una 'lacuna' di natura fisica, percettiva ed artistica.

Intermezzo

Gli interventi del pubblico presente in sala

Aperto e diretto dal professor Paolucci, l'intermezzo si è ben presto rivelato palestra, luogo, ed occasione, di vivacissime discussioni. Ne segnalo i principali momenti. Dopo qualche consueta incertezza e sollecitazione, ha preso la parola un docente della Facoltà di Architettura della *Sapienza* di Roma, che ha mostrato qualche perplessità circa l'iniziativa delle 'reimmissione fisica' delle statue nella cattedrale. Sull'onda di recenti esempi, ne ha dunque proposto una 'reimmisione d'immagine': cioè la virtuale, perché solo illusoriamente visiva, 'presenza' delle statue tradotta, con opportune tecniche, in proiezione fotografica. Proposta accolta con un diffuso mormorio di dissenso. Che, ritengo, si deve alla considerazione che se è vero che quella soluzione è stata ripetutamente adottata, ed anche con risultati tecnicamente soddisfacenti (una più aggiornata eco della tesi di Benjamin sulla reiterazione tecnica di un'opera d'arte?), è anche vero che essa è stata adottata soltanto nei casi nei quali l'opera artistica non è più fisicamente disponibile: è solo possibile, dunque, rievocar-

ne l'immagine. Invece Benjamin faceva riferimento alla 'oggettività riproducibilità tecnica' di un'opera artistica (accettandone peraltro la perdita dell'aura) in tutte le sue caratteristiche: non della sola sua 'immagine'. Invece le statue precedentemente situate nella cattedrale orvietana non solo esistono, e dunque non abbisognano di 'riproducibilità tecnica', ma sono in ottimo stato di conservazione, e di esse si conosce anche l'originante ed originaria collocazione. Insomma, mi permetto di concludere, la proposta avanzata sottende un improprio cortocircuito concettuale (peraltro ormai pericolosamente diffuso nel sentire attuale): cioè la smaterializzazione della realtà in chiave puramente visiva. Così la proposta avanzata non ha avuto in pratica qualche seguito. Un diverso ordine di motivi di contrarietà nei confronti dell'iniziativa di reimmettere le statue nella navata del duomo di Orvieto, ha suscitato invece un ben più lungo ed acceso dibattito. Promossa da un noto esponente della cittadinanza orvietana, l'obiezione all'iniziativa oggetto di questo convegno, muove da considerazioni di ordine localistico. Cioè dalla considerazione che l'attuale sistemazione del complesso delle statue nella sconosciuta chiesa di S. Agostino (diventata spazio museale) avrebbe avuto positive conseguenze quanto alla 'valorizzazione' dell'area urbana in cui insiste il luogo e la sede (appunto la chiesa sconosciuta e musealizzata) ove il ciclo scultoreo è attualmente proposto all'attenzione dei visitatori. Questa valutazione 'economicistica' è stata duramente contestata da Paolucci: ne è addirittura nato un lungo ed infuocato scontro verbale tra i due contendenti. Paolucci ha infatti veementemente, e giustamente, contestato il criterio (purtroppo oggi largamente seguito) che un'opera d'arte venga presa in considerazione principalmente in rapporto ad una sua valenza economicistica: o, ancor peggio, commerciale. Quando invece, come già da lui stesso (unitamente a molti altri insigni storici dell'arte) più volte sostenuto, un'opera d'arte esprime valori ben più alti e generali: quelli che costituiscono il delicato, sedimentato, ricco, tessuto che connota un determinato contesto socio-culturale: cioè le profonde radici del suo essere sé stesso; che, proprio per questo, esprimono e propongono valori che interessano ben più estesi ambiti territoriali e culturali. Paolucci ha dunque chiuso il dibattito marcando, con fermezza e durezza verbale, il rilevante significato culturale del ritorno nel duomo orvietano del ciclo scultoreo, e condannando aspramente ogni altra deriva di cosiddetta 'valorizzazione' economicistica dell'arte.

TERZO ATTO

*(suddiviso in due Quadri)***Il MODO: Nuovo Museo dell'Opera del Duomo.
Sue attività di restauro e conservazione.
Problematiche di natura tecnica.**

QUADRO PRIMO

**Storia e sviluppo del complesso scultoreo ed origine
del nuovo Museo dell'Opera del duomo di Orvieto (MODO)**

La dottoressa Cannistrà, direttrice del nuovo museo orvietano, apre la sua relazione, che risulta nettamente contrapporsi a quanto emerso dagli interventi del pubblico in sala (e non solo), con una puntuale e completa ricostruzione delle fasi di realizzazione del ciclo scultoreo dell'Apostolato e delle due statue dell'Annunciazione. A tal fine proiettando *slides* con immagini delle singole statue corredate dai nomi di ciascuno degli scultori. L'accurata cronologia della realizzazione delle singole opere, di cui dà conto la relazione, risulta particolarmente innovativa ed interessante perché sottolinea anche l'importanza della data della morte dello Scalza (1617). Dunque il fatto che, come già evidenziato in un testo già pubblicato dalla relatrice, da quel momento «viene a mancare la regia unica e costante nel progetto dell'Apostolato»: però, e ciò va sottolineato, pensato, e come tale percepito dai cittadini orvietani, come intervento unitario. Dalla relazione emerge inoltre un altro interessante elemento: cioè la proiezione non soltanto localistica dell'iniziativa. Ciò risultando del tutto evidente, sottolinea la relatrice, dal fatto che la mancanza del regista del 'progetto dell'Apostolato' ha dato luogo ad un concorso per la realizzazione della statua del San Bartolomeo: cui hanno partecipato importanti scultori anche attivi a Roma. Cannistrà riporta infatti quanto Pietro Bernini, anch'esso interessato al concorso, scrive alle autorità orvietane: «Dicendomi mastro Leonetto ... come le signorie vostre vanno continuando fare scolpire le statue delli Sanctissimi Appostoli e per che dette opere le più belle che sia possibile siano, le vanno dispensando a vari maestri ... [derivandone dunque] la varietà delle maniere, il valore degli artefici e la emulatione e stimolo per chi viene dopo, e così ognuno desideroso di portarne la palma si ingegna a superare gli altri». Cannistrà fornisce inoltre numerose altre notizie e puntualizzazioni sulle vicende relative alle statue; inseguen-

do un lungo e documentato percorso narrativo che sfocia anche nella fondazione del nuovo museo dell'Opera del duomo: un esito, puntualizza la relazione, della 'stagione dei restauri' degli anni Ottanta del XX secolo (alcuni contesti murari, le superfici affrescate della cappella di S. Brizio e della Tribuna, parti del trecentesco coro ligneo, e così via) caratterizzata dall'armonico rapporto con la Soprintendenza dell'Umbria e con l'Istituto centrale del restauro. È interessante la sottolineatura che è questo il momento (1985) nel quale Brandi riconosce e rilancia l'importanza delle opere del Mochi. Appartiene a questa fase anche l'iniziativa, già richiamata da Della Fina, di un piano esecutivo (Davanzo-Testa: 1986-1988) per l'installazione delle statue nella cattedrale: tradotto nella realizzazione di simulacri pre-digitali, cioè solo volumetrici, di due statue dell'Annunciazione nella Tribuna o nella cappella Nova (di S. Brizio) e non solo. Ed è anche questa la fase nella quale, per la chiusura del Museo (1989) dovuta a necessità restauri di varia natura, le statue vengono incassettate nelle gabbie lignee e trasferite in locali di deposito. Nel frattempo, prosegue Cannistrà, si riaccende l'interesse degli storici dell'arte (Zeri, Paolucci, ed anche molti altri) per l'intero complesso scultoreo ed in particolare per l'opera di Francesco Mochi. Il passaggio al nuovo millennio è ricco di iniziative: ed in particolare il 2006 è marcato da importanti novità. Si riapre infatti, per merito, e sotto la sua direzione, della relatrice in una nuova idonea ed ampliata sede (più ambienti al primo piano dei palazzi papali, nonché, dopo più anni di accurati e rivitalizzanti restauri, la Libreria Albèri), il Museo dell'Opera del Duomo: da allora indicato con il logo MODO: un ben trovato e felice acronimo. In base ad aggiornati e nuovi criteri museologici, si aprono cioè le cosiddette *Stanze delle Meraviglie*: che del rinnovato museo valorizzano il ricchissimo patrimonio artistico; dunque rendendolo nuovamente disponibile all'attenzione ed all'interesse degli studiosi e del pubblico in generale. Nel 2007 un convegno ripropone con forza, ed in nuovo modo, il tema della reimmissione dell'intero ciclo scultoreo: infatti viene anche presentata (a cura di scrive queste note) la video-simulazione della navata del duomo con la presenza delle statue disposte lungo i pilastri. È anche in questa fase che, nel frattempo, le statue vengono esposte nella sconosciuta chiesa di S. Agostino (situata nel nucleo storico nord-occidentale della città è parte del MODO). Così rendendo possibile al pubblico ed agli studiosi, di rientrare (provvisoriamente!) in diretto contatto con l'intero e restaurato complesso scultoreo. Nella sua relazione Cannistrà propone comunque, su nuove basi culturali e

museologiche, e con forza, la validità dell'iniziativa oggetto di questo convegno: la reimmissione delle statue nella navata del duomo intesa quale necessitato 'risarcimento' di una 'lacuna'. Anche proponendo, come esempio di ricostruzione filologica, (diversamente dal già più volte ricordato episodio della installazione in una sede inglese del complesso statuaria senese) la recentissima nuova installazione (architetto Natalini) nel rinnovato Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, della ricomposta facciata (perché demolita nel XIX secolo a favore di una sua nuova 'immagine' immaginariamente 'medievale') della cattedrale fiorentina corredata dai complessi scultorei precedentemente asportati. Esempio calzante e ben scelto. Perché, conclude Cannistrà, il duomo di Orvieto «oggi si basa su una interpretazione storico-critica oggettiva per la quale la ricontestualizzazione delle statue risulta essere restauro (dell'opera d'arte architettura + scultura)». Cioè «una sintesi [dialetticamente ardita ed ovviamente concettuale]: la vera forma (Renato Bonelli) nel tempo» (Vittorio Franchetti Pardo). Un ulteriore interessante tema della relazione, è il richiamo alla prossima ricorrenza del centenario della morte dello Scalza che darà luogo ad altro apposito convegno. Ne anticipa un aspetto: il restauro, curato dalla dottoressa Huber dell'I-SCR, del modello di una testa scultorea opera dello Scalza.

QUADRO SECONDO

I problemi della sismicità riferiti alla reintroduzione delle statue nel duomo di Orvieto, ed all'interpretazione degli aspetti statici delle sue strutture architettoniche

La doppia 'sceneggiatura' di questo 'quadro' risulta in tutta la sua pregnanza dal combinarsi della relazione di De Canio (coordinatore di attività di ricerca dell'ENEA: acronimo di Ente Nazionale per le Energie Alternative) con quella di Cimbolli Spagnesi (docente già di Storia dell'architettura antica e medievale della *Sapienza* Università di Roma). Le loro relazioni hanno infatti in comune il tema della sismicità e delle sue conseguenze: esaminato ed analizzato da un lato sotto il profilo della prevenzione degli effetti solo temuti in alcune loro componenti strutturali, dall'altro lato sotto quello della considerazione di già avvenuti esiti staticamente distorsivi. Insomma, tornando alla metafora dell'opera lirica, la relazione di De Canio è apparsa un fraseggio musicale svolto da una limitata famiglia di strumenti musicali e da un ristretto numero di cantanti, mentre in quella di Cimbolli Spagnesi entra in

gioco non solo l'intero complesso strumentale e l'insieme dei 'cantanti' di vario timbro vocale, ma anche un intero e vasto 'complesso coristico': come ora andrò riassuntivamente dicendo. De Canio ha illustrato e documentato le specifiche soluzioni tecniche mirate ad evitare che gli effetti di eventi sismici interessanti le basi si trasmettano alle statue. La soluzione individuata è la predisposizione di speciali elementi di contatto tra base e statua che fungono da ammortizzatori in idonei ad assorbire le spinte sismiche cui siano assoggettate le basi. A sostegno della sperimentata validità di questo sistema, il relatore ha documentato quanto ha già eseguito il gruppo da lui diretto in altri analoghi casi: citando, in particolare, il già attuato intervento a protezione delle due statue bronzee dei guerrieri di Riace conservate ed esposte nel museo di Reggio Calabria. Ha inoltre ampiamente documentato altri significativi interventi di conservazione o protezione attuati dal suo gruppo di ricerca in importanti monumenti architettonici: ad esempio il complesso di Santa Sofia ad Istanbul. La sua interessante relazione tecnica, corredata da immagini e grafici analitici, si è però centrata sulla casistica delle soluzioni volta a volta adottate a fronte di specifiche singole vicende. Di ben più ampio respiro scientifico e metodologico è invece la relazione di Cimbolli Spagnesi. Esperto degli effetti dei fenomeni sismici sulle strutture edilizie (terremoti dell'Abruzzo nel 2009 e dell'Emilia nel 2012), è del tutto inedito il suo criterio di ricerca (un aggiornamento della linea di indagini e ricerche che fa capo a Boito) fondato sul criterio di estendere anche alle opere architettoniche medievali il principio di analizzare il loro divenire strutturale e morfologico anche alla luce di eventi sismici. Criterio che gli è stato possibile adottare per la già avvenuta, e straordinariamente estesa, mappatura storica (tradotta in schemi grafici mediante appositi sistemi informatici) degli eventi sismici dell'intero territorio italiano: a partire dal mondo antico! Iniziativa, questa, che era stata avviata dall'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia italiano (INGV) negli ultimi due decenni dello scorso secolo XX: anche coinvolgendo, quanto alla diretta od indiretta documentazione di tali eventi, le competenze di più e diversificate istituzioni scientifiche (universitarie e no). Di tale mappatura il relatore ha fornito grafici di ampi stralci statistici e non solo. Per il suo carattere eminentemente tecnico, tale vasta rete di informazioni è stata però sin qui utilizzata quasi esclusivamente in relazione a ricerche di carattere geologico ed ingegneristico: non a quelle riferibili alla storia delle strutture architettoniche. In relazione al tema di questo convegno, Cim-

bolli Spagnesi ha dunque innovativamente utilizzato tale vastissima ed autorevole fonte documentaria per analizzare ed interpretare alcuni fenomeni di distacchi strutturali, e/o di natura distorsiva, riscontrabili in alcune parti del duomo di Orvieto. Questa sua linea di ricerca ha già permesso di formulare talune nuove ed importanti ipotesi interpretative relativamente alla cattedrale orvietana. Significativa, tra queste, è quella che concerne la leggera incurvatura rilevata da Bonelli nella parte alta delle pareti (al di sopra della cornice) del corpo longitudinale della chiesa: più specificamente verso il loro confluire nel transetto. Fin qui interpretata come voluto effetto prospettico, il relatore, collegandola ad un lieve distacco della parete di facciata dai muri longitudinali e tenendo conto di eventi sismici che all'incirca in quel periodo hanno interessato il territorio orvietano, ha invece ipotizzato che tale incurvatura, infatti riscontrabile nella sola parte alta delle strutture muraria, debba attribuirsi ad un fenomeno distorsivo causato da un evento sismico. È dunque alla luce di queste sue deduzioni che mi chiedo: anche alcune non verticalità dei pilastri polistili (già da tempo documentate da apposite indagini tecniche di cui io stesso mi sono altre volte giovato) che immettono nel transetto, potrebbero, o no, derivare da questo fenomeno? Anche pertanto ipotizzando che, stante l'ancora in parte arretrato avanzamento delle fasi costruttive del cantiere del duomo, i celebri e discussi interventi di Maitani mirati al consolidamento della parte orientale del duomo, siano da riferirsi ad un precedente analogo (constatato oppure solo temuto perché prevedibile) evento sismico. È insomma il momento di sottoporre a consimili procedimenti anamnestici anche altre parti strutturali della cattedrale orvietana: proprio per conoscerne la genesi e l'identitario divenire nel tempo.

Sinfonia finale

Tutto invita a ritenere, che è soprattutto a partire dalle linee di ricerca improntate alla rilevazione della complessità dei fattori strutturali, funzionali e percettivi (se non intesi soli in chiave 'visiva') e cioè da quanto vi è di specifico nella storia dell'architettura, che è possibile pervenire ad una rinnovata e più oggettivata narrazione delle varie fasi tecniche, economicistiche, artistiche, simboliche del duomo di Orvieto. Sono infatti convinto che il superare, uscendone, i recinti ed i confini dello specifico e tradizionale armamentario della storia dell'architettura, permette di affacciarsi (sia pure solo guardandoli dai loro limini)

su ulteriori, e finora non sempre ben conosciuti, più ampi ed inclusivi panorami: di essi, dunque mostrando e chiarendo le inedite peculiarità: la calda e consolatrice luce solare, che ci permette di vedere e riconoscere singoli figure ed oggetti, è il prodotto del combinarsi dei colori dell'intero spettro cromatico visibile all'occhio umano. Ed è dunque proprio su questo alquanto artificioso 'crescendo musicale' da me qui definito (mi giovo ancora una volta del lessico musicale) nella tonalità del *si maggiore* (cioè un sì ad intraprendere questo innovante percorso di ricerca!) che si chiude il sipario della scintillante odierna giornata di studi sul duomo di Orvieto. Con il mio fervido auspicio che il sipario che oggi si chiude, venga riaperto al più presto: ponendo in evidenza le ulteriori nuove ed ancor più impegnative e stimolanti risultanze scientifiche che la cattedrale sembra ansiosa di volerci rivelare.

SECONDA PARTE

ALTRI STUDI E RICERCHE

Il duomo *riformato* nei disegni di Ippolito Scalza

Augusto Roca De Amicis

Il *corpus* dei disegni riferibili a Ippolito Scalza, o vicini alla sua epoca, conservato nel Museo dell'Opera del Duomo offre preziose indicazioni sul rinnovamento della cattedrale medievale portato avanti per tutta la seconda metà del Cinquecento¹; rinnovamento che ebbe l'architetto e scultore orvietano quale protagonista. Certo, la sequenza dei disegni è parziale e non omogenea; ma d'altra parte tutta la grande riconfigurazione liturgica e decorativa che ha fatto del duomo di Orvieto un «manifesto simbolico della chiesa riformata»² è andata avanti per singoli episodi, senza un disegno preordinato ma con una coerenza d'intenti che si sviluppa nel tempo. Dalla nuova sistemazione del presbiterio, con il monumentale tabernacolo dell'Eucaristia disegnato da Francesco Moschino, alla decorazione delle cappelle avviata da Raffaello da Montelupo, alla controfacciata e l'organo, realizzati da Scalza, prende gradualmente forma un organismo che aderisce alle istanze funzionali e rappresentative della Riforma cattolica con forte carica propositiva e che tende verso una ricomposizione unitaria sempre più esplicita. E questi disegni – che finora non sono stati oggetto di una lettura approfondita – appaiono illuminanti soprattutto per comprendere come Scalza, nell'irrealizzato tentativo di conferire un suggello definitivo a quasi un cinquantennio di lavori, abbia approntato soluzioni che prefigurano le maggiori ricerche del secolo successivo sul tema della *riduzione alla moderna* di antiche basiliche e cattedrali.

¹ Riferimenti essenziali in DELLA VALLE 1791; FUMI 1891; PERALI 1919; SATOLLI 1978; CAMBARERI 1998.

² MANCINI 1987, p. 340.

Il disegno per l'organo da sistemare sopra l'ingresso alla cappella del Corporale³ è l'unico progetto della serie ad essere stato, almeno in buona parte, realizzato (*fig. 1*). Scalza riceve l'incarico dall'Opera del Duomo nel 1582 e i lavori per la ricca intelaiatura architettonica e scultorea in legno e stucco, che ospita lo strumento realizzato da Domenico Benvenuti, sono compresi tra il 1583 e il 1586⁴. Siccome il disegno presenta varianti e alternative rispetto a quanto realizzato, è logico proporre una sua datazione attorno al 1582. Nei lavori viene eseguita solo la parte superiore, mentre l'alzato riporta il progetto nella sua completezza, con l'ingresso della cappella del Corporale inquadrato da due coppie di colonne. Nel 1610 la struttura appare pericolante e si chiede a Scalza di «dar principio alle colonne, quali possono apportar fortezza, con li altri ornamenti che vanno conforme al disegno o in altro miglior modo»⁵. L'idea non ebbe seguito e il palco dell'organo aggetta tuttora con notevole sbalzo dalla parete, sorretto da mensole più snelle di quelle previste. La presenza di un modello in creta per l'organo nei locali della fabbrica, è documentata fino al 1833⁶.

Il disegno, tra i più dettagliati di mano di Scalza, inserisce l'alzato dell'organo nel contesto della testata nord del transetto. A destra, l'alzato del prospetto laterale fornisce le necessarie indicazioni e misure di profondità; in basso, una pianta debolmente schizzata a matita e parzialmente cancellata completa le indicazioni progettuali. Compito di Scalza era quello di adattare la consueta impostazione architettonica usata nel Cinquecento per gli organi, l'arco trionfale a tre fornici, alla considerevole altezza e al forte verticalismo della testata del transetto. A tal fine egli parte da uno schema molto vicino, ad esempio, a quello dell'organo di S. Spirito in Sassia, attribuito a Palladio, che aveva potuto osservare a Roma, per impostare sopra i fornici laterali altre due arcate. Sopra questo livello, concluso dal frontespizio del fornice centrale, viene realizzato un complesso coronamento, dove Scalza porta a nuovi traguardi l'integrazione tra struttura, decorazione e figure scultoree che aveva già sperimentato nella controfacciata del duomo,

³ GARZELLI 1972, n. 95 (come riferimento per la catalogazione dei disegni si mantiene qui la numerazione presente in GARZELLI 1972), inchiostro e matita su carta, 115,5 x 53,6 cm; cfr. anche BONELLI 1939, p. 285 e p. 286 nota 6.

⁴ FUMI 1891, pp. 457-458; M. Cambareri, in CAMBARERI, ROCA DE AMICIS 2002, p. 40-42. Per ulteriori notizie sui lavori all'organo vedi BRUMANA, CILIBERTI 1990.

⁵ FUMI 1891, p. 458.

⁶ PERALI 1919, p. 218.

con un linguaggio qui ulteriormente arricchito dai pannelli dipinti da Cesare Nebbia e aperto a recepire spunti di diversa provenienza: soprattutto il frontespizio mistilineo alla sommità sembra risentire del decorativismo zoomorfo di Buontalenti e, in generale, del 'manierismo' fiorentino.

Passando dal progetto alla realizzazione, le principali modifiche mirano a differenziare la decorazione dei sostegni: per l'ordine principale ionico si passa dai previsti fusti scanalati a un ornamento vitineo, mentre per i montanti intermedi che scompartiscono le canne dell'organo si adotta la soluzione a candelabre ed erme disegnata a destra rispetto alla colonna scanalata della variante a sinistra. La realizzazione della parte inferiore doveva conferire all'intervento una veste unitaria che avrebbe degnamente integrato la sequenza decorativa delle cappelle laterali e creato un sontuoso ingresso alla cappella del Corporale. Ai lati del fornice arcato due coppie di robuste colonne doriche, inserite per un quarto del diametro nella massa muraria, dovevano inquadrare le due nicchie già esistenti, e le mostre di Simone Mosca dovevano essere sostituite da incorniciature più 'moderne'. L'innovativa soluzione poteva trarre spunto, ancora, dall'organo di S. Spirito in Sassia, che poggiava su coppie di colonne di riporto, sistemate nel vano semicircolare con l'ingresso laterale alla chiesa⁷. L'unitaria concezione decorativa dell'intera parete, qui portata a dimensioni monumentali, sarebbe stata riecheggiata alcuni anni più tardi a Roma nell'organo realizzato dal 1597 da Giovanni Battista Montano alla testata d'ingresso del transetto di S. Giovanni in Laterano.

La pianta generale del duomo e delle sue pertinenze⁸ (*fig. 2*) contiene una serie di proposte intese a completare la grande impresa di rinnovamento liturgico e decorativo della cattedrale orvietana. Le colonne della navata centrale vengono incorporate entro pilastri a pianta cruciforme e a nord-est del complesso viene collocato un campanile assieme ad alcuni ambienti di servizio. Inoltre, la cappella del Corporale viene ampliata verso est, rettificando la parete obliqua per ricondurla a simmetria con la quattrocentesca Cappella nuova sul lato opposto. Il disegno appare complementare all'altra pianta del complesso orvieta-

⁷ BRUSCHI 2000.

⁸ GARZELLI 1972, n. 294, inchiostro con tracce a matita rossa e nera su carta; acquerello rossastro per la rettifica della cappella del Corporale, 73,0x56,3 cm; cfr. anche BONELLI 1939, p. 286 nota 6.

no, con un alzato allegato, conservata nell'archivio dell'Accademia di S. Luca in Roma (fondo Mascarino, n. 2563), dove Scalza, oltre a prevedere la regolarizzazione della cappella del Corporale, mette a punto l'intelaiatura decorativa delle pareti laterali e delle cappelle senza toccare l'articolazione della navata. Evidentemente, dopo aver definito nel disegno romano la veste ornamentale da portare a termine lungo le pareti perimetrali e nelle cappelle, Scalza pensava a una seconda fase dei lavori, destinata a rimanere irrealizzata, che avrebbe definitivamente modernizzato l'interno del duomo.

Per quanto riguarda la regolarizzazione della cappella del Corporale, l'idea era stata più volte sostenuta da Scalza, non solo nei disegni, ma anche in una lettera del 1588 in cui l'artista pensava all'eventualità di collocare la *Pietà*, il suo celebre gruppo scultoreo, «nella Cappella del Corporale per infino che non se riducesse nella melior forma simile alla Cappella Nuova»⁹. La pianta ci informa poi sulla collocazione del campanile accanto alla cappella del Corporale; scelta pressoché obbligata per la presenza, sul lato opposto del duomo, del Palazzo vescovile. Nel disegno il campanile appare lievemente ruotato rispetto all'orientamento della chiesa, per poter sfruttare come fondamento il muro di recinzione medievale contiguo all'attuale via delle Scalette, anche se alcuni tratti di matita sembrano indicare dei tentativi di correzione. Il campanile avrebbe segnato il piano prospettico più arretrato nel lato nord della piazza, distinto ma ben coordinato alla scansione dei volumi del duomo. A fianco del campanile Scalza prevede inoltre alcuni ambienti per i sagrestani e una ridotta struttura porticata: neppure questa parte è stata portata a compimento e solo nella prima metà dell'Ottocento verrà realizzata un'ala di servizio in quella collocazione.

Se l'analisi del disegno dell'Accademia di S. Luca condotta da Guglielmo De Angelis d'Ossat aveva condotto a una sua convincente datazione alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento¹⁰, è più difficile stabilire l'epoca di questa pianta in base alle sole evidenze grafiche, dato che la rappresentazione del duomo è qui molto più semplificata e avara di dettagli; ma le ricerche condotte da Marietta Cambareri sui libri delle riforme conservati nell'Archivio dell'Opera del Duomo forniscono importanti precisazioni al riguardo. Il 13 gennaio 1597 si dispone che «il signor Camerlengo et Signori Soprastanti da disputar-

⁹ M. Cambareri, in CAMBARERI, ROCA DE AMICIS 2002, p. 28.

¹⁰ DE ANGELIS D'OSSAT 1945.

si con intervento de tre o quattro signori cittadini di questo Numero faccino discusso con maestro Hipolito Scalza ministro de questo pio luoco, in qual opera la Reverenda Fabrica si potesse aplicare o, di dar principio ad un campanile o pure attendere alla restauratione et abbellimento della cappella del Santissimo Corporale»; ma presto ci si rende conto che «è impossibile finche la Fabrica non viene in piu commodo stato di metter mano a queste opere cosi grandi»¹¹. In queste fonti non viene fatta menzione dei pilastri cruciformi, ma l'ipotesi dovette essere presa in considerazione a una data non precisata, visto che, prima del rinnovo del pavimento, era visibile, attorno alla seconda colonna a destra, il nuovo perimetro del pilastro inciso a terra¹²; la data del 1597, già sinteticamente indicata da Bonelli¹³, può quindi considerarsi vicina alla stesura di questa planimetria generale. C'è poi un altro elemento del disegno da mettere in relazione a un documento: la balaustrata che separa il coro dalla navata e, con la sua originale convessità centrale ad arco ribassato, evidenzia visivamente l'altar maggiore con il grandioso tabernacolo dell'Eucaristia. Questa parte è disegnata con un'accuratezza che spicca in confronto alla povertà di dettagli della pianta e che fa pensare a un'indicazione progettuale; e in effetti il 29 marzo 1599 il cardinale Simoncelli ordina di realizzare la balaustrata¹⁴ che verrà eseguita tra il 1601 e il 1602. Il disegno va pertanto considerato come un quadro sinottico di tutti gli interventi di completamento discussi, sia pure parzialmente, allo scadere del Cinquecento. Il fatto che le idee qui espresse siano state prese in considerazione in ambienti ufficiali può essere indirettamente testimoniato dalla doppia misurazione, con una scala in palmi romani aggiunta da un'altra mano a quella autografa in piedi orvietani, e nella stessa appartenenza del disegno alla raccolta romana di Ottavio Mascarino.

Le idee più rilevanti sintetizzate in questa pianta – il campanile e la nuova articolazione della navata centrale – vengono elaborate separatamente in due gruppi di disegni, che completano le nostre conoscenze circa quella che poteva essere la *facies* definitiva del monumento 'riformato'.

I quattro disegni rimastici per il campanile presentano un'indubbia omogeneità interna, ma lasciano anche aperte molte questioni.

¹¹ CAMBARERI 1998, pp. 803-804.

¹² PERALI 1919, p. 221.

¹³ BONELLI 1939, p. 286.

¹⁴ CAMBARERI 1986-1987, pp. 251-252, nota 40.

Sappiamo che l'idea di realizzare un campanile era stata presa in considerazione a più riprese, ma senza che si giungesse mai a un vero pronunciamento. Ad esempio, nel 1571 si dispone che «sia in Arbitrio del Signor Camerlengo [...] dare principio al Campanile disegnato o veramente alla restauratione del Musaico rimettendo il tutto al detto Signor Camerlengo et Signori Soprastanti»¹⁵; e l'accento a un progetto esistente rimanda con ogni probabilità a Scalza, all'epoca in posizione preminente all'interno della fabbrica. E' comunque difficile individuare in questi progetti una chiara successione cronologica, dato che le varianti più semplificate o più ricche possono rispecchiare le maggiori o minori disponibilità economiche del momento, piuttosto che un *iter* interno alla ricerca dell'artista. Va poi considerato che Scalza amava replicare, anche a distanza di tempo e in svariati contesti, le soluzioni più indovinate, rendendo difficoltosa una datazione in base al linguaggio adottato. In generale, la composizione sembra rifarsi in parte ai campanili del S. Biagio a Montepulciano, di Antonio da Sangallo il vecchio, anche per l'idea di un'omogenea e canonica sovrapposizione degli ordini; mentre in esiti più vicini nel tempo, come i campanili previsti da Sangallo il giovane per la basilica di S. Pietro in Roma, si elaboravano più complesse mediazioni tra i livelli. La qualità dell'articolazione ha però un'intonazione differente, che rimanda a un altro modello. L'unità formata dalle coppie di semicolonne su basamento, con le nicchie al centro e la corrispondente parte di trabeazione in aggetto, e la prevista coordinazione con statue, appaiono infatti come una tarda eco e un adattamento dell'impaginato della Santa Casa di Loreto, il complesso architettonico e scultoreo dove avevano lavorato sia Simone Mosca che Raffaello da Montelupo, ossia i maestri di Scalza. Si può pensare allora, visti i forti accenti primocinquecenteschi e la vicinanza con il dettato dei suoi predecessori, che le proposte iniziali per il campanile siano state elaborate da uno Scalza relativamente giovane – giustificando l'allusione, nel documento del 1571, a un *campanile disegnato* – e che tali idee siano state riprese in occasioni successive, quando sembrava riaprirsi il discorso sull'esecuzione dell'opera; ma allo stato attuale delle conoscenze non si possono avanzare ipotesi precise circa l'effettiva stesura dei disegni.

¹⁵ Informazioni essenziali al riguardo sempre in CAMBARERI 1998.

Il foglio che presenta la sola pianta del campanile¹⁶ (*fig. 3*) è, per gli aspetti sostanziali, congruente con il dettaglio della pianta generale del duomo. Negli angoli, marcati dalle semicolonne e dalle nicchie, sono sistemate quattro scale a chiocciola da cui si accede agli archi centrali, che presentano all'esterno una balaustrata e sul lato opposto si affacciano sul vano interno tramite una finestra. Il foglio è particolarmente rovinato dalle abrasioni e la lunga scritta esplicativa risulta scarsamente comprensibile, ma gli accenni all'ubicazione del campanile e la descrizione degli altri annessi appaiono del tutto congruenti con quanto progettato nella planimetria generale.

Il disegno a *fig. 4* presenta la proposta più ricca e impegnativa della serie¹⁷. Sopra un elevato zoccolo basamentale, interrotto dal portale d'ingresso, si impostano i quattro livelli con la canonica sovrapposizione di dorico, ionico, corinzio e composito. Ogni livello appare scandito da un'articolazione ad arco trionfale: al centro è visibile, dietro il fornice, la parete arretrata con la finestra che si affaccia sul vano interno, mentre ai lati le nicchie, sormontate dalle tipiche finestre quadre di Scalza, ospitano le statue di otto Apostoli. In cima, sopra l'attico, la cella campanaria è concepita come un autonomo tempietto ottagonale con due livelli, cupolino e lanterna: la campana che evidenzia la funzione del coronamento è stata ritagliata e incollata sul foglio. Circondano il tempietto alcune guglie che riecheggiano quelle usate da Antonio da Sangallo il giovane nei progetti per i campanili di S. Pietro. La pianta in basso, su cui è sovrapposto il perimetro ottagonale del coronamento, non presenta significative variazioni rispetto a quella precedentemente esaminata.

Nell'alzato a *fig. 5*¹⁸, Scalza riprende da vicino l'impaginato del progetto precedente, ma operando alcune semplificazioni e omettendo di raffigurare le sculture, mentre l'altezza complessiva passa da 170 piedi orvietani a 150. Lo zoccolo basamentale viene ridotto e non presenta più il portale al centro. L'ultimo livello non ha più l'arcata mediana tamponata e aperta da una finestra, ma presenta il fornice libero: la successione dei livelli viene così coronata da un aperto e luminoso arco trionfale quadrifronte, probabilmente inteso come cella campa-

¹⁶ GARZELLI 1972, n. 300, inchiostro e tracce a matita su carta, 37,2x24,4 cm.

¹⁷ *Ibidem*, n. 93, inchiostro e tracce a matita su carta, 113,5x31,6 cm; cfr. anche BONELLI 1939, p. 286 nota 6, p. 288 e *fig. 5* p. 294.

¹⁸ GARZELLI 1972, n. 94, inchiostro e tracce a matita su carta, 78,1x24,5 cm.

naria. Alla sommità viene scartata l'ambiziosa proposta del tempietto in favore di una svettante piramide ottagonale che avrebbe certo creato un'assonanza con le guglie della facciata del duomo; specialmente le due più basse, concepite da Scalza nel 1569 a completamento della facciata trecentesca, si presentano come una variante 'gotica' di questo progetto. Inoltre, l'idea di una piramide centrale inquadrata da guglie minori agli angoli viene realizzata da Scalza, attorno al 1584, quale coronamento del campanile del S. Nicolò a Baschi.

Il disegno a *fig. 6* è il più problematico della serie¹⁹. Ritenuto da Perali opera di Antonio da Sangallo il giovane²⁰, viene ricondotto a Scalza da Bonelli, che lo reputa precedente alle altre versioni per la maggior semplicità dell'impaginato²¹, anche se la proposta può essere invece intesa come una variante più economica delle idee enunciate nei progetti di massima. Il foglio è particolarmente rovinato e il disegno appare dilavato: da quanto si può giudicare in base al trattamento chiaroscurale rimasto, l'articolazione sembra affidata a paraste e non a semicolonne. Negli interassi centrali, al posto dei fornic con la balaustrata appaiono sobri finestroni, mentre nelle nicchie ai lati compaiono nuovamente le statue. La pianta in basso non corrisponde all'alzato né per gli allineamenti né per la forma, caratterizzata da sodi murari agli angoli disposti in diagonale. L'accesso alle scale a chiocciola dal vano centrale può indicare che la pianta, a differenza delle altre, è relativa alla parte basamentale. Scalza delinea in questa variante, forse in modo ancora sperimentale, un'ardita proposta con gli interassi laterali piegati in diagonale, analogamente alla soluzione approntata per le guglie della facciata del duomo.

Del gruppo di sei fogli che rappresentano, in tutto o in parte, la parete sinistra della navata centrale, solo due, coincidenti per formato e scala – un rilievo e un ambizioso progetto – appaiono di sicura attribuzione a Scalza per i caratteri grafici e il linguaggio architettonico (*figg. 7, 8*). Il rilievo²² abbraccia l'intera articolazione del lato nord della navata centrale, dalla controfacciata all'attacco con il transetto, nel suo aspetto medievale, e riporta con particolare accuratezza il ballatoio dalla caratteristica decorazione a motivi quadrilobi. Lo schizzo a mati-

¹⁹ *Ibidem*, n. 297, inchiostro su carta, 101,5x20,0 cm.

²⁰ PERALI 1919, p. 173.

²¹ BONELLI 1939 p. 288.

²² GARZELLI 1972, n. 299, inchiostro su carta con aggiunte a matita, 39,8x55,2 cm.

ta in pianta sotto il penultimo sostegno prima del transetto rivela che il disegno era finalizzato allo studio di una nuova articolazione: tale sostegno, infatti, a differenza delle colonne che lo precedono, da un lato è ottagonale e dall'altro si conforma al piliere polistilo di passaggio al transetto, e le sue maggiori dimensioni potevano creare problemi per la nuova scansione con i pilastri cruciformi.

Il progetto²³ è un'impegnativa proposta per la navata centrale. Le incastellature di travi lignee entro tre arcate esemplificano il modo di puntellare la parete durante i lavori per rivestire le colonne con i pilastri, ma anche per rimuovere i sostegni in condizioni più precarie. Interventi strutturali di questo tipo iniziavano a diffondersi proprio in quegli anni, anche se Scalza perviene qui a esiti di inedita monumentalità; tuttavia l'esigenza del consolidamento era solo una componente entro il più ampio contesto di un rinnovamento della qualità spaziale. Sopra la quota dei pilastri e quella delle arcate, entrambe coincidenti con i livelli dell'articolazione medievale, la zona del claristorio appare profondamente modificata. Le finestre ogivali sono infatti sostituite da una diversificata sequenza di proposte per nuovi finestroni rettangolari, dove Scalza esibisce il suo ricco repertorio di mostre: le più elaborate riprendono da vicino quelle del palazzo comunale (la quarta da sinistra) o di palazzo Clementini (la quinta). Nei primi due interassi vengono poi introdotte delle ricche incorniciature per pannelli dipinti, sovrastate da mostre minori: la serrata giustapposizione di bucatore e riquadri pittorici avrebbe introdotto anche nella navata maggiore quella densa integrazione tra pittura e decorazione architettonica messa a punto nelle cappelle. Il livello superiore appare infine terminato da un ampio cornicione: si può ipotizzare che Scalza pensasse a concludere la navata con un soffitto a lacunari che sin dal tempo di Antonio da Sangallo il giovane era stato consigliato al posto del tetto a capriate²⁴. Nonostante la veste moderna, alcuni elementi di continuità con il duomo medievale permangono. Anzitutto il ballatoio viene conservato nell'originario assetto decorativo; in secondo luogo, i nuovi pilastri mantengono gli allineamenti dei sostegni antichi, riproponendo anche la differente conformazione del penultimo pilastro prima del transetto. Anche se il disegno non è troppo chiaro a tale riguardo, tuttavia l'articolazione di quel sostegno e del successivo semipilastro è più complessa della

²³ *Ibidem*, n. 298, inchiostro su carta, 39,9x55,7 cm.

²⁴ RICCETTI 1998.

pianta cruciforme usata per rivestire le colonne e sembra aderire strettamente alla soluzione medievale. Dalla congruenza degli allineamenti in alzato derivano poi i singolari capitelli a foglie, che appaiono come una traduzione in termini moderni di quelli preesistenti. Il grandioso rinnovamento della navata qui previsto avrebbe integrato la decorazione delle cappelle in un risultato finale altamente innovativo: bisogna aspettare i rifacimenti di alcune basiliche romane nel primo Seicento, da Santa Francesca Romana, a S. Crisogono, a Santa Maria in Trastevere per trovare ripresi, ma solo parzialmente e con minori ambizioni, gli spunti qui enunciati; mentre nel Seicento umbro il rinnovamento operato da Maderno in S. Domenico a Perugia e quello di Luigi Arrigucci nel duomo di Spoleto sono paragonabili per l'entità dimensionale dei lavori, ma non prevedono consimili elaborazioni decorative.

Oltre a questa rilevante proposta, si conserva un altro progetto di completamento²⁵ (fig. 9) che investe solo il livello inferiore della navata. I sostegni restano a pianta cruciforme, ma in alzato si adotta una soluzione differente e più canonica rispetto al più aderente rivestimento di Scalza. Sul lato della navata centrale, l'alzato è infatti ricondotto alla logica dell'ordine inquadrante arco, con piedritti, paraste ioniche e una compiuta trabeazione. Siccome il progetto prevede l'inserimento della trabeazione al di sotto del ballatoio medievale, anche qui mantenuto ma direttamente connesso alla cornice, ne deriva un abbassamento della quota delle arcate; l'originario profilo degli archi viene disegnato a tratteggio nel primo interasse a sinistra. L'alzato si ferma poco oltre il terzo interasse, mentre la corrispettiva pianta dei pilastri che incorporano le antiche colonne presenta schizzato, forse in un secondo tempo, un ulteriore sostegno a destra, dove viene delineata una cerchiatura metallica, probabilmente intesa a rendere solidale l'antica colonna con la struttura del pilastro. I caratteri d'insieme del disegno, improntati a una sorvegliata ortodossia, priva delle tipiche inflessioni di Scalza, e la presenza di capitelli ionici di tipo michelangiolesco, mai impiegati dall'architetto orvietano, portano a mettere in dubbio l'attribuzione a Scalza sinora avanzata e la stessa datazione; il progetto, infatti, potrebbe anche essere coevo alle più tarde proposte di consolidamento che figurano nei restanti fogli.

Questi ultimi alzati, finora ritenuti pertinenti al progetto di Scalza, appartengono in realtà a una fase più tarda, successiva alla mor-

²⁵ GARZELLI 1972, n. 302, inchiostro e tracce a matita su carta, 38,9x56,0 cm; cfr. BONELLI 1939, p. 286 nota 6 e fig. 6 p. 295.

te dell'artista e documentata nei libri delle *Riformanze* nell'Archivio dell'Opera del Duomo²⁶. Nel 1619, i consiglieri dell'Opera, dove figura come architetto anche Francesco Scalza, figlio di Ippolito, sono preoccupati per due colonne che minacciano rovina e pensano di chiamare da Roma alcuni tra gli architetti più in vista per un parere. Nel frattempo le maestranze locali dovevano pensare ad «appontellare le colonne per oviare al pericolo presente, con trovare legnami che bisognano»; le colonne presentavano infatti delle crepe «che vanno camminando, et crescendo». Si pensa poi di mandare a Roma le proposte di consolidamento «acciò si veda qual disegno si debba mettere in opera». Il Granduca di Toscana, inoltre, dichiara di offrire in dono degli abeti da Piancastagnaio per le incastellature di sostegno. Alla fine di quell'anno risulta un parere di Carlo Maderno e si pensa anche di «far fare quanto prima li pilastri per sostentamento del archi, et muraglia» rifacendosi ai progetti della «bona memoria de S. Hippolito Scalza, o in altro miglior modo». Nel 1620 pervengono all'Opera del Duomo alcuni disegni che illustrano i rimedi per analoghi casi di schiacciamento delle colonne: si tratta di due chiese di Genova e una di Firenze, non altrimenti specificate. La vicenda sembra poi ripiegare su soluzioni meno impegnative: si soprassiede circa l'invio degli abeti e si chiede una «reparatione stabile e perpetua, et che non deformi l'architettura della chiesa»; indicazione che sembra preludere a più economiche operazioni di cerchiatura delle colonne. Le proposte avanzate nei tre fogli appaiono strettamente congruenti con queste vicende. C'è poi un dato che offre una preziosa conferma cronologica al riguardo: uno dei disegni reca il nome di Coppario de' Coppari, e questi rivestiva la carica di «moderatore dell'Orologio» – ossia curava la manutenzione dell'orologio nella torre del Maurizio, che dipendeva dall'Opera del Duomo – proprio in quegli anni, tanto che nel 1621 viene riconfermato nel ruolo.

Il disegno a *fig. 10*²⁷ si incentra su due interassi mediani della navata, utili ad evidenziare in dettaglio un impegnativo sistema di speronature. Il progetto è l'unico che si avvale di strutture murarie per tener ferma la parete che insiste sopra la colonna. Per i due speroni dal profilo a scarpa che sorreggono le arcate in prossimità della colonna sono infatti previsti dei blocchi lapidei che nel tratto superiore sono

²⁶ Per le notizie qui di seguito riportate cfr. Orvieto, Archivio dell'Opera del Duomo, *Riformanze*, vol. 31 (già 18), cc. 206v-207r, 214r-217v, 227r.

²⁷ GARZELLI 1972, n. 301, inchiostro su carta, 39,7x55,8 cm.

sostituiti da mattoni, più adatti per le dimensioni a seguire il profilo dell'arcata. Un tale apparato è funzionale, oltre che alla puntellatura, anche alla rimozione della colonna. Completano la struttura di rinforzo le travi di legno intese a bloccare eventuali spionbamenti della parete. In basso a destra vengono raffigurate le zeppe necessarie a far aderire i supporti previsti alla struttura muraria, per assumerne il carico. Va notato come questo disegno e i due successivi, pur essendo riferibili al duomo per il contesto documentario e per la congruenza di dimensioni e proporzioni, presentino una traduzione in termini classici delle basi e dei capitelli dei sostegni medievali, quasi a conferire alle proposte di consolidamento un valore esemplare, dimostrativo. Il disegno a *fig. 11*²⁸ rappresenta una soluzione più economica per risolvere gli stessi problemi, con l'esclusivo impiego di travi lignee che formano un castello di puntellature attorno alla colonna. Nella scritta, il nome di Coppario de' Coppari compare quale *inventore* della soluzione, anche se tale attestazione risulta poi cancellata da alcuni tratti di inchiostro. Le conoscenze di meccanica e la dipendenza dall'Opera del duomo rendevano certo adatto questo personaggio a elaborare un proprio parere anche se, quanto a sicurezza statica, la sua proposta appare la meno realistica della serie. Con il disegno a *fig. 12*²⁹ troviamo una soluzione per le incastellature che sembra riprendere quella elaborata da Ippolito Scalza, dove le travi formano una struttura di supporto fra gli intercolumni che giunge a toccare i sottarchi, coadiuvata da puntoni esterni. L'aggiunta delle teste di angeli nei capitelli è talmente arbitraria da far venire il sospetto che il disegno possa riguardare gli esempi di Genova o Firenze prima menzionati, anche se le proporzioni generali e la conformazione dei sottarchi restano congruenti con quelle del duomo di Orvieto.

La vicenda sin qui delineata sembra trovare proprio negli anni di questi ultimi disegni un ideale punto di svolta. L'indicazione per una «reparatione [...] che non deformi l'architettura della chiesa» è il segnale che l'ondata di piena che aveva profondamente rinnovato il duomo e aveva toccato il punto di massimo avanzamento proprio con i progetti di Scalza al termine del Cinquecento, si era arrestata, in un quadro generale di stasi economica della città. Il duomo 'riformato'

²⁸ *Ibidem*, n. 295, inchiostro su carta, 39,7x56,3 cm.

²⁹ *Ivi*, n. 296, inchiostro su carta con tracce a matita, 40,1x56,3 cm. Il Museo dell'Opera conserva, infine, un ultimo disegno autografo di Scalza, il prospetto del Palazzo comunale di Orvieto (GARZELLI 1972, n. 92, inchiostro su carta, 52,1x111,4 cm).

e il monumento medievale avrebbero trovato così una lunga fase di equilibrata convivenza prima che, alla fine dell'Ottocento, si creassero le condizioni per il movimento inverso.

Referenze bibliografiche

BONELLI 1939

R. Bonelli, *Ippolito Scalza architetto*, in *Atti del II Convegno nazionale di Storia dell'architettura* (Assisi 1937), Roma 1939, pp. 283-296

BONELLI 1948

R. Bonelli, *Conclusioni critiche sullo Scalza architetto*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", IV, 1, 1948, pp. 1-9

BRUMANA, CILIBERTI 1990

B. Brumana, G. Ciliberti, *Orvieto. Una cattedrale e la sua musica (1450-1610)*, Firenze 1990

BRUSCHI 2000

A. Bruschi, *Palladio architetto a Roma e la sua attività per l'ospedale di Santo Spirito*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, Venezia 2000, pp. 61-81

CAMBARERI 1998

M. Cambareri, *Ippolito Scalza and the Sixteenth-Century Renovation Projects at Orvieto Cathedral*, Ph. D. dissertation, New York University 1998

CAMBARERI 1986-1987

M. Cambareri, *L'Opera del Duomo committente d'arte: nuovi documenti sui progetti decorativi cinquecenteschi nella cattedrale di Orvieto*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", XLII-XLIII, 1986-1987, pp. 243-255

CAMBARERI, ROCA DE AMICIS 2002

M. Cambareri, A. Roca De Amicis, *Ippolito Scalza*, Perugia 2002

DE ANGELIS D'OSSAT 1945

G. De Angelis d'Ossat, *Uno sconosciuto disegno di Ippolito Scalza per il Duomo di Orvieto*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", I, 2, 1945, pp. 1-8

DELLA VALLE 1791

G. Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto dedicata alla Santità di Nostro Signore Pio Papa Sesto Pontefice Massimo*, Roma 1791

FUMI 1891 (2002)

L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891 (rist. anastatica a cura e con introduzione di L. Riccetti, Orvieto 2002)

GARZELLI 1972

A. Garzelli, *Museo di Orvieto. Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna 1972

MANCINI 1987

F. F. Mancini, *La pittura in Umbria nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1987, pp. 329-345

PERALI 1919

P. Perali, *Orvieto. Note storiche di topografia e d'arte dalle origini al 1800*, Orvieto 1919

RICCETTI 1998

L. Riccetti, *Antonio da Sangallo il giovane in Orvieto. Una lettera ed altri documenti inediti*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", 1, 1998, pp. 67-100

SATOLLI 1998

A. Satolli, *Quel bene detto Duomo. Note di cronaca in margine alla storiografia e alla storia del Duomo di Orvieto con l'appendice di una documentazione inedita sugli interventi cinquecenteschi dell'interno scomparsi con i restauri del 1877*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", XXXIV, 1978, pp. 73-160

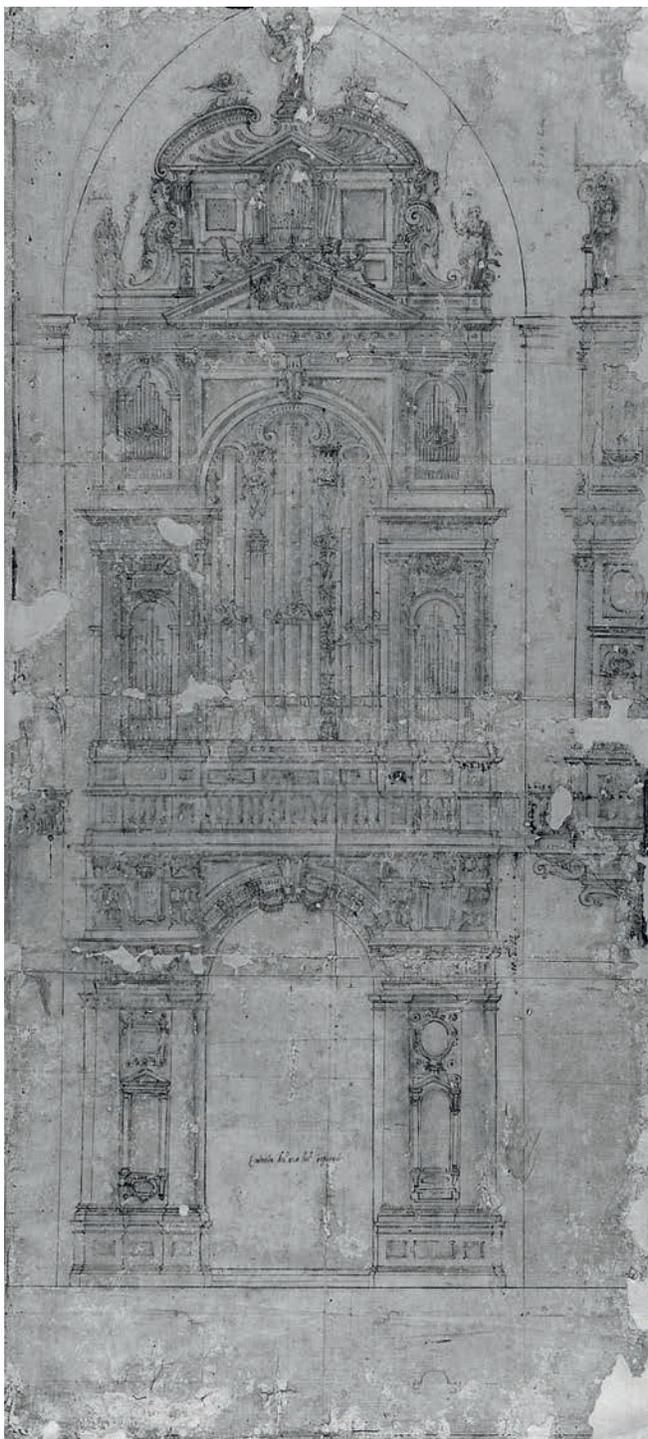


Fig. 1. Ippolito Scalza, progetto per l'organo del duomo di Orvieto, alzato del fronte, di un lato e pianta (GARZELLI 1972, n. 95).

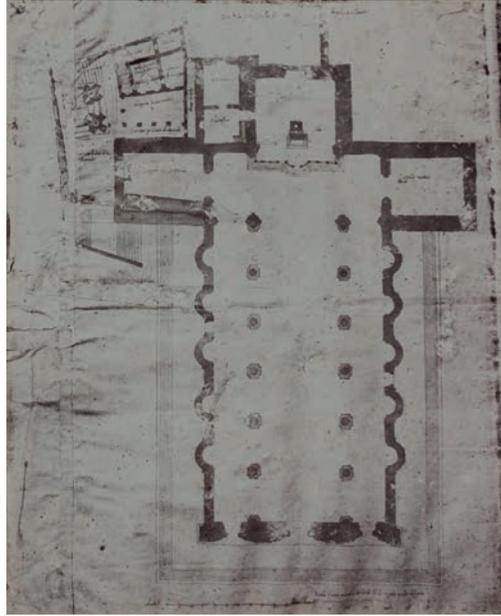


Fig. 2. Ippolito Scalza, planimetria generale del duomo di Orvieto con proposte di completamento (GARZELLI 1972, n. 294).



Fig. 3. Ippolito Scalza, progetto per il campanile del duomo di Orvieto, pianta (GARZELLI 1972, n. 300).

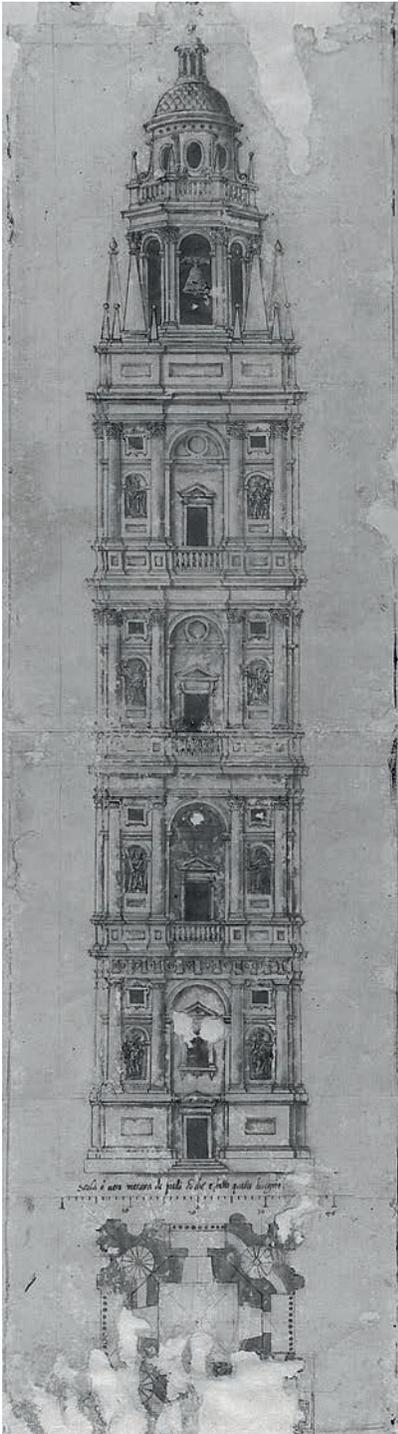


Fig. 4. Ippolito Scalza, progetto per il campanile del duomo di Orvieto, pianta e alzato (GARZELLI 1972, n. 93).

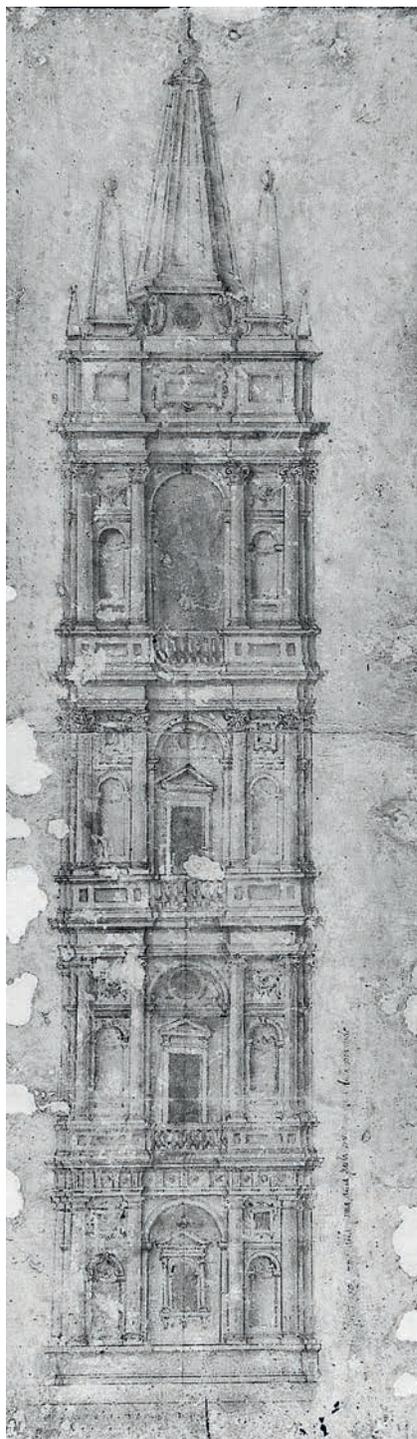


Fig. 5. Ippolito Scalza, progetto per il campanile del duomo di Orvieto, alzato (GARZELLI 1972, n. 94).



Fig. 6. Ippolito Scalza, progetto per il campanile del duomo di Orvieto, alzato con pianta non congruente (GARZELLI 1972, n. 297).



Fig. 7. Ippolito Scalza, navata centrale del duomo di Orvieto, rilievo del lato nord, alzato (GARZELLI 1972, n. 299).



Fig. 8. Ippolito Scalza, progetto per il rinnovo della navata centrale del duomo di Orvieto, alzato del lato nord (GARZELLI 1972, n. 298).

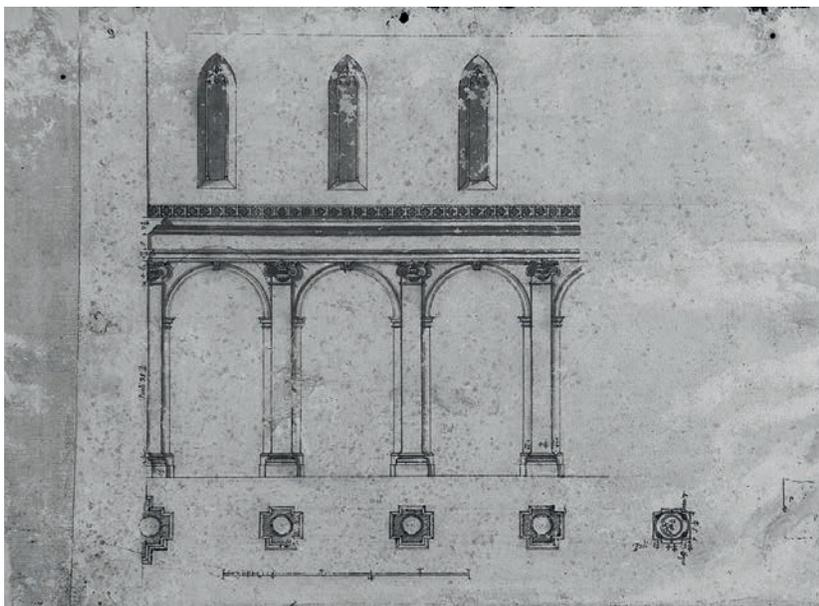


Fig. 9. Autore incerto, progetto per il rinnovo della navata centrale del duomo di Orvieto, alzato parziale del lato nord e pianta dei pilastri (GARZELLI 1972, n. 302).



Fig. 10. Anonimo, proposta per il consolidamento della navata centrale del duomo di Orvieto con speroni in muratura, alzato (GARZELLI 1972, n. 301).

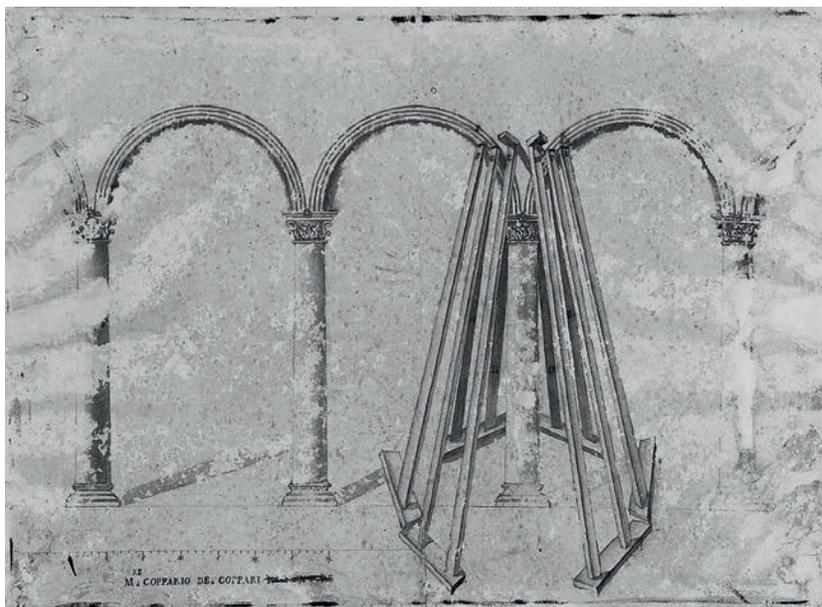


Fig. 11. Coppario de' Coppari, proposta per il consolidamento della navata centrale del duomo di Orvieto con travi di legno, alzato (GARZELLI 1972, n. 295).

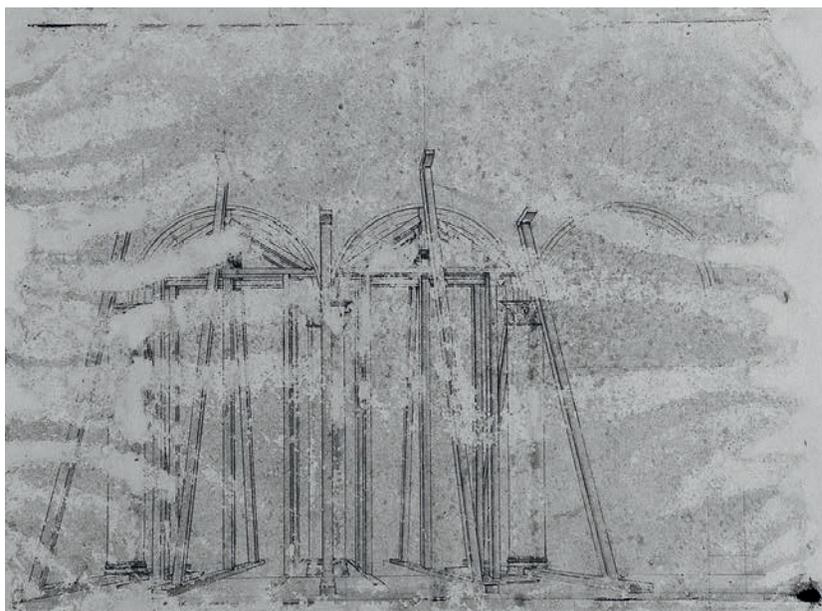


Fig. 12. Anonimo, proposta per il consolidamento della navata centrale del duomo di Orvieto (?) con travi di legno, alzato (GARZELLI 1972, n. 296).

Cronologia critica del duomo di Orvieto (1280-2019)

Carmen Vincenza Manfredi

Premessa

La cronologia che segue parte dal momento storico della fondazione del duomo e giunge fino al suo stato attuale. Il lunghissimo arco temporale è stato scandito in fasi costruttive e di trasformazione, illustrando il cantiere in tutte le sue sfaccettature (privilegiando gli aspetti architettonici del monumento), in modo da restituire in maniera sincronica la realizzazione delle varie parti di cui si compone l'organismo architettonico. Nella letteratura sul duomo di Orvieto non sono mancati altri tipi di approccio cronologico riferiti alla storia del duomo (BONELLI 1943; WIENER 2009; ANDREANI 2014), caratterizzati da un interesse limitato a una o più fasi costruttive, e comunque quasi mai (a eccezione di Wiener) corredate dell'indispensabile riferimento archivistico o bibliografico. Alla base di questi approcci – così come di tutta la storiografia del XX secolo sul duomo di Orvieto – è l'imponente lavoro di Luigi Fumi (in buona parte preceduto da quelli di DELLA VALLE 1791 e LUZI 1866), che nei suoi numerosi studi ha trascritto e pubblicato una mole di documentazione tale da essere sufficiente a delineare la cronologia del cantiere orvietano, dalla posa della prima pietra al 1855, anno in cui l'autore pone fine al suo regesto, tralasciando tutti quei documenti inerenti a eventi a lui contemporanei e di cui egli è diretto testimone. La sua opera monografica (FUMI 1891b), tuttavia, ancora oggi fonte preziosa di informazioni – solo parzialmente prese in considerazione dalla storiografia – è articolata secondo una trattazione settoriale, elaborata per singoli argomenti oggetto dei vari capitoli (*La facciata, L'interno, I fianchi* ecc., a loro volta suddivisi in paragrafi: *Il tetto, Le finestre* e così via), al termine dei quali sono riportati i documenti

a sostegno del testo critico. In questo modo viene fornita una lettura per compartimenti stagni che non permette una visione globale e sincronica del cantiere nella sua completezza.

Questo lavoro si avvale da una parte dei contributi filologici apportati dalla corposa storiografia esistente, a partire da quella più antica agli autori più recenti – quasi tutti tratti dall'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto e dalle *Riformazioni* dell'Archivio comunale – dall'altra di una consistente documentazione originale derivante dalla ricerca personale (presso ACS, ASR, ASV, GNU) che ha permesso di integrare e definire le fasi costruttive e di estendere l'arco temporale trattato, delineando i restauri del XIX e del XX secolo, fino a giungere all'attualità¹.

I fase 1280-1303

La città di Orvieto, sede episcopale dalla fine del VI secolo, rappresentò fin dal X secolo una sede di rifugio per la corte pontificia contro il pericolo di guerre e invasioni di vario tipo, e nel 1157 fu annessa allo Stato ecclesiastico con un atto di dedizione al papa Adriano IV (1154-1159) e ai suoi successori. Durante quei soggiorni più o meno lunghi si diede avvio alla costruzione di chiese, monasteri e palazzi, ma anche acquedotti ponti e strade².

I due decenni che precedono l'inizio del cantiere del duomo sono caratterizzati dalla presenza, a Orvieto, di pontefici (come Urbano IV, Martino IV e in seguito Niccolò IV) che dal punto di vista religioso si dimostrarono strettamente legati agli ordini mendicanti (i cui conventi a Orvieto erano presenti prima della costruzione del duomo attuale)

¹ Tutte le notizie riportate di seguito sono corredate di riferimento archivistico ([ACS] Archivio Centrale dello Stato, [ASR] Archivio di Stato di Roma, [ASV] Archivio Segreto Vaticano, [GNU] Galleria Nazionale dell'Umbria, biblioteca e archivio storico) o bibliografico (di norma il più antico o comunque il più completo). I riferimenti archivistici dell'ACS saranno abbreviati come di seguito: [MPI] *Ministero Pubblica Istruzione*; [DGAABBAA] *Direzione Generale Antichità e Belle Arti*; [ACS, Iv] ACS, MPI, DGAABBAA, I versamento (1860-1890); [ACS, DM, IIv, IIs] ACS, MPI, DGAABBAA, Divisione Monumenti, II versamento, II serie 1891-1897; [ACS, DI] ACS, MPI, DGAABBAA, Divisione I (1908-1924); [ACS, UCM] ACS, MPI, *Ufficio Conservazione Monumenti (1953-1959)*. Ringrazio, il prof. Piero Cimbolli Spagnesi per avermi fornito i documenti della GNU, riguardanti alcuni restauri del XX secolo e il medievista Antonio Placanica per la traduzione di alcuni documenti in latino medievale.

² DELLA VALLE 1791, p. 70 ss.

mentre sotto il profilo politico palesarono inclinazioni spiccatamente filo-francesi. Questi pontefici appoggiarono prevalentemente il potere delle famiglie orvietane di fazione guelfa, supportate anche da Carlo d'Angiò³. Urbano IV (1261-1264), al secolo Jacques di Troyes, fondatore del partito filo-francese nella curia romana, stabilì la sede apostolica a Orvieto, nel palazzo al Soliano presso Santa Maria della Prisca. Dopo di lui anche Clemente V, Gregorio X, Martino IV, Niccolò IV e Bonifacio VIII risiederanno più volte e per diversi mesi nella città. Proprio al tempo di Urbano IV, autore della bolla di istituzione della festa del *Corpus Domini*, la tradizione (menzionata già fin dal XVI secolo)⁴ faceva risalire la decisione del popolo orvietano di erigere la nuova cattedrale. Il violento terremoto registrato nel 1276, che causò danni e crolli estesi alla rupe, seguito da un altro nel 1279, potrebbe aver esercitato una spinta eccezionale nella decisione di costruire la nuova cattedrale⁵. Il primo documento conservato, che attesta l'intenzione di fondare il nuovo duomo è, come è noto, l'atto di concordia del 1284 stipulato, durante il pontificato di papa Martino IV (1281-1285, al secolo Simon de Brie), in cui si sottolineava: «da tantissimo tempo si è ormai trattato di costruire questa chiesa». Con questo atto il vescovo Francesco dei Monaldeschi (potente famiglia orvietana di parte guelfa-angioina) e l'arciprete del capitolo di S. Costanzo, aderirono al nuovo grandioso progetto di riunire i due distinti enti religiosi sotto il titolo di Santa Maria. La stipula fu preceduta da un delicato e complesso lavoro di trattativa (difficile affermare di quanti anni visto lo storico cattivo sangue che correva tra Episcopato e Capitolo), riguardante anche l'assetto amministrativo ed economico, che proseguì fino al 1290. Nel 1285, quando la costruzione fu decretata anche dal Comune, si stabilirono le dimensioni di massima dell'area necessaria alla fondazione del nuovo edificio e la demolizione della chiesa e del convento di S. Costanzo, decidendo, inoltre, di realizzare una piazza antistante, su cui nessun altro edificio sarebbe dovuto sorgere in futuro. La scelta del luogo su cui fare sorgere la nuova cattedrale, già centro del potere episcopale e capitolare (con le due chiese, il convento dei canonici, l'ospedale di Santa Maria, il palazzo vescovile e quello apostolico), in contrapposi-

³ Nel 1265 Carlo d'Angiò difese Orvieto dall'attacco di Siena appoggiata da Manfredi; nel 1273 incontrò Gregorio X a Orvieto (EPHEMERIDES 1900, p. 158, 32).

⁴ CIPRIAN MANENTE 1561, p. 127-128.

⁵ EPHEMERIDES 1900, p. 159, 3-4; CIPRIAN MANENTE 1561, p. 141; CPTI15.

zione alla piazza del comune su cui sorgevano la chiesa di S. Andrea (affrancata dal potere vescovile) e il palazzo comunale, assumeva anche un'evidente connotazione politica⁶.

La costruzione prese avvio nel 1288, sotto il pontificato e l'impulso decisionale di Niccolò IV (capitano del popolo e podestà di Orvieto), con l'allestimento del cantiere, l'approvvigionamento dei materiali e lo scavo delle fondazioni terminato nel 1290 con la posa della prima pietra (preceduta dal lodo arbitrale con cui Niccolò IV risolse le controversie tra le due parti), benedetta dal papa con solenne cerimonia. Nessuno dei documenti superstiti cita l'autore del progetto della cattedrale. Nel 1295 compare il nome di fra' Benvegnate come *operaius* confermato nel cantiere del duomo e nominato soprastante nel 1300 con un salario di cinque *solidi* al giorno, per poi essere sostituito da Giovanni Ugoccone nel 1301 con una paga di otto *solidi* al giorno. L'opera era finanziata dalla comunità attraverso offerte volontarie (spesso indotte dalle indulgenze papali) e imposte comunali. Non a caso al 1290 risale anche l'avvio del catasto delle proprietà fondiari di Orvieto terminato nel 1292⁷. In questo modo, tutti i cittadini, in base alle loro capacità finanziarie avrebbero contribuito equamente alle spese della costruzione. Dal 1295, infatti, i tributi fondiari furono rivolti a favore dell'Opera del Duomo. I lavori proseguirono alacremente fino al 1297 che si chiuse con una messa solenne all'interno del perimetro murario della costruzione, celebrata da Bonifacio VIII (1294-1303). L'assidua presenza di questo papa a Orvieto fin dal tempo di Urbano IV (presso la cui corte era cappellano), e le relative cariche politiche di cui fu più volte investito durante il pontificato (potestà nel 1297, Capitano nel 1298 e di nuovo Potestà nel 1299 e 1300)⁸, fecero di Bonifacio VIII uno dei maggiori artefici della costruzione della cattedrale. Egli intervenne attivamente nel cantiere elargendo cospicue donazioni e disponendo anche

⁶ Probabilmente la fusione fu sollecitata anche per arginare il potere della chiesa 'comunale' di S. Andrea, ampliata alla fine del XII secolo attraverso l'assorbimento (e la demolizione) della vicina chiesa di S. Bartolomeo. Nel XIII secolo, inoltre, la chiesa di S. Domenico, grazie alla ricostruzione del 1264 (consacrata da Urbano IV), era diventata la chiesa più grande della città e nella piazza omonima, il 12 agosto 1280, fu proclamato il primo capitano del popolo di Orvieto (EPHEMERIDES 1900, p. 159, 11-13).

⁷ Il catasto era basato sulla "misurazione e stima di tutte le terre e possedimenti delle persone", effettuata dagli agrimensori in base al valore definito dai frati dell'ordine di San Guglielmo. LUZI 1866, p. 323; PARDI 1896. Uno studio approfondito del catasto di Orvieto è in CARPENTIER 1986.

⁸ EPHEMERIDES 1900, p. 170, 28-29, n. 7, 172, 1. Ovviamente il papa nominava al proprio posto un rappresentante di fiducia.

la costruzione di quattro cappelle perpetue quando l'edificio aveva le murature di perimetro innalzate di vari metri. L'ultimo documento di questa fase, relativo al cantiere in piena attività, risale al 1303, alla fine del quale la costruzione subì, se non un arresto, un forte rallentamento in seguito agli eventi storici che portarono alla morte di Bonifacio VIII e al successivo spostamento della sede pontificia in Francia.

La costruzione avviata seguiva un impianto basilicale a tre navate con sei cappelle laterali estradossate, semicilindriche a guisa di contrafforti, concluso da un'abside semicircolare⁹. Sulle pareti laterali, si aprivano grandi bifore alternate alle cappelline, e tre porte, due sul fianco sinistro (le porte del Corporale e dei Canonici) e una sul fianco destro, detta dell'episcopato. Al di sopra della porta dei Canonici si apriva una bifora uguale alle altre e, probabilmente anche su quella del Corporale.

1281-1285 pontificato di Martino IV

1281 il papa risiede a Orvieto; nomina cardinale Benedetto Caetani (futuro Bonifacio VIII); re Carlo dimora a Orvieto per un anno (EPHEMERIDES 1900, p. 159, 26-27).

1284 il papa ritorna a Orvieto.

22 giugno Atto di concordia tra il vescovo di Orvieto Francesco dei Monaldeschi e l'arciprete Ugolino del Capitolo per fondere la chiesa di Santa Maria della Prisca e quella di S. Costanzo, in un'unica cattedrale dedicata alla Vergine Maria «*sicut diutius est tractatum*» (FUMI 1891a, pp. 83-84, doc. I).

1285, 3 marzo trattative per la costruzione della cattedrale «*stabilitum per Consilium civitatis*», per la quale occorre demolire le camere e le celle del Capitolo, occupando anche una parte del chiostro e dei loro orti (ID., pp. 84-85, doc. II).

1288-1292 pontificato di Niccolò IV; allestimento del cantiere (DELLA VALLE 1791, pp. 242-243, doc. 3; FUMI 1891b, pp. 175-176, doc. III):

1288, 14 febbraio il Potestà invia un ambasciatore a Roma presso il collegio cardinalizio «*pro facto fabrice Sancte Marie Majoris*».

26 aprile pagamenti da parte del Comune per il trasporto di 143 carri di materiale lapideo per la costruzione della cattedrale.

16 luglio pagamenti a Giovanni scriniario siniscalco per essere stato dodici giorni presso la fabbrica di S. Maria «*causa fodendi fieri edificium causa ponendi super petram*».

⁹ MANFREDI 2018, p. 26, fig. 1.

15 settembre Niccolò IV ordina al notaio e camerlengo Niccolò da Trevi di porre fine alle liti tra il vescovo e il Capitolo per non rimandare oltre l'inizio della costruzione.

1289, 13 dicembre bolla papale che concede l'indulgenza ai visitatori della cattedrale di S. Maria della Prisca e della *contigua* cappella di S. Costanzo (FUMI 1891a, pp. 85-86, doc. IV).

1290-1291 il papa risiede vari mesi a Orvieto.

1290, 6 settembre lodo arbitrale del notaio pontificio Nicola di Trevi, designato da Niccolò IV per risolvere le controversie tra il vescovo Francesco e il Capitolo (nella persona di don Pandolfo Arciprete). La convenzione stabilisce che la nuova cattedrale dovrà essere innalzata nell'area occupata dalla chiesa di S. Costanzo, compreso il cimitero e la sacrestia della chiesa, le case e le camere che sorgono dietro la tribuna (verso la chiesa di Santa Maria), il chiostro, le camere dei canonici e dell'arciprete con la bottega sottostante e altre quattro botteghe attigue e una parte dell'orto. L'acquisto delle proprietà circostanti e la ricostruzione degli alloggi dei canonici (per i quali dovranno essere riutilizzati i materiali recuperabili derivanti dalle demolizioni) devono essere a carico del vescovo. La piazza davanti alla chiesa e quelle che saranno realizzate nelle aree sopra elencate non dovranno essere occupate da alcun edificio che non sia di pertinenza della nuova cattedrale (DELLA VALLE 1791, pp. 243-247, doc. 3).

15 ottobre Termine dello scavo e «*incepta sunt fundamenta ... que fuerunt profunda terribiliter*» (EPHEMERIDES 1900, p. 162, 21-27; p. 186, 24-33).

15 novembre cerimonia della posa della prima pietra alla presenza di Niccolò IV (FUMI 1891b, p. 176, doc. V); viene ordinato il catasto generale di Orvieto (MANENTE 1561, pp. 155-157).

1291 il papa consacra il cardinale Benedetto Caetani sacerdote a Orvieto.

Fondazione dell'Opera di Santa Maria, retta dal camerlengo, frate Pietro di Giovanni Benassai; soprastanti Corrado Monaldeschi e Vanni della Greca (FUMI 1891a, p. X).

21 agosto Niccolò IV concede l'indulgenza plenaria a quanti contribuiranno alla costruzione della cattedrale (Id., pp. 89 e ss., doc. VII).

1292 Governo dei Sette consoli.

Il notaio Iacopo Massei registra il catasto di Orvieto, redatto dagli agrimensori Egidio e Palmerio di Fabriano, Bernardo di Ermanno e Boninsegna di Bartolo da Foligno in base alle stime dei possedimenti elaborate dai frati Guglielmiti (doc. in PARDI 1896, p. 227).

Dal libro contabile dell'Opera del Duomo risulta l'acquisto di pietre, rena, calce e alabastro e pagamenti per il trasporto, l'estrazione e il taglio delle pietre (FUMI 1891b, p. 176, doc. VI; p. 213, doc. I).

1293 loggia del duomo (DELLA VALLE 1791, pp. 263-264, docc. 10-11, n. (b-d); LUZI 1866, p. 326, n.1):

23 maggio pagamenti a maestro Butio Bonaccursi carpentiere per aver lavorato alla loggia del duomo «*ad aedificandum unam domum ubi fit concimem lapidum cum aliis massaritiis*».

31 maggio-30 agosto pagamenti a scalpellini della loggia dell'Opera: 10 soldi al giorno a Ramo di Paganello, 6 a Orlando, Guido e Martino da Como, 7 a Gino da Siena.

1295 deliberazioni del Capitano del popolo e dei Sette consoli riguardanti l'Opera del Duomo:

21-28 agosto *Filippus de Albericis e Vannes de Greca* sono eletti soprastanti (ROSSI CAPONERI 1988, pp. 50-51, docc. III-IV).

19-22 settembre concessione ai soprastanti dell'Opera di estrarre materiale lapideo dalla rupe comunale (Id., p. 51, docc. V-VI).

26 ottobre fra' Benvegnate è confermato *Operaius ... Ecclesie Sancte Marie*, con il potere di «*quod baliam habeat mictendi magistros et manuales prout sibi videbitur dum tamen urbevetanos mictat si viderit idoneos, alias non*» (LUZI 1866, p. 325, n. 2; FUMI 1891b, p. 176, doc. VIII).

1296, 16 marzo scomunica del papa Bonifacio VIII contro gli orvietani; i guelfi vengono espulsi dalla città dai ghibellini (EPHEMERIDES 1900, p. 168, 7-9; p. 169, 1).

1297 giugno-dicembre Bonifacio VIII (1294-1303) risiede a Orvieto: distruzione della vecchia chiesa di Santa Maria del vescovado; ricostruzione del palazzo papale a opera del Comune (EPHEMERIDES 1900, p. 170, 26-27; MANENTE 1561, pp. 164-165).

11 agosto canonizzazione di Luigi IX re di Francia (san Ludovico patrono dei francescani) nella chiesa di S. Francesco, con bolla *Gloria, laus et honor*.

1, 3 novembre il papa celebra all'interno delle mura del duomo i primi solenni pontificali e dona 1000 fiorini per la costruzione

della cattedrale (EPHEMERIDES 1900, p. 204, 5-7); sollecita la costruzione del duomo accordando indulgenze in cambio di offerte per la fabbrica e cedendo il monastero dell'abbazia di S. Maria in Silva dell'ordine dei Camaldolesi al vescovo e al capitolo per destinare la metà delle relative rendite ai lavori della cattedrale per i cinque anni successivi; ordina la costruzione di quattro cappelle permanenti in cui altrettanti cappellani dovranno celebrare (FUMI 1891a, p. 91, doc. IX; pp. 142-143).

1297-1298 nomine di soprastanti per i lavori di ampliamento della via di Porta S. Maria di accesso alla città, presso il cantiere del duomo (ROSSI CAPONERI 1988, pp. 53-55, docc. X, XI, XIII).

1297-1300 lavori di ampliamento e copertura della *loggia* del duomo; trasporto del bozzame di *macinegno*; 255 lavoranti presenti nel cantiere per l'estrazione e la lavorazione di travertino e macinegno; fornitura di sabbia e calcina per la muratura (RICCETTI 2007, pp. 337-338).

1298, 11 aprile un forte terremoto colpisce Orvieto (EPHEMERIDES 1900, p. 171, 1-2).

novembre-dicembre due terremoti con epicentro a Rieti e dintorni (BARATTA 1901, p. 41; CPTI 2015).

1298-1301 vari crolli si verificano nei palazzi e nelle torri di Orvieto (MANENTE 1561, pp. 166, 170).

1299, 6 dicembre il capitano del popolo di Orvieto e i Sette Consoli delle Sette arti eleggono, per i quattro mesi successivi: *Philippum Fidentiae et Petrum Joannis superstites* per il comune alla fabbrica e all'Opera di Santa Maria, *Vannem Ristori Brunacci* notaio, *Bartolomeus Scagni Iudicem et Nerium Uguccionis superstites et syndicos* (LUZI 1866, p. 325, n.1).

1300-1301 Deliberazioni dei Sette Consoli:

1300, 11 marzo fra Benvegnate è eletto soprastante *ad opus Sancte Marie* (LUZI 1866, p. 325, n. 2).

22 marzo fra Benvegnate è eletto soprastante ai lavori per la ricostruzione della cattedrale di Perugia (BATTISTI 1991, doc. 20).

9 agosto fra Benvegnate è confermato soprastante del duomo di Orvieto «*cum salario V solidorum pro die*» (ROSSI CAPONERI 1988, p. 58, doc. XXI).

22 agosto stima di una parte della casa da demolire per l'ampliamento della via che porta alla chiesa di Santa Maria (Id., p. 60, doc. XXIV).

22 agosto documento sull'organizzazione dell'Opera, in cui sono definiti i compiti dei *superstites operis* e dell'*operaius* di

vigilanza e sprone del lavoro di maestri e manovali (FUMI 1891a, pp. X-XI).

1301, 18 maggio provvista di blocchi di tufo per la costruzione della cattedrale e tracciamento dei confini della cava di tufo «*in contrata Sanserii*» (FUMI 1891b, p. 177, doc. IX).

29 dicembre Giovanni Ugoccione è nominato soprastante dell'Opera con un salario di «*octo solidos denariorum correntium*» al giorno col permesso anche di lavorare egli stesso nel cantiere a cottimo (doc. in BONELLI 1972, p. 82, n. 2).

1303, 1 febbraio il Comune concede all'Opera «*spalmule de tufo de rupibus civitatis Urbeveteris*» nella contrada del Leone (FUMI 1891b, p. 177, doc. XI).

11 ottobre morte di Bonifacio VIII.

II fase 1304-1319

Tra il 1300 e il 1310, a cavallo delle prime due fasi, si fa risalire il progetto monocuspидato della facciata (*Prima pergamena*). Il disegno raffigura un prospetto diviso verticalmente in tre settori di diversa ampiezza da pilastri cruciformi; mentre orizzontalmente un loggiato divide la facciata in due parti di uguale altezza. Nella zona inferiore, il settore centrale, molto più ampio dei laterali, presenta un grande portale strombato ad arco a tutto sesto, costituito da una porta architravata e da una lunetta superiore contenente un gruppo scultoreo. Nelle ali laterali si aprono due portali strombati ad arco acuto, in cui le porte architrate sono sovrastate da due grandi bifore che si aprono nelle lunette archiacute. I tre portali sono conclusi da cuspidi della stessa altezza che invadono il loggiato, al di sopra del quale si innalza solo il settore centrale. Qui i due pilastri intermedi proseguono racchiudendo un campo quadrato, in cui si apre un grande rosone riquadrato da una doppia cornice, concluso da un timpano triangolare equilatero. La composizione, con la parte centrale spiccatamente più larga (il rapporto è di 3/1) e più alta (con un rapporto di 2/1) delle ali laterali, era chiaramente pensata per un organismo a tre navate, rispettando la considerevole differenza di altezza tra la navata centrale, conclusa dall'abside e le navate minori che proseguivano fino alla parete di fondo¹⁰.

¹⁰ MANFREDI 2018, p. 27, fig. 2.

La morte di Bonifacio VIII (seguita dall'abbandono della città da parte della corte papale, foriera di ricchezze e incentivi edilizi) provocò un'improvvisa carenza di offerte su cui si faceva largo affidamento per le enormi spese della costruzione della cattedrale. Al 1304 risale il primo divieto, seguito da quelli del 1307 e del 1313, di giocare tra i muri della chiesa in costruzione danneggiandone le parti decorate. Questi interventi legislativi, da una parte, e la scarsità (quasi totale mancanza) di notizie inerenti la costruzione, dall'altra, testimoniano una stasi del cantiere in questa fase o comunque un'attività portata avanti a singhiozzo. Con un cantiere in piena attività non ci sarebbe stata la possibilità di giocare all'interno della costruzione «*omnibus diebus continuis et festivis per juvenes et homines male dispositos*». Analogamente, nel 1308, è significativo l'invio documentato di dieci travi dal cantiere orvietano a quello di S. Giovanni in Laterano. Un forte terremoto, inoltre, si verificò a Orvieto nel gennaio del 1306 (preceduto da quello del 1298), provocando una serie di danni alle infrastrutture della città. Elemento non certo irrilevante, questo dei due eventi sismici durante i primi anni della costruzione «*que quasi minabatur ruinam*», che può aver contribuito ai ripensamenti progettuali e costruttivi, giustificando i ripetuti interventi di Maitani prima del 1310 che portarono ai nuovi accorgimenti strutturali¹¹. Il documento del 16 settembre, infatti, cita Lorenzo Maitani «*olim de Senis universalis caputmagister*» della fabbrica del duomo, per il quale l'Opera richiedeva al Comune, vista la mole di opere realizzate dall'architetto procurando un gran risparmio «*non in modicam quantitatem*» all'una e all'altro, una serie di privilegi tra cui la cittadinanza orvietana e un compenso straordinario annuo di 12 fiorini (cui se ne sarebbero dovuti aggiungere tre per ogni cambio di tesoriere) in aggiunta al salario elargito dall'Opera, che all'inizio risultava essere di tre tornesi grossi d'argento al giorno (corrispondenti a tre *solidi*)¹². I privilegi accordati (cittadinanza, esenzione delle tasse per 15 anni, porto d'armi) sono simili a quelli che Siena aveva riservato a Giovanni Pisano e Firenze ad Arnolfo di Cambio e a Giotto¹³. Il compenso di 12 fiorini d'oro (pari a 12 lire) e il salario di circa 54 lire

¹¹ Il noto documento, spesso considerato atto di nomina a *caputmagister* di Lorenzo Maitani, dà in realtà per assodata tale carica al 1310 (vedi anche PIETRANGELI s.d., pp. 5-6). Tipici atti di nomina sono quelli di fra' Benvegnate o di Giovanni Ugoccone a soprastanti, dove è utilizzata una formula piena e chiara della nomina (FUMI 1981b, p. 176, doc. IX, ROSSI CAPONERI 1988, pp. 58, 63, docc. XXI, XXIX).

¹² Il salario è citato nell'istanza dell'Opera del 1322, 13 marzo. Vedi anche FUMI 1891b, p. 2.

¹³ *Ibidem*.

e 15 soldi annui, pattuito fin «dalla prima volta» che Maitani iniziò a lavorare al duomo, contrastano decisamente col tono enfatico dell'istanza rivolta ai Sette¹⁴. Se paragoniamo, infatti, i 3 *solidi* al giorno di Maitani, coi 5 di fra' Benvegante e gli 8 pagati a Giovanni Ugoccone (soprastanti dell'opera e non *caputmagistri*) nel 1300 o anche coi 10 soldi al giorno elargiti allo scultore Ramo di Paganello nel 1293, il contrasto con l'istanza è tale da far pensare a un salario per un incarico iniziale nel cantiere orvietano (nel 1293 si registrano più di 255 lavoranti non tutti noti), affidato a un Maitani giovane artista, che in seguito, in circostanze critiche comportanti lavori di riparazione o di costruzione imprevisti, dimostrò qualità professionali ben oltre le proprie mansioni iniziali, acquisendo nel tempo una carica di *caputmagister de facto* di cui manca il documento e la data di nomina ufficiale (dal 1303 al 1310 non ci sono pervenuti documenti di cantiere), ma in adempimento della quale «*multoties requisitus venit ... ad reparandam ipsam fabricam ... et ad hedificandam eandem*». I lavori effettuati sotto la direzione di Maitani *universalis caputmagister ad fabricam* fino al 1310, elencati nel documento, sono di vario tipo: riparazione e costruzione «*ut reparavit et hedificavit in conspectu urbrevetani populi evidenter apparet*»; realizzazione del tetto delle navate laterali (la cui prima trave cadde rovinosamente in seguito alla tempesta dell'agosto del 1309); decorazioni e avvio della facciata «*pariete pulcritudine figuratis, qui paries debet fieri ex parte anteriori*» (confermato dalla provvista di materiali per la facciata che precede di poco questo documento); concludendo la descrizione con «*expertus ... in omnibus aliis magisteriis*» vale a dire maestro in ogni arte. Dal documento, infine, si rileva che l'architetto, da parte sua, si impegnava anche a ispezionare i ponti e gli edifici del Comune e delle persone notabili di Orvieto. Negli anni precedenti il 1310, quindi, Lorenzo Maitani - con una presenza saltuaria e costante allo stesso tempo - portò avanti il cantiere in tutti gli ambiti costruttivi e

¹⁴ Il fiorino d'oro era coniato con il valore nominale di una lira (corrispondente a una libbra d'argento) che era divisa in 20 solidi e 240 denari. Il tornese grosso d'argento aveva il valore nominale di un soldo. Ai primi del Trecento è documentato un tasso di cambio di un fiorino pari a 11 e 1/2 tornesi grossi; pertanto, 12 fiorini corrisponderebbero a 138 tornesi grossi. Se si aggiunge il calcolo riferito ai valori rispettivi del metallo delle due monete (il peso del fiorino è pari a 3,536 g d'oro, quello del tornese grosso è pari a 4,219 g d'argento), poiché nel primo quarto del XIV secolo il valore dell'oro rispetto a quello dell'argento raggiunse un rapporto massimo di 14 a 1, il valore reale di 12 fiorini sarebbe equivalente a circa 141 tornesi grossi. Mentre tre tornesi al giorno equivalgono a 1095 all'anno. Ringrazio il dott. Antonio Placanica per avermi fornito queste indicazioni di massima sul rapporto di cambio tra le due monete agli inizi del Trecento. Vedi SPUFFORD 1986.

'decorativi', compresa la realizzazione dei contrafforti sulle pareti della parte orientale dell'edificio, a testimonianza (o a cagione) di un cambio radicale di progetto, riguardante la zona presbiteriale, con la successiva introduzione di un transetto non sporgente, coperto da volte a crociera e concluso da una tribuna quadrangolare. L'innalzamento dei contrafforti alla quota di imposta dei tetti delle navate laterali (che è l'elevazione della costruzione a quella data) e il loro dimensionamento (circa 3 m di spessore) palesano la loro funzione di puntoni atti a evitare un eventuale ribaltamento dei muri costruiti e ad assorbire e scaricare a terra (grazie agli archi rampanti) il peso delle murature superiori che si aveva intenzione di sopraelevare per la realizzazione del transetto¹⁵. L'introduzione della nave traversa portò anche alla modifica del disegno della facciata. Successivo al disegno monocuspidato, infatti, si ritiene il progetto tricuspido (*Seconda pergamena*). Le modifiche principali riguardano la sensibile sopraelevazione delle ali, grazie al raddoppiamento delle due cuspidi laterali - abbassando quelle inferiori rispetto all'altezza di quella centrale - e la forma dei pilastri che diventano a sezione quadrata con facce concave, terminanti tutti in altissime guglie. La maggiore elevazione delle ali andava a coprire esattamente l'altezza del transetto, inserito solo in questi anni¹⁶.

Gli incentivi economici e i privilegi giuridici concessi a Maitani nel 1310 non gli impedirono di continuare a lavorare anche fuori da Orvieto per un altro decennio, durante il quale il cantiere continuò ad andare a rilento. Dopo quella data, infatti, sono documentati solo i lavori della facciata (compreso un approvvigionamento di materiali per i mosaici nel 1314), che tra il 1313 e il 1315 subiva altri danneggiamenti vandalici nelle «porte, finestre e basamento». Nel 1319, infine, Maitani partì per Perugia - dove riparò gli acquedotti della città nel 1317 e dal 1319 al 1321¹⁷ - e per questo non percepì il salario dell'Opera del Duomo.

1304 divieto di lanciare pietre tra i muri della chiesa per i danni arrecati alle decorazioni (ROSSI CAPONERI 1988, p. 67, doc. XXXIX).

1305 Clemente V (1305-1314) sposta la sede pontificia in Francia a Bordeaux (di cui era stato arcivescovo) e, in seguito, ad Avignone, non soggiornando mai a Orvieto.

¹⁵ A tal proposito vedi MANFREDI 2015 e MANFREDI 2018, pp. 25-32, in particolare le restituzioni di figg. 8-9.

¹⁶ Vedi MANFREDI 2018, p. 27, fig. 2.

¹⁷ Sono documentati pagamenti del Comune di Perugia per il 23 ottobre 1317 e altri per l'8 e il 14 dicembre dello stesso anno. Vedi WIENER 2009, p. 28.

1306, gennaio un forte terremoto colpisce Orvieto (MANENTE 1561, p. 178).

1307 il Consiglio generale di Orvieto ordina ai Signori Sette di giudicare i danni a ponti, strade, acquedotti e mura (MANENTE 1561, p. 179).

7 luglio divieto di giocare fra i muri della chiesa per i conseguenti danni arrecati a porte e finestre decorate (FUMI 1891b, p. 213, doc. II).

1308, 4 giugno richiesta al Comune di Orvieto, da parte di cardinali, senatori e Capitolo di S. Giovanni in Laterano a Roma, di dieci travi *pro reparatione ecclesie Sancti Iohannis*, danneggiata gravemente da un incendio (MANENTE 1561, p. 181; ROSSI CAPONERI 1988, pp. 29-80, doc. XLVI).

1309, 15 agosto messa solenne del vescovo Guido Farnese nella cattedrale (MANENTE 1561, p. 182).

30 agosto una tempesta provoca il crollo della prima trave messa in opera nella chiesa (EPHEMERIDES 1900, p. 176, 12-14).

1310, 11 giugno trasporto di marmi da Montepesi e da Orte «*pro hedificandis in pariete anteriore dicte ecclesie*» (FUMI 1891b, p. 39, doc. I).

16 settembre Istanza dell'Opera del duomo ai Sette Consoli, in cui:

«si espone che maestro Lorenzo già da Siena, capomaestro generale della detta fabbrica più volte invitato dal Comune di Orvieto ... per il restauro della detta fabbrica che minacciava imminente rovina e per la sua costruzione, ed è evidente agli occhi del popolo orvietano come l'abbia restaurata e costruita, sia perché fu ed è assiduo ed esperto nei contrafforti, nel tetto e nella parete elegantemente decorata, la quale parete dev'essere ancora compiuta nella parte anteriore, e in tutti gli altri magisteri e ornamenti opportuni alla suddetta fabbrica, sia perché fu diligente nell'esecuzione delle predette opere, riducendo e moderando le spese in non piccola misura e ... mosso da amore verso quell'opera e verso il popolo orvietano, intende rimanere nella detta città con la propria famiglia per tutto il tempo della sua vita; per questa ragione si rivolge a voi [Sette consoli] supplica, che ... considerando la bravura e l'operosità del medesimo maestro Lorenzo ... vogliate stabilire e ordinare ... con vostro decreto e autorità, per l'evidente utilità della predetta fabbrica e del Comune, che il detto maestro Lorenzo abbia e debba avere dal patrimonio e dalle finanze del detto Comune, finché presterà servizio nella detta fabbrica, per ogni anno dodici fiorini d'oro

di buona lega ... e che chiunque ... sarà tesoriere del predetto Comune sia tenuto ... a dare e a versare al detto maestro Lorenzo, entro quindici giorni dall'assunzione dell'ufficio di tesoriere, tre fiorini d'oro ... e inoltre, che il predetto maestro Lorenzo possa portare qualunque arma, senza incorrere in sanzioni, nella predetta città e nei borghi ... e che possa anche tenere gli allievi che vorrà, a spese della detta fabbrica, per disegnare, dipingere e foggiare le pietre per la parete suddetta, e ... sia d'ora innanzi cittadino di Orvieto ... e che sia esente per i quindici anni prossimi venturi da ogni tributo, servizio, esazione ... e lo stesso maestro Lorenzo si dichiara pronto a dare per acquisto nella città ... quattrocento lire di denari correnti e a ispezionare i ponti e gli altri edifici del detto comune e di persone notabili e a consigliare tutto ciò che per essi vada fatto, secondo il beneplacito della vostra volontà» (FUMI 1891b, p. 21 doc. I; ROSSI CAPONERI 1988, pp. 77-78, doc. L: sulla base della traduzione di Antonio Placanica).

1312, 16 giugno Puccio dei Mattei, uno dei Sette consoli, propone al Consiglio di donare la campana del palazzo del Popolo alla chiesa di Santa Maria Nuova (ROSSI CAPONERI 1988, pp. 79-80, doc. LIII).

1313 vittoria della fazione guelfa e cacciata dei ghibellini dalla città. Il Governo dei Signori Cinque sostituisce i Sette consoli.

1313-1315 Rubrica statuaria vieta di danneggiare con giochi, lancio di pietre e altri atti vandalici le porte (della parete anteriore), le finestre, il basamento e le pareti della cattedrale (FUMI 1891a, pp. 59-60, § 58).

1314 *Ramulus de Senis* è mandato da Napoli a Orvieto per acquisire materiale per i mosaici e altre opere di marmo (doc. in DI RESTA 1995, pp. 265-266, n. 18).

1319, 13 luglio Maitani è richiesto dal comune di Perugia «*per aliquod temporis spatium*» e il Consiglio esprime parere che «*non detur licentia Magistro Lorenzo*» perché Orvieto necessita della sua presenza e «*si magister Lorenzus vult ire Peruscium quod vadit, ita tamen quod nullum salarium habere possit ab opere Sancte Marie*» (FUMI 1891b, p. 22, doc. II).

III fase (1321-1350)

Nel 1321, al rientro definitivo di Lorenzo Maitani da Perugia corrispose una ripresa netta del cantiere in cui si ricominciò a lavorare a pieno ritmo senza interruzioni. Le spese affrontate per fornitura e

lavorazione di materiali da costruzione si moltiplicarono e si susseguirono con continuità. Di grande rilevanza, per la comprensione del contributo effettivo di Maitani, è l'istanza del 1322 che denunciava il vecchio salario, pattuito «fin dalla prima volta che il Maitani venne a Orvieto», di tre tornesi grossi d'argento al giorno, mai riscosso interamente dall'architetto, che potrebbe giustificare il suo andirivieni dal cantiere orvietano, prima fino al 1310, quando ottenne privilegi di vario tipo e la cittadinanza per potersi trasferire con la famiglia, poi di nuovo fino al 1321¹⁸. È singolare come questo sia l'unico salario indicato con moneta francese, mentre tutti gli altri pagamenti del cantiere sono espressi in fiorini o in *solidi* e quindi in lire. Riguardo alla remunerazione del maggiore esecutore della cattedrale orvietana, inoltre, rimane oscuro come – nonostante la presenza e l'attività dell'architetto sia documentata fino alla morte – ce ne sia pervenuta veramente un'esigua informazione, rispetto alla contabilità piuttosto dettagliata del resto del cantiere. A eccezione del pagamento nel 1327, di 100 fiorini d'oro da amministrare per il restauro del palazzo del comune di Orvieto, dopo l'istanza del 1322 (con cui si viene a conoscenza anche del primo salario) e la contestuale deliberazione di concedere a Maitani 30 staia di grano per 10 anni, l'altra e ultima attestazione di salario percepito dal maestro risale alla fine della sua attività, pochi mesi prima di morire, consistente in 6 fiorini al mese tra la fine del 1329 e la prima metà del 1330. E anche quest'ultimo salario sembra poco consono all'incarico ricoperto per più di venti anni dall'architetto. Basti pensare che alla sua morte, a Nicola Nuti, Vitale Maitani (il figlio) e Meo da Orvieto, chiamati a sostituire in tre lo scomparso architetto, furono assegnati 10 *solidi* al giorno ciascuno.

Tornando alle vicende del cantiere, i documenti di questa fase riguardano: la fornitura di una grandissima quantità di materiale lapideo (marmi, tufo, travertino e *macinegno*) per l'innalzamento delle pareti della navata centrale al di sopra delle arcate e il proseguimento della facciata (1321-1347) con lavorazione di porte colonnine, mosaici, cibori in marmo e sculture in bronzo; la realizzazione delle finestre dal 1322 al 1332 «*pro fenestris navatis superioris*», nel 1334 per la tribuna e ancora nel 1347 nella navata; la messa in opera delle travi del tetto dal 1321 (correnti e tavolati per il completamento dei tetti delle navate laterali) al 1325-1327 (inizio

¹⁸ Solo dal 1322 al 1323 risulta nel cantiere del duomo di Siena e del castello di Montefalco.

della copertura della navata centrale), l'acquisto di tegole e canali nel 1330, di tufo per le volte del transetto nel 1337 e, nel 1339 altre capriate, tegole e canali di grandi dimensioni (per la zona presbiteriale) e decorazione dei tetti delle navate laterali; infine lavorazione di lastre di marmo rosso per il pavimento nel 1330 e dal 1337 al 1339. Alla fine di questa fase la costruzione, dunque, era giunta a compimento sia del corpo longitudinale che della zona presbiteriale con il transetto voltato nel 1337 e la realizzazione della nuova tribuna rialzata (su confessione?) nel 1335.

Agli inizi del 1332, inoltre, risale il primo documento riferito ai pagamenti per la costruzione del coro a Giovanni Ammannati, capo dei maestri del coro e all'acquisto di tavole in legno di noce e pioppo per la realizzazione degli stalli e delle decorazioni ad archetti e figure di Santi (1332-1335). Nel 1337 è citata espressamente la traslazione del coro «*pro mutando corum dicte ecclesie de loco ad locum*», negli stessi giorni in cui si stava voltando il transetto. Il coro, indispensabile alla nuova cattedrale che accoglieva anche gli uffici dei canonici di S. Costanzo, era stato previsto fin dall'inizio della costruzione, con dimensioni che corrispondono all'attuale campata centrale del transetto, che inizialmente, in mancanza di questo, doveva occupare la prima campata della navata davanti all'abside. Solo dopo la realizzazione del transetto si decise di spostarlo nella navata, coperta a tetto su capriate (più adatta anche a livello acustico), nell'area in cui attualmente è il riquadro di pavimento a gigli farnesiani che, invadendo per un terzo anche la campata successiva, mantenne le dimensioni iniziali e la stessa forma¹⁹.

1321 pagamenti vari:

12 settembre a maestro Nicola Nuti, mandato a Perugia a riprendere Lorenzo Maitani (FUMI 1891b, p. 22, doc. III).

5 aprile-26 dicembre per estrazione, trasporto e lavorazione di materiale lapideo: marmo «*pro portis ecclesie e pro colondellis portarum*» dalla cava di Montepesi, lastre di pietra rossa dalla cava di Sosselve; lavoranti «*apud Rigum turbidum ad faciendam legas de macinegno*»; materiali lapidei dalla cava di Butuntuli per cornici in travertino; alabastro e marmi dalla contrada di Castel Galera e dalle contrade di S. Paolo e Sant'Angelo in presenza di Lorenzo Maitani (il 28 settembre e il 22 ottobre); marmo nero dalla cava di Montespechi presso Siena (FUMI 1891b, pp. 40-47, docc. II, X-LI; pp. 213-215, docc. III-XV).

¹⁹ MANFREDI 2018, p. 31, fig. 7.

28 aprile-1 ottobre per i lavori in facciata: gangheri; oro e argento lavorati a Spoleto per i mosaici; oro battuto per i vetri colorati dei mosaici; fornitura di piombo per grappe e perni; foglie d'argento e oro in presenza di Lorenzo Maitani (21 giugno); piastrelle di terracotta invetriata per i mosaici (Id., p. 97, docc. III, V; pp. 117-119, docc. I-XVII).

23-24 agosto per fornitura di travi, correnti e tavole di abete per il tetto, provenienti «*a silva de Aspretulo*» (Id., p. 261, doc. II).

31 agosto a Bernardino di Marino per aver fatto lavorare i maestri nella loggia dell'Opera (LUZI 1866, p. 340, doc. IV).

12 settembre-3 dicembre a Nicoluccio Nuti, mandato a riprendere Lorenzo Maitani a Perugia (FUMI 1891b, p. 22, doc. III; LUZI 1866, p. 341, doc. V).

1322 Lorenzo Maitani è confermato esecutore della costruzione.

17 febbraio Maitani si trova a Siena per un parere sulla costruzione del nuovo duomo (FUMI 1885, p. 108).

13 marzo istanza dell'Opera del Duomo ai Sette consoli. Gli ufficiali dell'Opera affermano che quando Lorenzo Maitani andò a Orvieto da Siena, su richiesta del popolo, del comune e degli ufficiali allora in carica, gli era stato assegnato un salario di tre tornesi grossi d'argento al giorno. Dopo poco tempo, l'Opera ridusse il salario a due tornesi, con la promessa dei Sette allora in carica, di un podere a integrazione del salario decurtato. L'architetto lavorò per l'Opera per lungo tempo senza ottenere né il salario di tre tornesi, né il terreno. Quindi, poiché maestro Lorenzo è di grande utilità sia per il comune sia per l'Opera, si rivolge supplica, affinché sia ordinata e stabilita l'assegnazione del podere a lui promesso, per evitare che lo stesso maestro non abbia materia di doglianza né di ritirarsi dall'opera. I Sette deliberano «che il medesimo maestro Lorenzo sia da ora confermato nell'opera della predetta chiesa e all'esecuzione della medesima opera e che abbia e debba avere il salario che gli fu promesso in principio, quando venne per eseguire la detta opera, ossia tre tornesi grossi d'argento per ogni giorno», unitamente al riconoscimento di un indennizzo - da determinarsi in via arbitrale - per il periodo di mancato pagamento della retribuzione convenuta (LUZI 1866, pp. 341-342, doc. VI).

12 aprile deliberazione del comune di 30 staia rase di grano all'anno da concedere a Maitani per dieci anni, come indenniz-

zo per il mancato pagamento del salario convenuto al principio (LUZI 1866, pp. 342-343, doc. VII).

1322 pagamenti vari:

21 giugno per lavorazione di vetri colorati; 28 fiorini d'oro a maestro Gervino Grisaldi di Spoleto, per battere foglie d'oro da mettere sui mosaici fatti da maestro Lorenzo capo dei maestri dell'opera (LUZI 1866, p. 343, doc. VIII).

8 novembre per fornitura di vetri per le finestre (FUMI 1891b, p. 215, doc. XVI).

1323 Maitani richiede il rinnovo dei privilegi ottenuti nel 1310 (Id., p. 3, n. 5).

1325 pagamenti vari:

1 maggio per restauro della fonte del Comune ordinato da Maitani (FUMI 1891b, p. 23, doc. VIII).

21 settembre-30 dicembre a maestri vetrai e pittori per fornitura e lavorazione dei vetri colorati; fili di ferro per le finestre della cattedrale (FUMI 1891b, pp. 215-216, docc. XVII-XXVII).

13 settembre-15 dicembre per trasporto e lavorazione di marmi provenienti da Montepesi e da Roma; per la muratura in facciata (Id., pp. 47-49, docc. LII-LXXII).

26 ottobre per fornitura di legno d'abete per il tetto (Id., p. 261, doc. VI).

21 settembre-21 dicembre per figure di Angeli di bronzo in facciata, i pilastri dell'acqua benedetta davanti alla Maestà e i pilastri dei maestri della loggia (Id., pp. 97-98, docc. VI-XVIII).

1325, 16 dicembre Lorenzo Maitani richiede e ottiene dal Consiglio, per i 15 anni a seguire, il rinnovo di privilegi, immunità e salario patuiti il 16 settembre 1310 per 15 anni (FUMI 1891b, pp. 23-24, doc. IX).

1326, 3 agosto il Consiglio esprime la necessità di consolidare e riparare la rupe e le porte della città (Id., p. 24, doc. X).

1327, 11 settembre Lorenzo Maitani riceve 100 fiorini d'oro da utilizzare per il restauro del palazzo del Comune di Orvieto di cui è nominato soprastante e capomastro (Id., pp. 24-25, doc. XI; EPHEMERIDES 1900, p. 421, n. 5, 46-65).

Iscrizione sulla sesta campata del tetto (a partire dalla facciata): «MCCCXXVII. Mastro Lorenzu fece fare questi quatro chavalli de legnio» (FUMI 1891b, p. 2 nota 3).

1328, 10 dicembre fortissimo terremoto a Norcia (BARATTA 1901, p. 47).

1329-1330

1329, 16-21 gennaio il Comune concede il tufo della rupe in contrada Fonte Leone e presso porta di Santa Maria (FUMI 1891b, pp. 177-178, doc. XII).

20 novembre Lorenzo Maitani riceve una paga di 6 fiorini al mese per quattro mesi e mezzo per un totale di 27 fiorini (Id., p. 25, doc. XII).

23 febbraio-1330, 29 gennaio pagamenti per le statue in facciata: aquila, angeli e bue in bronzo, San Luca (Id., pp. 98-99, docc. XIX-XXVI).

1330 pagamenti vari:

3 gennaio-28 febbraio a mastri vetrai e pittori per la lavorazione dei vetri colorati delle finestre (FUMI 1891b, p. 216, docc. XXVIII-XXXII).

2 gennaio-24 marzo per lavorazione di lastre di pietra rossa per il pavimento; per trasporto di marmo da Siena (Id., p. 51, docc. LXXIII-LXXV).

3 gennaio-19 aprile per la costruzione del coro a Giovanni Ammannati da Siena capomaestro del coro e Nicola Nuti capomaestro dell'Opera; tavole in noce e legno di pioppo da Narni (LUZI 1866, p. 352 docc. XVI, XVII; FUMI 1891b, pp. 283-285, docc. I-XVI).

12 febbraio per fornitura di canali per il tetto (Id., p. 261, doc. VII).

28 febbraio-21 marzo per mosaici e incisione delle colonne in facciata (Id., p. 119, docc. XIX-XX).

28 aprile-5 maggio a Lorenzo Maitani 6 fiorini al mese: dal 26 gennaio al 26 maggio (LUZI 1866, p. 348, doc. XIII).

2 giugno 1433 libbre di bronzo a Lorenzo Maitani per fondere l'emblema dell'aquila (Id, p. 348, doc. XIII, n. 1).

Morte di Lorenzo Maitani; una lapide sul fianco meridionale della cattedrale recitava: «EDAT LAPIS HIC NOMEN PENE OBLITERATUM LAURENTIUS MAITANI SENENSIS PRIMUS MIRIFICI HUIJUS OPERIS MAGISTER POST DIUTINOS IN EODEM IMPENSOS LABORES AB URBEVETANA REPUBLICA PRAEMIIS ABUNDE CUMULATUS OBIIT ANNO MCCCXXX» (DELLA VALLE 1791, p. 274, doc. 29).

10 luglio salario di 10 *solidos denariorum curren.* al giorno ai capomaestri Nicola Nuti e Vitale Maitani per i successivi sei mesi e Meo da Orvieto per 10 anni (LUZI 1866, pp. 349-350, doc. XIV).

1332, 2 maggio fornitura di ferro per le finestre superiori della navata (FUMI 1891b, p. 216, doc. XXXIII).

1332-1335 pagamenti per i lavori al coro (FUMI 1891b, p. 285, docc. XVII-XXI; pp. 285-289, docc. XXII-L).

1332, 2 marzo-9 maggio legno di noce.

1333, 3 gennaio a Giovanni Ammannati capomaestro del coro (LUZI 1866, p. 352, doc. XVI).

1334, 8 gennaio-1335, 28 gennaio a Giovanni Ammannati e ad altri carpentieri senesi, per lavori ad archetti in legno; per legno nero e di pioppo; scultura in legno di Santa Orsella.

1334, 23 gennaio-19 novembre pagamenti per: legno per le finestre in vetro; vetro per la finestra grande della tribuna; docciai torti di travertino e cornici per l'andito sopra tutto il muro della chiesa; mosaico su lastre di marmo in facciata (FUMI 1891b, p. 216, docc. XXXIV, XXXV; p. 262, doc. VIII; p. 120, doc. XXV).

1335, 4-28 gennaio demolizione della vecchia abside: cottimo della terra della tribuna maggiore, gettata fuori dalla chiesa e delle pietre dei muri dell'abside da scaricare sotto la volta, e utilizzare nella chiesa; Nicola di Nuto capomaestro (FUMI 1891b, p. 178 doc. XIII).

1337 pagamenti vari:

21 gennaio, 2 febbraio per 24 alberi di pioppo per spostare il coro (FUMI 1891b, p. 289, docc. LII-LIII).

8 febbraio per blocchi di tufo per la volta della crociera (Id., doc. XIV, p. 178).

5 gennaio-30 agosto per cornici di pietra rossa e di pietra grigia; cibori di marmo, colonnine di marmo bianco e nero; trasporto e lavorazione di marmo presso le cave di Montepesi e Rocchectis Fatii Salenguerra e Carrara; lastre di marmo per il pavimento; lavori di carpenteria per il fonte battesimale; a maestro Ugolino per il Tabernacolo del corporale di Cristo (Id, pp. 50-56, docc. LXXVI-CXI; p. 325, doc. I).

giugno-agosto a Meo di Nuto capo maestro (Id., p. 476).

1337, 24 gennaio-1339, 31 agosto lavori sulla facciata: mosaici, archi e colonne (FUMI 1891b, p. 120-121, docc. XXVI-XXXVII).

1337, 17 aprile-1339, 27 dicembre pagamenti a maestro Ugolino orafo senese per il Tabernacolo del corporale di Cristo (LUZI 1866, pp. 354-357, doc. XX).

1337, 11 gennaio-1339, 31 dicembre Lavori al coro: pagamenti a Giovanni Ammannati capo dei carpentieri; fornitura di legno di castagno e di ferro lavorato per la grata da porre davanti al coro; figure in legno di santi, martiri, evangelisti e apostoli; fornitura di legno nero

(FUMI 1891b, pp. 289-290, docc. LI, LIV-LX, LXII-LXIV, LXVI, LXVIII-LXXX).

1338, 14 giugno-7 settembre pagamenti per le grate di ferro da fare sul lato verso l'episcopato e verso la sacrestia (FUMI 1891b, p. 290, docc. LXI, LXV-LXVII).

1338, 15 febbraio-1339, 31 dicembre pagamenti vari: per lastre di pietra per il pavimento della chiesa; per lavorazione di colonnine; fornitura e trasporto di marmo di Carrara per le cornici; fornitura e lavorazione di pietra nera; realizzazione di cibori; muratura della parte alta della facciata; marmi romani; colonnine e cornici di pietra rossa; marmo bianco (FUMI 1891b, pp. 56-59, docc. CXII-CXLV).

1339, 2 luglio-31 dicembre capriate in legno di abete; tegole e canali di grandi dimensioni; decorazioni pittoriche per il tetto basso della chiesa (FUMI 1891b, p. 262, docc. IX-XI).

1345, 9 giugno-10 settembre trasporto di marmo dalla pietraia di Montepesi e marmo bianco per i cibori (FUMI 1891b, pp. 59-60, docc. CXLVI-CL).

1345, 17 luglio-1348, 12 gennaio lavori ai mosaici in facciata; inizio del mosaico della Natività; fogli d'oro per i vetri colorati dei mosaici (FUMI 1891b, p. 121, docc. XXXVIII-XLI).

1347, 17 aprile Nicola di Nuto capomaestro (FUMI 1891b, p. 476).

1347, 14 maggio-1348, 26 aprile Andrea Pisano capomaestro (LUZI 1866, pp. 360-361, doc. XXIV).

1347, 29 luglio pagamento per lavori a quattordici finestre aperte nel muro sopra l'andito della chiesa (FUMI 1891b, p. 217, doc. XXXVII).

1347, 24 maggio-1349, 22 ottobre cornici di travertino a fiore e a bechitello; fornitura marmo bianco; colori per l'immagine della Vergine Maria e degli Angeli in trono; cornici di travertino a foglia; campana piccola da porre presso la porta della Pusterla; marmi da Pisa per la Maestà e per gli Angeli che si stanno facendo (LUZI 1866, pp. 361, doc. XXIV); mastice per incollare le lastre in facciata; cornice di una finestra della facciata (FUMI 1891b, pp. 60-62, docc. CLI-CLXXIII).

1349, settembre terremoto in Abruzzo con danni e crolli anche in Umbria e a Orvieto (BARATTA 1901, p. 51).

1349, 22 ottobre Nino di M. Andrea capomaestro (LUZI 1866, p. 362, doc. XXV).

1350, 2 giugno due soprastanti a servizio di Vitale Maitani capomaestro dell'Opera e della loggia del Duomo (LUZI 1866, p. 350, doc. XV, n. 1).

IV Fase (1350-1501)

In questo lungo arco di tempo l'organismo architettonico della cattedrale fu compiuto in tutte le sue parti con l'inserimento delle due grandi cappelle ai lati del transetto, la sacrestia e la libreria Alberi ai lati della tribuna, il completamento dei tetti e il proseguimento della facciata. Anche i lavori di finitura, tra cui il pavimento, le vetrate delle finestre, gli affreschi nella tribuna, nel transetto e nelle cappelle grandi furono realizzati in questo periodo.

All'inizio di questa fase, in prosecuzione con i lavori di quella precedente fu costruita la cappella del Corporale, con le pareti laterali realizzate tamponando i contrafforti sulle pareti del transetto nord. Nel 1356 si acquistavano tegole per il tetto e tufo per la volta della cappella. I lavori proseguirono fino al 1362 con la realizzazione delle finestre e degli affreschi di vari artisti. Allo stesso tempo fu realizzata la Casa dei Disciplinati di S. Martino, nell'ambiente sotto la tribuna, terminata nel 1357. Con l'arrivo di Andrea di Cione detto l'Orcagna, capo maestro dal 1358 i lavori della facciata, mai sospesi, ebbero un nuovo impulso con il proseguimento dei mosaici, delle porte e l'avvio della realizzazione del grande rosone tra il 1359 e il 1360. Dal 1367 si iniziò a realizzare anche i rosoni della tribuna e, successivamente, quelli del transetto, dove nel 1373 si decise di realizzare l'organo nel braccio di sinistra e la cantoria nel braccio contrapposto. Nello stesso periodo si diede inizio alla costruzione della sacrestia nuova sul lato nord, a sinistra della tribuna, per andare a sostituire quella vecchia il cui tetto era già fatiscente. Questa era posta sul braccio destro del transetto, dove successivamente, tra il 1406 e il 1416, fu costruita la cappella della Madonna di S. Brizio. Contemporaneamente si provvide alla realizzazione del fonte battesimale (1402-1407) e si diede inizio alla gradinata esterna (1422-1425). I lavori al coro proseguirono con la realizzazione del leggio (1385), dell'organo (1400), del seggio episcopale (1433) e degli amboni (1445), e una struttura muraria di ancoraggio realizzata nel 1490. Ne emerge un'architettura molto articolata e complessa, a guisa di pontile-tramezzo, ancorata su spalle murarie almeno su tre lati e sviluppato su due livelli con archi su colonne in marmo rosso al livello inferiore e organo, cantoria e pulpito al livello superiore, decorato da figure scolpite in legno e dipinte. Un'architettura molto somigliante al disegno della pergamena raffigurante un supposto progetto di pulpito del duomo, dove sono rappresentati tre archi trilobati su colonne che reggono un parapetto riccamente scolpito.

Nel 1468 il coro fu separato dalla navata da una tenda rossa. Tra il 1450 e il 1456 si iniziò la costruzione del frontone alto della facciata. Tra il 1460 e il 1480, infine, fu realizzata la cappella della Madonna della Tavola con un altare a edicola su colonne, posta tra la porta laterale della controfacciata, verso l'Episcopato, e il portale centrale. I tetti, terminati da poco, furono riparati già nel 1408, nel 1416 e poi di nuovo nel 1454, mentre la copertura delle cappelle semicircolari fu completata solo nel 1500. Importante è la documentazione che testimonia la chiusura con paramento murario in tufo di varie finestre (la cui muratura differente si può vedere ancora oggi): il rosone sulla cappella Nova e una finestra della stessa cappella sull'altare dei SS. Pietro e Faustino tra il 1466 e il 1473, mentre il rosone dietro l'organo fu tamponato tra il 1482 e il 1484 insieme alla finestra dietro l'altare dei Magi e una finestra tonda della cappella Nova. **1352, 14 gennaio** marmi per l'altare e la conca battesimale (FUMI 1891b, p. 325, doc. II p. 325).

1353, 9 marzo Matteo da Ugolino capomaestro (FUMI 1891b, p. 477).

1353, 3 aprile-1354, 10 settembre marmi da Roma e da Montepesi; tarsie del coro (FUMI 1891b, pp. 62-63 docc. CLXXVI-CLXXIX; p. 292, doc. LXXXV).

1355-1364 pagamenti per la cappella del Corporale:

1355, 2 agosto a maestro Paolo Mattei per un affresco della cappella (FUMI 1891b, p. 178, doc. XV).

1356, 5 gennaio-14 maggio tegole e lavorazione di tufo per la volta (Id., p. 178, docc. XVI-XVII).

1357, 8 luglio-1361, 31 dicembre Ugolino e Petrucciolo di Marco, Antonio di Andreuccio, Tommaso di Paolo e Pietro di Puccio pittori della volta, delle pareti e della finestra (Id., pp. 385-386, docc. I, III-XI, p. 217 doc. XXXVIII).

1358, 7 luglio-1359, 9 aprile costruzione dell'arco della cappella (Id., p. 178, docc. XVIII-XIX).

1361, 8 giugno fornitura e taglio di tufo; rifacimento dell'arco della cappella del Corporale che «non durò un mese» (Id., p. 179, doc. XXIV).

11 settembre-31 dicembre ai pittori Ugolino e Petrucciolo di Marco (Id., p. 386, docc. X-XI).

1362, 30 settembre-1364, 21 luglio vetri bianchi per le finestre e finestra in ferro; pagamenti ai pittori Pietro di Puccio, Ugolino di Pietro Ilario e Antonio Andreucci (Id., pp. 217-218, docc. XLIV-XLVIII; p. 386-387, docc. XII-XIV, XIX-XXI).

1355-65 costruzione della nuova sacrestia (FUMI 1891, p. 171, p. 178 docc. XX, XXI).

1356, febbraio da un inventario dell'Opera risulta una «*carta pecudina ubi est scripta designatio Ecclesie*». (FUMI 1891b, p. 26, doc. XVI).

1356, 20 febbraio-25 novembre trasporto di marmi e lastre rosse per il pavimento della chiesa; vernice per l'Angelo nuovo (FUMI 1891b, p. 63, docc. CLXXX-CLXXXIV; p. 100, docc. XXXIV-XXXVI).

1356, 25 agosto-1358, 29 aprile Andrea da Siena capomaestro (FUMI 1891b, p. 477).

1357, 2 agosto guardia diurna e notturna per il coro esposto ai danni delle intemperie (FUMI 1891b, p. 292, doc. LXXXVIII).

1357, 2 agosto sotto l'altare Maggiore è stata appena realizzata la casa «ove stanno i disciplinati» e deve essere decorata con pitture di storie di morti (FUMI 1891b, p. 385, doc. II).

1358, 29 aprile Andrea da Siena capomaestro (FUMI 1891b, p. 477).

1358, 28 giugno-24 dicembre fornitura di marmi e travertini (FUMI 1891b, pp. 63-64, docc. CLXXXV-CXCV).

1358, 14 giugno-1359, 18 ottobre Andrea di Cione da Firenze capomaestro.

1359, 18 maggio-1360, 4 agosto lavori al tetto: due cornici di quercia per le capriate del tetto; sistemazione della capriate (FUMI 1891b, p. 262, docc. XII-XIII).

1359-1364 lavori sulla facciata:

1359, 14 dicembre-1360, 27 giugno armatura del rosone; 29 lastre di pietra rossa dalla cava di Sosselve richieste dal capomaestro Andrea di Cione (FUMI 1891b, p. 217, docc. XL-XLIII; p. 64, doc. CXCVI).

1359, 6 luglio-1362, 24 ottobre trasporto e forniture di marmi da Montepisi, Bolsena e altre località (Id., pp. 65-67, docc. CXCVIII-CCXIII).

1359, 4 dicembre-1364 lavori ai mosaici; fornitura di vetro colorato da Venezia, richiesto dal capomaestro Andrea Orcagna; una pergamena per disegnare la figura di S. Giovanni per il mosaico che si sta facendo; pagamenti ai maestri dei mosaici; produzione di vetri colorati e fornitura di terre colorate; misura del mosaico fatto da Andrea di Cione (Id., pp. 122-133, docc. XLIII-CIV).

1363, 14 aprile-1364, 21 ottobre pagamenti: per trasporto, fornitura e lavorazione di marmi a maestri muratori, scultori e scalpellini; per fornitura e lavorazione di 36 tavole di abete, ferro e figure per le porte; a frate Giovanni di Buccio Leonardelli per il mosaico

dell'Annunziata verso l'episcopato e a Ugolino di prete Ilario (Id., p. 67-68, docc. CCXV-CCXVII; p. 100, docc. XXVII-XL; pp. 132-133, docc. XCVII-CIII; LUZI 1866, pp. 371-372, doc. XXXVI).

1360 pagamenti vari:

6-31 marzo, 5 giugno-31 dicembre per una capriata marcia al tetto della sacrestia; costruzione di un arco nuovo nella sacrestia e murature adiacenti; lavori di muratura alla sacrestia nuova (FUMI 1891b, pp. 178-179, docc. XX-XXIII).

3 aprile per chiavi e serrature della porta della tribuna e per quella da cui si sale sopra il coro (Id., p. 292, doc. XCII).

1360, 9 giugno Matteo di Assisi capomaestro (FUMI 1891b, p. 478).

1363, 1 aprile-1364, 28 giugno lavori in ferro sulla finestra grande esistente sopra la sacrestia (nuova) e fili di rame lavorati per la finestra sopra la sacrestia vecchia; vetro della finestra grande sopra la sacrestia della chiesa (FUMI 1891b, p. 218, docc. XLIX-LI; p. 179, doc. XXVII).

1364, 8 aprile-1375 Paolo di Antonio da Siena capomaestro (FUMI 1891b, p. 68, doc. CCXVII; p. 479).

1365, 23 aprile finestra della casa sotto l'altare maggiore (FUMI 1891b, p. 218, doc. LIV).

1365, 18 dicembre Giovanni di Micheluccio da Orvieto lavora le grate davanti alla cappella del Corporale (FUMI 1891b, pp. 461-462).

1367, 12 giugno realizzazione delle scale a chiocciola nella sacrestia, «sotto le campane» (FUMI 1891b, p. 179, doc. XXVIII).

1367, 20 novembre-1370, 28 dicembre lavori vari: telaio della finestra della cappella del Corporale e travertino per le finestre della tribuna; Giovanni di Buccio Leonardelli ripara la finestra sull'altare e lavora ai rosoni della tribuna; pietra rossa per la cornice del rosone di facciata (FUMI 1891b, pp. 218-219, doc. LV-LXII).

1367, 27 marzo-1371, 31 dicembre pagamenti per lavori in facciata: fornitura e trasporto di pietre dalla valle del Cerio; dodici gradoni di macinello, 50 piedi di tavolette per la scala a chiocciola nel pilastro di facciata; fornitura di grandi quantità di macinello; marmi da Roma e da Malborghetto; pietre estratte dal Tevere presso Magliano Sabina; pietre rosse dalla cava di Castellana per la cornice del rosone di facciata; a vari maestri per i mosaici e la lavorazione di marmi; a maestro Giovanni di Buccio Leonardelli per aver lavorato al mosaico sopra la porta del fonte battesimale; fornitura di colori e dipinti per la loggia; Pietro di Puccio pittore dell'andito di facciata (FUMI 1891b, pp. 68-72, docc. CCXVIII-CCXLII; pp. 133-136, docc. CV-CXXI).

1368, 2 settembre-1369, 22 settembre correnti, cornici in quercia per le capriate del tetto, tegole doppie e canali grandi fatti su misura, tegole e canali semplici; pietra battesimale e relativa ferramenta (FUMI 1891b, p. 262, docc. XIV-XVI; p. 325, docc. III-IV).

1370, 30 maggio-1380, 29 settembre pittori della tribuna: maestro Ugolino di prete Ilario; Pietro di Puccio da Orvieto, Angelo Lippi, Nicola di Zenobio e Meco Costi; Cola Petruccioli dipinge un coro affrescato sulle pareti della tribuna (LUZI 1866, pp. 372-376, docc. XXXVII-XXXIX; FUMI 1891b, pp. 387-389, docc. XXVII-XLII; p. 293, doc. C).

1372, 2 giugno-1373, 20 maggio pilastro del fonte battesimale: trasporto da Castellana; figura di leone e cornici in marmo (FUMI 1891b, p. 325, docc. V-VI).

1372, 25 settembre-1373, 2 luglio lavori per la facciata: marmo per un ciborio; lavorazione di pietra rossa; fabbro per grappe e perni (FUMI 1891b, pp. 72-73, docc. CCXLIII-CCXLIX).

1372, 18 dicembre tetto sul passaggio di collegamento tra il palazzo del Vescovo e la sacrestia (FUMI 1891b, p. 179, doc. XXIX).

1373-1386 Giovanni di Stefano da Siena capomaestro (LUZI 1866, pp. 376-379, docc. XL- XLII; FUMI 1891b, pp. 479-482).

1373, 28 giugno incarico per l'organo grande a fra' Filippo Teutonico dell'ordine di Sant'Agostino (FUMI 1891b, pp. 453-454).

1374, 4 febbraio armatura in ferro «*pro finestra balchionis organorum*» (FUMI 1891b, p. 219, doc. LXIII).

1375, 7 aprile pietra rossa per il pavimento della chiesa (FUMI 1891b, p. 73, doc. CCL).

1375, 26 giugno-24 agosto piombo per la finestra di vetro costruita sopra l'altare maggiore; disegno della finestra della facciata (FUMI 1891b, p. 220, docc. LXIV, LXV).

1377, 2 novembre da un inventario dell'Opera risulta «*unum gavantonem magnum cum signum parietis Sancte Marie designatum manu magistri Laurenti*» (FUMI 1891b, p. 26, doc. XVI).

1379, 27 agosto-1380, 1 gennaio marmo di Carrara e armatura per la finestra grande di facciata (FUMI 1891b, p. 220, docc. LXVI, LXVII; p. 74, doc. CCLII).

1380, 30 aprile-1381, 29 giugno mosaici in facciata: pagamenti per M. Ugolino e Pietro Pucci (FUMI 1891b, pp. 136-137, docc. CXXII-CXXVI).

1383 Pagamento a Peruzio Ceccarelli per una pergamena con disegno della facciata della chiesa; inventario in cui si citano tre disegni su per-

gamena: una con la facciata della chiesa, una col frontespizio, una con il disegno della finestra grande (FUMI 1891b, p. 26, doc. XVII).

1383, 27 giugno-5 novembre pietre rosse per il pavimento della chiesa (FUMI 1891b, p. 74, docc. CLIII-CLIV).

1385, 9 settembre pagamento a Giovanni Petruccioli per la colomba sopra il leggio del coro (FUMI 1891b, p. 293, doc. CI).

1386, 22 marzo-1388, 3 ottobre pagamenti a Pietro Puccio per i mosaici della facciata (FUMI 1891b, pp. 137-139, docc. CXXVII-CXXXII).

1388, 9 maggio-18 settembre pietra rossa per il pavimento della chiesa; marmo rosso per il ciborio; ciborio in facciata (FUMI 1891b, 74, docc. CCXLV-CCXLVII).

1388, 9 dicembre incarico di restauro degli organi grandi della chiesa (FUMI 1891b, pp. 454-455).

1389, 4-14 gennaio M. Rinaldino scultore, eletto capo maestro della fabbrica, in mancanza di altri maestri in Orvieto (FUMI 1891b, pp. 74-75, docc. CCXLVIII-CCXLIX; pp. 482-483).

1390 Luca di Giovanni da Siena:

2 agosto-31 dicembre capo maestro del pilastro del Battesimo e della loggia della fabbrica (FUMI 1891b, pp. 325-327, doc. VIII).

7 dicembre capo maestro dell'opera (Id., p. 483).

1390, 9 luglio-1391, 29 luglio lavori alle finestre: fornitura di marmi, saldatura dei vetri, fili di rame per i vetri, fornitura e lavorazione di alabastro; vetro bianco per le finestre; ferro per le finestre di alabastro (FUMI 1891b, pp. 220-221, docc. LXVIII-LXXX).

1397 deliberazione di costruire la cappella della Madonna di S. Brizio (FUMI 1891b, p. 171).

28 febbraio maestro Simone di Luca da Ortona è chiamato alla manutenzione ordinaria della chiesa (Id., p. 483).

1400 costruzione di un nuovo organo piccolo da collocare sul coro; realizzazione di un balcone sul coro per collocarvi l'organo (FUMI 1891b, p. 293, docc. CIII-CIV).

1401, 28 aprile-1402, 7 luglio frate Francesco di Antonio da Orvieto dipinge la finestra grande della tribuna e restaura il mosaico dell'Annunziata sulla porta del battesimo (LUZI 1866 pp. 385-387, docc. XLVI, XLVIII).

1402, 4 marzo pagamento per una pergamena per il disegno dell'oratorio della Madonna della Tavola (FUMI 1891b, p. 431, doc. I).

1402, 11 marzo-1403, 7 marzo pagamenti per la nuova conca battesimale: a Pietro maestro di Giovanni Teutonico e Jacopo di Pietro Guidi per aver scolpito foglie, fiori e altre figure, per il disegno, le sculture e

il posizionamento della conca battesimale (LUZI 1866 pp. 386-390, docc. XLVII, XLIX, L).

1403, 2 novembre Pietro di Giovanni Teutonico eletto capomaestro con salario di 120 fiorini d'oro (FUMI 1891b, p. 328, n. 1).

1405, 8 febbraio Sano di Matteo scultore, lavora per il duomo con un salario di 120 fiorini d'oro annui (LUZI 1866, pp. 390-391, doc. LI).

1406-1411 costruzione della cappella della Madonna di S. Brizio (FUMI 1891b, pp. 179-181, docc. XXX-XXXII, XXXV-XXXVII):

1406, 23 febbraio lavorazione e taglio dei blocchi di travertino per il paramento esterno della nuova cappella che si sta costruendo nella sacrestia vecchia.

1408, 17 settembre-13 dicembre alla costruzione lavorano i maestri Cipriani e Giovanni da Milano affiancati da maestro Cristoforo di Francesco da Siena.

1409, 9 marzo inizio delle fondazioni e grappe di ferro per le pietre della muratura.

1410, 12 luglio realizzazione del grande arco principale.

1411, 3 giugno assegnazione di un altare dedicato ai Magi alla famiglia Monaldeschi in compensazione della loro cappella distrutta per la costruzione di quella nuova.

2 agosto blocchi grandi di travertino messi in opera per la crociera della cappella.

1407, 10 marzo mancanza di marmi per terminare il fonte battesimale (FUMI 1891b, p. 329 doc. XVI).

1407, 30 agosto, 1408, 3 agosto Sano di Matteo da Siena nominato capo maestro dell'Opera per due anni consecutivi, col salario di 10 fiorini d'oro al mese (Luzi 1866, pp. 393-395, doc. LIV, n.1).

1408, 18-28 febbraio scala a chiocciola nel pilastro del Battesimo in facciata: ferri per i gradini e tavole per le porte di accesso (FUMI 1891b, p. 313, n. 3).

1408, 17 maggio-1409, 10 agosto deliberazione di restaurare i tetti, in particolare quello della tribuna, con sostituzione di capriate, arcarecci, travicelli, ferramenta e piombo per il manto di copertura; pagamenti per le fornaci per la fusione del piombo per tegole e canali; saldatura delle colonnine di piombo nelle pareti verso la Canonica (FUMI 1891b, p. 263, docc. XVII-XVIII).

1412 Cipriano da Firenze maestro della Loggia; assi per il tetto della loggia (FUMI 1891b, p. 486, e p. 75, doc. CCLX).

1414, 7 maggio-1416, agosto cappella della Madonna di S. Brizio: lavori e materiali (pietra e legname) necessari al completamento della

cappella; giglio lavorato in pietra sul frontespizio (FUMI 1891b, pp. 181-182, docc. XXXVIII-XL).

1416, 7 maggio, 23 ottobre deliberazione per il restauro delle capriate del tetto della chiesa chiamando vari maestri falegnami per riparare o sostituire le travi danneggiate (FUMI 1891b, pp. 264-265, docc. XXI-XXIII).

1417, 3 marzo fornitura di marmi per la facciata (FUMI 1891b, p. 75, doc. CCLXI).

1420, 30 marzo posizionamento del galletto sopra il leggio del coro (FUMI 1891b, p. 294, doc. CVII).

1421 Statuti e ordinamento dell'Opera e della fabbrica di Santa Maria (FUMI 1891a).

1421-1425 Cristoforo di Francesco da Siena capo maestro (FUMI 1891b, p. 485).

1422, 5 febbraio realizzazione della gradinata di marmo bianco di Montepesi e rosso della Castellana davanti alla facciata (Id., p. 76, doc. CCLXIV).

1423, 10 febbraio, 29 aprile deliberazione di chiamare Donatello da Firenze per la statua di S. Giovanni sul fonte battesimale, in ottone o rame dorato; cera data a Donatello per fondere la statua (LUZI 1866, pp. 406-407, docc. LXII-LXIII).

1424, 8 dicembre copertura dei pilastri della facciata con piombo e canali per proteggere la muratura all'interno, le scale a chiocciola, i mosaici e le figure della facciata danneggiati dalle intemperie (FUMI 1891b, p. 76, doc. CCLXVI).

1424, 28 aprile grate di ferro sono poste vicino al coro tra due colonne verso l'Episcopato (FUMI 1891b, p. 294, docc. CVIII-CIX).

1425, 7 marzo Sano di Matteo da Siena capomaestro (FUMI 1891b, p. 486).

20 ottobre-9 dicembre pagamento a Gentile da Fabriano per la Maestà (LUZI 1866, pp. 407-408, docc. LXIV-LXV).

1426, 1436, 1438 Cristoforo di Francesco da Siena capomaestro (FUMI 1891b, p. 487).

1437 Pietre rosse per finire lo stacciato della gradinata esterna (FUMI 1891b, p. 76, n. 1).

1441 fra' Pietro di Nicola da Siena deve rifare l'organo grande (LUZI 1866, pp. 415-417, doc. LXXI).

1443, 7 settembre-1445, 26 ottobre lavori al coro: due candelieri di rame; una porta; amboni in legno (FUMI 1891b, p. 296, docc. CXXIV-CXXVIII).

1445-1450 Giovannino di Meuccio da Siena capomaestro (FUMI 1891b, p. 488):

1445, 10 gennaio-1447, 30 gennaio finestre di vetro nella cappella del Corporale e sopra il coro a sinistra della porta; finestre a occhi e figurate (Id., pp. 224-230, docc. LXXXVI, XC-XCVI, p. 296, doc. CXXX).

1447, 11 maggio-28 settembre fra' Giovanni Angelico da Fiesole è chiamato a dipingere la cappella Nova con un salario di 200 ducati d'oro l'anno (LUZI 1866, pp. 432-439, docc. LXXXII-LXXXVII).

1450-1456 lavori sulla facciata (FUMI 1891b, p. 77-81, docc. CCLXIX-CCXCVIII):

1450, 25 settembre-1456, 11 settembre frontone disegnato sul suolo della chiesa da maestro Isaia; disegni del frontone (dei maestri Giovanni, Francesco e Pietro) da realizzare secondo le proporzioni degli altri minori già fatti; marmo per i pilieri del frontone e per le cornici; marmi neri, bianchi e rossi, travertino e macinegno per il frontone e la facciata; marmo per due leoni; correnti per il tetto del frontone; cornici marmoree per la ghirlanda del frontone lavorate a Carrara; andito dietro il frontespizio con scale di macinegno (più resistente al gelo rispetto al travertino) e parapetto in ferro.

1451-56 realizzazione delle nicchie degli Apostoli in facciata.

1454-1456 lavori ai tetti:

1454, 6 novembre deliberazione di riparazione del tetto della chiesa e di quello della cappella Nova (FUMI 1891b, p. 395, doc. LXXXIV).

1455, 5 ottobre-1456, 2 gennaio riparazione del tetto della cappella della Madonna di S. Brizio per non rovinare le figure dipinte sulle pareti interne; sopraelevazione del tetto con lucernaio per dare luce al rosone del transetto; nomina dei maestri falegnami per rifare il tetto; tre capriate, arcarecci, tegole e canali per il tetto (Id., p. 182, docc. XLI-XLII; pp. 266-267, docc. XXVI-XXIX; p. 395, doc. LXXXV).

1456-1480 cappella della Madonna della Tavola (FUMI 1891b, pp. 431-436, docc. III-XXIV):

1456, 2 gennaio rimozione della Madonna della Tavola e proposta di costruzione della cappella presso il muro della porta verso l'ospedale di S. Maria della Stella.

1460, 26 giugno si intende costruire la cappella vicino alla porta maggiore della chiesa.

1461, aprile progetti della cappella.

1462-1463 pietra rossa per la cappella (1940 libbre), due colonne di serpentino rosso e marmo per i capitelli; marmo bianco e rosso per semicolonne e architrave della cappella iniziata.

1464, 22 maggio-3 giugno gettate le fondazioni della cappella troppo vicino alla porta della chiesa, si propone di erigerla accostata alla colonna nuova; deliberazione di rimuovere e ricostruire la cappella accostata alla vecchia colonna della chiesa.

1464, 23 giugno-ottobre realizzazioni di quattro uncini di ferro per cambiare le colonne della cappella, due cerchi di ferro per le colonne e una correggia di ferro per legare l'Angelo posto sulle colonne.

1465, 27 giugno-15 luglio deliberazione sulla copertura della cappella da farsi piana o con ciborio.

1468, 25 aprile-15 ottobre materiale lapideo per la cappella e marmo rosso per il pilastro dell'acquasantiera.

1469, 2 febbraio deliberazione di finire la cappella secondo il disegno di Giovannino capo-maestro.

1480, 15 marzo incarico per la realizzazione della copertura della cappella con soffitto in legno, con decorazioni intagliate secondo il disegno esistente e una rosa al centro del quadrato.

1457-1461 baldacchino in seta e oro; tela rossa e azzurra per le tende sopra il coro (FUMI 1891b, p. 472 e p. 297, doc. CXXXII).

1460 necessità di restaurare le cappelle sul lato nord della chiesa (FUMI 1891b, p. 447, docc. IV-V).

1465, 1 gennaio deliberazione per la riparazione dei tetti della chiesa e delle cappelle, ridotti in pessime condizioni, con volte e testate delle travi rovinate dall'acqua piovana (FUMI 1891b p. 267, doc. XXXV).

1466-1473 riparazione e rifacimento delle finestre: tavole di abete per chiudere le finestre delle cappelle; tufo per murare la finestra della cappella nuova; occhi di vetro per le finestre della chiesa; riparazione della finestra di contro alla cappella della Madonna della Tavola; restauro della finestra sopra la porta dei Canonici; materiale lapideo per murare due finestre, il rosone sulla cappella nova e una finestra della cappella sull'altare dei SS. Pietro e Faustino; riparazione della finestra nella cappella del Corporale; figure di Cristo risorto, nella finestra di vetro della cappella del Corporale e di S. Maria Assunta, nella cappella nova (FUMI 1891b, pp. 239-243, docc. CLXXI-CXCVI).

1468, 8 aprile tenda rossa tra il coro e la chiesa per separare gli uomini dalle donne (FUMI 1891b, p. 297, doc. CXXXV).

1469-1471 rifacimento dei colonnelli rotti del fonte battesimale (FUMI 1891b, pp. 331-332, doc. XXI).

1480, 14 marzo Jacopo di Giovanni da Lucca è chiamato a ricostruire l'organo grande della chiesa (FUMI 1891b, p. 456).

1481, 18 gennaio-11 marzo pagamenti per: muratura della porta del coro; capriate del tetto della tribuna; tetto del campanile sul coro (FUMI 1891b, p. 298, docc. CXXXIX, CXLI).

1482-1484 tufo per tamponare varie finestre: quella presso gli organi; quella sopra l'altare dei Magi; quella rotonda nella cappella Nova (FUMI 1891b, p. 243, doc. CXCVIII).

1489 Pietro Perugino è incaricato di dipingere la cappella Nova (FUMI 1891b, pp. 397-398, docc. XCV-C).

1489-1490 completamento e copertura delle cappelle semicircolari (FUMI 1891b, p. 448, docc. VII-IX).

1489-1490 Lavori al coro: fodera e decorazioni del tavolato superiore, figure sulla porta, balcone sulla porta lavorato con rose in legno e dipinti, cornici sull'architrave, figure nel balcone e nel parapetto, tabernacolo del crocifisso, cornicione, colonne con capitelli e basi scolpiti in marmo e murati per la porta, colonne per gli angoli del coro, stuccatura della porta, pittura della scalinata a tre gradini; grappe di ferro per il muro; parapetto degli organi vecchi; marmo rosso per le colonne della porta; arco della porta; dodici figure dipinte nel balcone e sei figure minori ai lati; semicolonna verso la sacrestia; marmo rosso per il pilastro (FUMI 1891b, pp. 298-305, docc. CXLVII-CLXXI).

1490, 31 ottobre copertura delle quattro colonne e del riquadro sopra la facciata (FUMI 1891b, p. 81, doc. CCCI).

1492-1493 mosaico dello Sposalizio fatto da David da Firenze; tetto sulla cappella della Madonna della Tavola (FUMI 1891b, p. 146, docc. CLXIV-CLXVIII; p. 436, doc. XXV).

1492-1503 realizzazione di affreschi (FUMI 1891b, pp. 400-410, docc. CXI-CLXVIII; p. 245, doc. CCXX):

1492-1499 Pinturicchio dipinge gli Evangelisti della Tribuna; Giacomo di Bologna dipinge la tribuna, la crociera e la volta verso la cappella nuova; spese per la pittura della cappella del Corporale, della sacrestia e della tribuna.

1499, 5 aprile-1503 cappella Nova: Luca Signorelli dipinge le volte impegnandosi a dipingere anche al di sotto dei cornicioni, la parete d'ingresso, le nicchie e gli sguanci delle tre finestre verso il vescovado e sopra la finestra murata; doratura e costruzione del tabernacolo.

1502, 8 settembre finestre di vetro bianco nella cappella Nova.

1496, 6 agosto forte scossa di terremoto a Orvieto (BARATTA 1901, p. 83).

26 novembre-10 dicembre tamponamento in muratura di una finestra sopra i mantici dell'organo (FUMI 1891b, p. 244, docc. CCXIV-CCXV).

1498, 24 ottobre-1499, 17 gennaio nuova porta per la sacrestia (FUMI 1891b, p. 182, doc. XLIII).

1499-1501 completamento e copertura dell'ultima cappella verso l'episcopato, presso la cappella Nova; intonacatura della prima cappella verso quella del Corporale dipinta da maestro Luca (FUMI 1891b, pp. 448-449, docc. XI-XV; p. 410, doc. CLXV).

1501 deliberazione di chiudere 10 finestre con vetrate a rose (FUMI 1891b, p. 245, doc. CCXIX).

28 dicembre dorature in facciata del tabernacolo della Vergine e dei Quattro evangelisti (Id., p. 101, doc. XLV).

V Fase XVI-XVII secolo

Alla fine della fase precedente non erano ancora completate le finestre e alla facciata mancava il coronamento del frontone centrale e le guglie terminali. Il XVI secolo si aprì con la realizzazione dell'altare dei Magi a destra della tribuna, in sostituzione di quello della sesta cappellina di destra (di uguale dedicazione) demolita per la realizzazione del transetto e della cappella di S. Brizio. Il nuovo altare, progettato già nel 1502, fu costruito tra il 1514 e il 1546 sotto la direzione di Michele Sanmicheli, dagli scultori Sansovino, Simone e Francesco Mosca e Raffaello da Montelupo. I maggiori protagonisti del tempo erano presenti nel cantiere orvietano, ancora aperto. Anche Antonio Da Sangallo il Giovane fu presente per diversi anni a Orvieto, prima per progettare il coronamento del pilastro di facciata (1513), in seguito per il disegno dell'altare dei Magi nel 1528 (cui Clemente VII preferì quello di Sanmicheli), poi per il consolidamento di un pilastro della navata nel 1533. La cuspid e centrale e le guglie della facciata furono realizzate solo tra il 1532 e il 1569. Nel frattempo, con l'elezione di Paolo III Farnese al soglio pontificio, si era dato avvio a importanti trasformazioni all'interno della cattedrale, per le quali il papa si avvalese del Sangallo, già attivo nel duomo. A questo pontefice e al suo architetto si deve, infatti, lo spostamento del coro dalla navata alla tribuna e il rifacimento del pavimento nell'area dove era stato installato il coro (1536-

1541). Sangallo, infine, progettò anche un controsoffitto a cassettoni in legno dorato (analogamente a quello già disegnato per la basilica della Madonna della Quercia a Viterbo). Nonostante la deliberazione del Consiglio generale del Comune il soffitto non fu realizzato, probabilmente a causa delle continue infiltrazioni d'acqua nella navata, che richiesero numerosi interventi di riparazione e sostituzione degli elementi di copertura già dalla fase precedente. La prima metà del secolo si chiuse con la realizzazione dell'altare della Visitazione a sinistra della Tribuna, a opera di Simone e Francesco Mosca, tra il 1546 e il 1554. All'altare lavorò anche Ippolito Scalza, che, insieme a Raffaello da Montelupo fu il principale fautore delle trasformazioni successive. A Scalza si deve il progetto dell'interno del corpo longitudinale della cattedrale che prevedeva la realizzazione degli altari nelle cappelline semicirculari (1555-1613) inserite in un più ampio disegno architettonico delle navate, e la chiusura della porta del Corporale. Considerando l'ininterrotta successione cronologica, si trattò di un completamento delle cappelle, che ancora non avevano gli altari perché coperte solo alla fine del secolo precedente, con un'architettura progettata secondo il linguaggio dell'epoca. Non esiste un'effettiva cesura tra la fase precedente e quella cosiddetta tardomanierista. La costruzione della cattedrale proseguiva attraverso i secoli avvalendosi dei migliori artisti di ogni epoca che, ognuno nel proprio campo, apportarono il proprio eccezionale contributo, esattamente come nel secolo precedente avevano fatto Beato Angelico e Luca Signorelli coi loro affreschi. Ippolito Scalza e Raffaello da Montelupo portarono a compimento l'architettura delle navate laterali su cui si aprivano le cappelle e completarono la facciata con le sculture intorno al rosone e la realizzazione delle guglie tra il 1558 e il 1578. La decorazione della controfacciata fu affidata alla progettazione di Ludovico Scalza per la parte centrale (1576-1578) e di Ippolito Scalza per le parti laterali (1580). Non solo, negli stessi anni Ippolito Scalza progettò il campanile della cattedrale (approvato ma non realizzato); nel 1601 si occupò del restauro delle capriate danneggiate e infine del progetto di consolidamento strutturale delle colonne della navata centrale che, anche dopo gli interventi del Sangallo continuavano a dare segni di cedimento. Il progetto prevedeva l'inglobamento delle colonne all'interno di pilastri precedendo interventi di consolidamento strutturale dello stesso tipo attuati in numerose basiliche antiche. Il progetto non fu realizzato ma già nel 1620 si richiese il parere a Carlo Maderno (allora impegnato nei lavori del S. Pietro)

su come risolvere il problema delle colonne lesionate aggravato dai due terremoti che colpirono le città dell'Umbria nel 1604 e nel 1616. Il suggerimento (non ascoltato) fu quello di riprendere il progetto di consolidamento di Ippolito Scalza. Nuove sostituzioni degli elementi strutturali del tetto furono effettuate nel 1646 e nel 1716. Tra il 1589 e il 1714 si portò a compimento il complesso scultoreo dei Dodici apostoli nella navata a opera di vari scultori che proseguiva il programma avviato già nella zona presbiteriale con le sculture di Scalza e Francesco Mochi. Altri lavori si eseguirono nel corso del Settecento nelle cappelle grandi. Nella cappella della Madonna di S. Brizio si realizzarono gli archi di sostegno ai setti murari su cui poggiava il tetto (1702), e, nel 1715, un nuovo altare illuminato dall'apertura di un'ulteriore finestra. Al 1754, infine, risalgono i progetti di ampliamento della cappella del Corporale: il primo dell'architetto Egidio Marescotti (1756) prevedeva di estenderla in profondità occupando l'orto retrostante (le cui tracce sono ancora presenti sul lato nord della cappella, con segni di ammortatura delle pareti); il secondo di Paolo Posi (1757) intendeva demolire il muro obliquo (e le volte superiori) per ricostruirlo ortogonale alle navate. Questo progetto fu approvato dall'Opera, ma nel 1759 il vescovo Silvestri, ordinò di sospendere i lavori e ricoprire lo scavo delle fondazioni già effettuate. A questo punto l'architettura del duomo di Orvieto poteva dirsi ormai completa sia negli aspetti strutturali che decorativi, con la realizzazione degli altari nel transetto, il completamento delle cappelle laterali e la decorazione delle pareti delle navate laterali e della controfacciata. L'immagine della cattedrale è documentata nell'opera monografica di DELLA VALLE 1791, in cui le incisioni raffigurano l'interno del duomo con l'apparato architettonico progettato da Scalza nelle navate e nel transetto, le pareti a strisce chiare e scure solo sugli elementi strutturali e sulle pareti della navata centrale, con due camminamenti in legno che correavano all'imposta del tetto per i continui lavori di manutenzione.

1502-1546 cappella dei Magi nel transetto (LUZI 1866, pp. 476-477, doc. CXXV; FUMI 1891b, p. 314, docc. XXXI, XXXIII, pp. 332-336, docc. XXVII-XLV):

1502, 8 settembre-1503 richiesta di progetti per la cappella; inizio della decorazione: marmo rosso e due colonne con basi in travertino oggi non più esistenti.

1514-1521, 14 luglio inizio della costruzione: pietre rosse per l'altare; marmo bianco; Sanmicheli capomaestro della cappella.

1528, 13 febbraio Sansovino è chiamato a lavorare alle sculture; due disegni per la cappella, uno di Sanmicheli e l'altro di Antonio da Sangallo sottoposti a Clemente VII.

1533, 1 giugno-1546, 11 luglio Simone e Francesco Mosca e Raffaello da Montelupo completano l'altare su disegno di Michele Sanmicheli; pagamenti per Sangallo e Mosca.

1508-1509 riparazioni varie:

1508, luglio-agosto sostituzione di una capriata nella tribuna e di arcarecci sopra l'organo (FUMI 1891b, doc. XXX, p. 267).

1509, giugno restauro della finestra grande dietro l'altare maggiore (Id., p. 245, docc. CCXXI-CCXXIII).

1513-1534 deliberazioni di proseguire il frontone della facciata:

1513 modello della facciata portato a Roma da Sanmicheli, inviato da Sangallo (FUMI 1891b, p. 101, doc. XLIX).

1514, 1517, 1520, 1521 spese per concludere il frontone e per la muratura delle scale posteriori; (Id., pp. 82-83, docc. CCCIII-CCCVIII).

1533-1534 progetto del pilastro di facciata di Antonio da Sangallo (Id., p. 101, doc. XLIX).

1520, 23 gennaio loggia dietro la sacrestia (FUMI 1891b, p. 182, doc. XLIV).

1533 Antonio da Sangallo: consolidamento di un pilastro e archi di fondazione (DELLA VALLE 1791, pp. 146 e 325, doc. 93).

1536-1541 interventi commissionati da Paolo III Farnese (1534-1549):

1536-1537 spostamento del coro dalla navata alla tribuna (CIPRIAN MANENTE 1567, p. 259; doc. in CAMBARERI 1995, p. 201, n. 5).

1538-1540 progetto del controsoffitto in legno dorato sulla navata di Antonio da Sangallo il Giovane; deliberazione del Consiglio sul progetto (FUMI 1891b, p. 268, docc. XXXVI-XXXVII).

1537-1541 smantellamento del pavimento dell'area su cui sorgeva il coro; estrazione e lavorazione di pietra rossa e bianca per il nuovo pavimento realizzato da Antonio da Sangallo il Giovane (Id., p. 306, doc. CLXXXII).

1549-1551 Simone Mosca capo maestro con salario di 200 scudi (FUMI 1891b, pp. 490, 491).

1546-54 altare della Visitazione (FUMI 1891b, pp. 336-337, docc. XLVI-LV):

1546, 8 agosto incarico a Simone Mosca.

1547 disegni per la cappella dello scultore Raffaello (da Montelupo).

- 1550, 6 luglio-1552, 25 maggio** deliberazione per le figure di marmo di Carrara da fare eseguire a Francesco Mosca.
- 1553, 30 gennaio** Francesco Mosca chiede che Michelangelo venga a valutare l'altare della Visitazione.
- 1554, 26 febbraio** Ippolito Scalza lavora alle cornici della cappella.
- 1558, 18 marzo** apertura delle porte della sacrestia e della biblioteca all'interno del coro, una di fronte all'altra (FUMI 1891b, p. 182, doc. XLVII).
- 1555-1578** completamento della facciata (FUMI 1891b, p. 101, doc. XLVIII; pp. 83-84, docc. CCCXIII-CCCXX; pp. 150-151, docc. CXC-CXCV):
- 1555, 1560** Ippolito Scalza e Raffaello da Montelupo scolpiscono sculture in travertino e marmo per le nicchie della facciata intorno al rosone.
- 1558** richiesta di mosaicisti al patriarca di Aquileia e a Venezia.
- 1567-1570** Apostoli di travertino e guglie dei pilastri; inizio dei pilastri e del frontespizio.
- 1571** marmi per le decorazioni.
- 1578** Apostoli in marmo di Carrara.
- 1555-1613** decorazioni delle pareti delle navate laterali, delle cappelle semicirculari e della parete di controfacciata (FUMI 1891b, pp. 246-247, docc. CCXXXV-CCXXXVI; p. 337, docc. LVII-LVIII; pp. 349-358, docc. I-XIII, XV, XVII-XVIII, XX-XXIX, XXXI-XXXV, XXXVII; pp. 411-415, pp. 417-418, docc. CLXXII-CLXXVI, CLXXIX, CLXXXI- CXCVC, CCV-CCVII):
- 1555, 6 ottobre-1558, 12 dicembre** deliberazione per dipingere le pale d'altare; tavole dipinte da Girolamo da Padova; tavola della resurrezione di Lazzaro.
- 1556, 30 luglio-4 agosto** decorazioni in stucco in una cappella; sospensione della proposta di distruggere le cappelle per posizionarle in asse alle arcate.
- 1557, 30 aprile-1558, 23 dicembre** Girolamo Muziano decora una cappella; decorazioni in stucco realizzate da Gian Domenico da Carrara e Nanni da Montepulciano su disegno di Raffaello da Montelupo.
- 1559, 12 febbraio-4 aprile** deliberazione della chiusura della porta presso la nuova cappella decorata in stucco, tagliando il muro interno nella parte sporgente e rivestimento esterno con filari di travertino e basaltina.
- 26 dicembre** Nanni da Montepulciano decora una cappella in stucco; pittori per la cappella a ridosso del Corporale; in-

carico a Taddeo Zuccheri per dipingere tavole e affreschi in una cappella.

1560 stima del tabernacolo di Ippolito Scalza; tavola di Girolamo Muziano.

1561, 5 ottobre affreschi nelle cappelle; pareri di teologi per i soggetti da dipingere sulle pareti della chiesa.

1562 tavola della Cattura di Cristo.

6 giugno doratura del tabernacolo del Corporale.

1563 Raffaello da Montelupo richiede il salario; Cesare Nebbia è chiamato a dipingere quadri e tavole nelle cappelle.

1564 Ippolito Scalza propone le decorazioni delle cappelle in marmo; deliberazione a proseguire le decorazioni in stucco; Scalza lavora come scultore e stuccatore; Ferrando Fancelli stuccatore della terza cappella verso la canonica.

1565, 14 gennaio-agosto incarico a Scalza per un'altra cappella in stucco; tavole dipinte e affreschi nelle cappelle; Ferrando Fancelli stuccatore di altre due cappelle.

1566, 18 aprile sospesa la proposta di una cappella per il Battesimo; sospesa la proposta di rimozione della Maestà di Fabriano; incarico al Pomarancio di dipingere le pareti della cappella di S. Nicola; doratura del cornicione di due cappelle; incarico a Cesare Nebbia per la cappella dei SS. Pietro e Paolo.

10 settembre deliberazione di rimuovere la Maestà perché non si integra col disegno architettonico a stucchi della parete.

28 novembre proposta (non deliberata) di finire il prospetto di due cappelle e di serrare un finestrone per aggiungere un'altra cappella.

1567 deliberazione di proseguire le cappelle su disegno di Ippolito Scalza.

1568, 25 gennaio deliberazione di finire l'ultima cappella seguendo il disegno fatto, secondo cui non si tocca né il muro né la Madonna.

8 febbraio deliberazione di fare l'ultima cappella a opera di Ferrando Fancelli su disegno di Ippolito Scalza.

1570, 12 febbraio incarico a F. Fancelli per decorare le altre cappelle rimanenti lato vescovado.

1571, febbraio-ottobre deliberazione di fare tutte le cappelle della navata destra in marmo; perizia di Ippolito Scalza per ogni cap-

PELLA; in seguito al rifiuto dei committenti di realizzare le cappelle in marmo, si delibera di seguitare a farle in stucco.

1572, 24 febbraio deliberazione di una cappella della navata destra.

1 marzo incarico a F. Fancelli di realizzare la cappella con la tavola di Cristo al Calvario, in stucco, secondo il disegno di Scalza per la navata di sinistra.

1573 pietre rosse e nere per murare i finestroni.

1 maggio incarico a F. Fancelli per la cappella della Madonna Raccomandata in stucco, seguendo il disegno di Ippolito Scalza; incarico a Cesare Nebbia per dipingere la cappella del Crocifisso.

1575, 18 gennaio incarico a F. Fancelli per la cappella della Veronica.

16 febbraio incarico a Cesare Nebbia di dipingere la cappella dell'*Ecce Homo* e la tavola e la cappella della Presa di Cristo.

29 dicembre stima di Ippolito e Alessandro Scalza della decorazione in stucco fatta da Fancelli sopra la porta del Vescovado.

1576, 23 gennaio incarico a F. Fancelli per altre due cappelle in stucco.

18 dicembre incarico a Ludovico Scalza per la decorazione in stucco sulla porta maggiore.

1578, 10 novembre stima di F. Fancelli e Giovanni Malanca, incaricati da Ludovico Scalza, per l'ornamento a stucco sopra la porta della chiesa: frontespizio con architrave, fregio e cornice su mensole e archi.

1580, 5 marzo F. Fancelli è incaricato di decorare a stucco le due porte laterali in controfacciata, dalla loggia fino a terra, secondo il disegno di Ippolito Scalza e promette di portarle a termine una entro agosto, l'altra entro ottobre.

1567-1617 Ippolito Scalza capomaestro dell'Opera del Duomo con un salario di 100 scudi l'anno fino al 1575, 140 scudi fino al 1580, 200 scudi fino al 1588 (FUMI 1891b, p. 291).

1567, 27 agosto terremoto a Norcia (BARATTA 1901, p. 104).

1568 allineamento dell'affresco della Maestà di Gentile da Fabriano, con l'asse della finestra superiore (aggiungendo sulla destra la figura di S. Caterina di Alessandria, a opera di Giambattista Ragazzini) e incorniciatura su disegno di Ippolito Scalza (TESTA, TESORIERE 1990, pp. 129-250).

1571, 21 settembre forte terremoto a Spoleto (BARATTA 1901, p. 107).

1571-1608 progetti di Ippolito Scalza non realizzati (BONELLI 1939, pp. 285-288, 292, figg. 5-6):

1571 primo progetto del campanile.

1597 progetti di trasformazione della navata centrale con pilastri di ordine ionico che inglobano le colonne e nuovi progetti del campanile.

1608, 28 agosto approvazione del progetto del campanile su disegno di Ippolito Scalza (LUZI 1866, p. 521, doc. CLXXIV).

1575 rimozione di uno sperone posto su una porta verso il vescovado (FUMI 1891b, p.170, n. 1).

1587, 19 giugno terminato il mosaico della Resurrezione a opera di Cesare Nebbia e Alessandro Scalza (FUMI 1891b, p. 157, doc. CCXVII).

1589-1714 complesso scultoreo dei Dodici apostoli (FUMI 1891b, p. 338, docc. XL-XLII; p. 340, docc. LXVI-LXXII; pp. 342-343, docc. LXXV-LXXVI):

1589 richiesta di marmi da parte di Scalza; Giovanni Caccini scultore chiamato a scolpire un apostolo.

1595 Giovan Bologna scolpisce la statua di S. Matteo.

1609-1611 Francesco Mochi scolpisce le statue di S. Filippo e della Vergine.

1631, 3 giugno Francesco Mochi incaricato di scolpire una delle tre statue degli apostoli mancanti Simone, Taddeo e Mattia da collocare davanti alle colonne.

1714, 1 giugno incarico allo scultore Bernardino Cametti di scolpire le statue di S. Giacomo e S. Simone da porre davanti alle prime due colonne di destra, vicino all'entrata.

1592, 1594; 1599-1600 terremoti a Spoleto e a Cascia (BARATTA 1901, pp. 110-111).

1601 incarico a Ippolito Scalza per riparare i tetti; capriate danneggiate (FUMI 1891b, docc. XXXVIII-XXXIX, p. 268).

1604 terremoto a Perugia (BARATTA 1901, p. 113).

1608, 28 agosto deliberazione di dare inizio alla fondazione del campanile progettato da Scalza (LUZI 1866, p. 521, doc. CLXXIV).

1612, 1618 richiesta di otto-dieci travi per le capiate del tetto; travi da Pian Castagnaio (FUMI 1891b, docc. XL-XLI, p. 269).

1612 mosaico dello Sposalizio su disegno del Pomarancio (FUMI 1891b, p. 159, doc. CCXXVI).

1616 terremoto a Spoleto (BARATTA 1901, p. 116).

1617 installazione di telai a graticcio in ferro e ottone davanti alle storie bibliche sui pilastri della facciata soggetti a sassate e bastonate dei ragazzi (FUMI 1891b, doc. LI, p. 102).

1619, 22 giugno danni alle cuspidi della facciata causati da fulmini (FUMI 1891b, p. 84, doc. CCCXXII).

1619-1620 richiesta di pareri per risolvere il problema delle lesioni delle colonne (FUMI 1891b, pp. 182-184, docc. XLVIII- LIII).

1619, 22 giugno colonne da riparare secondo il parere di diversi architetti.

22 ottobre aumento delle crepe nelle colonne, deliberazione di un rilievo da mandare a Roma per un parere.

25 novembre parere di Carlo Maderno sulla riparazione delle colonne, due in particolare in procinto di cedere, il quale consiglia di realizzare i pilastri per inglobare le colonne e sostenere il peso della muratura superiore, secondo il progetto di Ippolito Scalza. Si richiede un sopralluogo di Carlo Maderno.

1620, 24 gennaio Carlo Maderno, venuto a Orvieto conferma il pericolo di crollo delle colonne lesionate.

30 gennaio, si auspica una riparazione stabile e duratura che non discordi con l'architettura del duomo, si richiedono, quindi, altri pareri di architetti intervenuti in due chiese di Genova sullo stesso problema strutturale.

17 dicembre relazioni da vagliare sulla riparazione delle colonne di vari architetti di Genova e Firenze.

1646, giugno-luglio travi marcite del tetto e nuove travi in castagno anziché in abete (FUMI 1891b, p. 269, docc. XLIII-XLIV).

1661, 1667, 1703 terremoti fortissimi a Città di Castello, a Spoleto, in Umbria Lazio e Abruzzo (BARATTA 1901, pp. 146, 165, 188-197).

1702 Realizzazione degli archi di sostegno ai setti murari su cui poggia l'orditura secondaria del tetto della cappella di S. Brizio (DAVANZO, MARCHETTI 1996, p. 29).

1710-1713 lavori sulla facciata (FUMI 1891b, pp. 160-162, docc. CCXXXIV-CCXXXVI; p. 85, doc. CCCXXIV).

1710, 7 agosto danni ai mosaici e ai marmi della facciata.

1713 sostituzione delle lastre di piombo sulla copertura del loggiato della facciata con lastre lapidee incastrate nel muro.

22 febbraio restauro ai mosaici.

9 maggio incarico per il nuovo mosaico (mancante) della cuspidi superiore.

1715-1718, 26 aprile cappella della Madonna di S. Brizio: costruzione di un nuovo altare; licenza di aprire una nuova finestra per dare luce al nuovo altare (FUMI 1891b, p. 184, doc. LIV; p. 247, docc. CCXL-CCXLI).

1716, 20 luglio riparazioni e sostituzione di due capriate del tetto della navata (FUMI 1891b, p. 269, doc. XLV).

1724, 7 agosto, 1730-1733, 1738, 18 marzo proseguimento dei restauri ai mosaici in facciata (FUMI 1891b, p. 162, docc. CCXXXVII-CCXLI).

1754-1759 progetto di ampliamento della cappella del Corporale (FUMI 1891b, pp. 184-185, doc. LIV-LV; ASV, *Congr. Concilio, Relat. Dioec.*, b. 834b, fasc. 5):

1754, 20 marzo approvazione del decreto di ricostruzione della cappella.

1756, 26 gennaio provvista di materiali da costruzione; progetto di ampliamento della cappella del Corporale affidato prima all'architetto Clemente Orlandi, poi a Egidio Marescotti che intendeva estenderla in profondità occupando l'orto retrostante.

1757, 7 marzo incarico all'architetto Paolo Posi per il progetto e il modello ligneo della nuova cappella che prevedeva la demolizione del muro obliquo e delle volte per ricostruirlo ortogonale al corpo longitudinale della chiesa.

9, 21 maggio inizio delle fondazioni del nuovo muro; sospensione dei lavori per ordine del vescovo Silvestri.

1759, 10 febbraio Relazione della visita apostolica: in base al parere del perito sulla ricostruzione della cappella, il vescovo ordina di non proseguire i lavori e di coprire con tavole gli scavi delle fondazioni per proteggerli dalle intemperie al fine di evitare frane e danni alla cappella adiacente.

1755-1763 restauri in facciata (FUMI 1891b, pp. 162-163, docc. CCXLII-CCXLV, CCXLVIII-CCXLIX):

1755 caduta del mosaico della cuspide superiore.

1756, 26 gennaio determinazioni per il restauro urgente della cuspide di facciata.

1759, 24 luglio parere di monsignor Furietti: cornice di marmi policromi intorno al triangolo per evitare l'infiltrazione e il congelamento dell'acqua piovana e mosaico incastonato nel peperino agganciato alla muratura con grappe di bronzo.

1760, 23 agosto restaurato il mosaico dello sposalizio della Vergine.

1763, 7 marzo lastre di peperino agganciate con grappe di metallo a T all'incavo a sottosquadro della muratura in mattoni del frontespizio.

17 maggio cornice in travertino sotto il cornicione in marmo del frontespizio a guisa di canale di smaltimento dell'acqua piovana.

1773, 14 gennaio travi danneggiate e crepe in alcuni archi della navata centrale (FUMI 1891b p. 269, doc. XLVI).

1785-1787 pagamenti per i lavori sul frontespizio maggiore; restaurati i mosaici della Presentazione al tempio, dello Sposalizio della Vergine, della Natività di Maria, dell'Assunzione (FUMI 1891b, p. 163, doc. CCLII).

1785-1790 relazioni visite apostoliche (ASV, *Congr. Concilio, Relat. Dioec.*, b. 834b, fasc. s.n.):

1785, 8 novembre nella perizia richiesta dal vescovo Paolo Francesco Antamori per valutare le condizioni del tetto della chiesa si propone la costruzione di una volta per coprire la navata e il restauro dei mosaici in facciata.

1790, 17 aprile lavori di ristrutturazione del tetto e del manto di copertura; approvazione di un censo di 1000 scudi per la realizzazione di una storia del duomo con incisioni raffiguranti le opere musive, pittoriche e scultoree.

1791 pubblicazione di G. Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, Roma 1791.

VI Fase (1796-1924)

Alla fine del XVIII secolo, dopo quattro secoli di cantiere ininterrotto, la cattedrale orvietana era conclusa sia nelle parti architettoniche che in quelle pittoriche e scultoree. Col XIX secolo si aprì la stagione dei restauri, iniziati con quelli di Valadier sulla facciata (1796-1807), gravemente danneggiata da un fulmine nel 1795. Il restauro comportò il rifacimento della guglia di destra e di alcune sculture andate in frantumi, la sostituzione dell'armatura in ferro e della vetrata del rosone, la riparazione di varie cornici e, all'interno, il rifacimento del pavimento intorno al fonte battesimale. Altri lavori riguardarono la riparazione dei tetti e le grandi finestre del corpo longitudinale (1806-1807). Entrambi questi interventi rientrano in quelli di continua manutenzione e riparazione (spesso di ricostruzione di parti) cui la cattedrale era soggetta per i danni inferti dalle intemperie, fin dagli anni della costruzio-

ne. A metà del secolo si diede avvio ai restauri degli affreschi delle cappelle grandi e della tribuna sotto la presidenza dell'Opera di Leandro Mazzocchi. Nell'ambito di questi restauri, nel 1842, si diede avvio a uno studio della storia della cattedrale e al suo rilievo architettonico a opera di tre accademici russi, confluiti in una monografia edita nel 1877²⁰. La sezione longitudinale, pubblicata in quest'opera, vero e proprio progetto di restauro di ripristino *ante litteram*, restituiva l'interno del duomo al suo supposto stato originario²¹. In questo disegno le pareti appaiono completamente sgombre dall'apparato architettonico cinquecentesco: la porta del Corporale è rappresentata aperta e conclusa da una lunetta archiacuta, la bifora sopra la porta dei Canonici (la cui esistenza è documentata fino a questa data) è stata eliminata e tutte le pareti interne della chiesa (comprese quelle del transetto) presentano fasce bicromatiche chiare e scure a imitazione dei ricorsi esterni di travertino e basaltina. I restauri proseguirono senza sosta anche dopo il 1861 (anno in cui Orvieto entrò a far parte del Regno d'Italia) col rifacimento del paramento esterno della cappella di S. Brizio e la richiesta, da parte del prefetto di Perugia al Ministero della Pubblica Istruzione, di un sussidio per la riparazione dei tetti. Immediatamente si provvide alla nomina di una commissione artistica sotto la cui supervisione si sarebbero dovuti realizzare i restauri successivi. Dal verbale della prima ispezione risulta che nel 1867 si stavano effettuando restauri sui mosaici della facciata, sugli stalli del coro e sul paramento murario del transetto. La stessa commissione stese una sorta di cronoprogramma dei restauri da eseguire negli anni successivi divisi in ordine di importanza, riconoscendo la gravità primaria dello stato dei tetti, del paramento murario esterno e delle finestre della navata e, in secondo luogo, la 'convenienza' di liberare la cattedrale dall'apparato architettonico cinquecentesco nelle navate e nella parte centrale della controfacciata, di sostituire con architetture più 'consone' l'organo e la cantoria sui bracci del transetto e di rifare la muratura di tamponamento della porta del Corporale. A questa data, dunque, esisteva ancora la cantoria sul braccio destro del transetto e non si intendeva riaprire la porta del Corporale. Il restauro del tetto fu affidato, dopo uno studio preliminare dell'ingegnere comunale Carlo Franci (1867), al Genio civile di Perugia che redasse un primo progetto nel 1875 e uno nel 1877.

²⁰ BENOIS ET AL. 1877.

²¹ MANFREDI 2015; EAD. 2018, in part. pp. 34-44.

Sia la stima del 1867 che i due progetti successivi prevedevano la sostituzione di alcuni degli elementi strutturali, il rinnovo del manto di copertura e del sistema di smaltimento delle acque piovane (causa principale del degrado architettonico del duomo), per una spesa complessiva di £. 99.800. La direzione dei lavori era affidata alla commissione artistica. Il progetto del 1877, approvato dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, prevedeva l'inserimento di tubi in rame all'interno delle colonnine delle pareti della navata centrale e nella muratura delle cappelline semicirculari, oltre alla realizzazione di una colonnina all'angolo tra la navata e il transetto, in aggiunta a quelle già esistenti sulla parete della navata centrale. In attesa di iniziare i lavori del tetto si proseguì col rinnovamento del paramento murario esterno delle cappelle semicirculari del fianco destro e della cappella del Corporale, sotto la direzione di Carlo Franci (1868-1871). Lo stesso ingegnere, eletto presidente dell'Opera, per usufruire dei contributi governativi, nel 1874 ottenne che il duomo fosse dichiarato Monumento Nazionale e diede avvio al restauro di ripristino della cattedrale. Nel 1875 si iniziò a smantellare le vetrate delle finestre della navata centrale per sostituirle con quelle «a rullo a occhi bianchi» progettate da un altro architetto comunale, Paolo Zampi, sotto la cui direzione si iniziò a demolire l'architettura cinquecentesca della controfacciata (a partire dalle parti laterali che la commissione aveva ordinato di conservare) senza alcuna autorizzazione del Ministero (1877-1879). Dopo questi lavori a Zampi fu affidata la direzione del restauro del tetto, per il quale l'architetto stese una nuova perizia per un totale di £. 117.983, al fine di indire una gara d'appalto per l'esecuzione dei lavori (1880). Il restauro, iniziato nel 1881, non ottenne l'approvazione della commissione che denunciò l'utilizzo di materiali diversi rispetto a quelli segnalati nel capitolato e rilevò i danni provocati dallo squarcio murario aperto nell'angolo tra la navata e il transetto per inserire la sesta colonnina. L'appalto fu sospeso per irregolarità nell'esecuzione dell'impresa (1884) e la commissione fu sostituita dal Ministero con la Commissione Conservatrice dei monumenti. Intanto Paolo Zampi, su richiesta del presidente Franci, aveva predisposto una nuova perizia per un importo di £. 230.000, comprendente lavori in parte già realizzati (come il rifacimento del paramento esterno, il restauro della facciata e del coro e la demolizione dell'apparato delle navate e della controfacciata). Nel 1885, quando si riprese a «ricostruire i tetti», risultavano demolite tutte le cornici interne della navata laterale destra con la realizzazione delle

strisce bianche e nere dipinte sulle pareti. Solo nel 1886, dopo la loro realizzazione, i progetti delle navate, dei seggi del coro e della facciata furono sottoposti al vaglio del Ministero insieme a quello del prospetto esterno del transetto, ancora da compiere. La ricostruzione del tetto con la sostituzione di tutti gli elementi strutturali e di copertura fu completata, a meno delle decorazioni pittoriche, nel 1889. Nel 1887 la nuova commissione approvò i progetti di riapertura della porta del Corporale, di rifacimento della vetrata della finestra grande della tribuna su disegno di Moretti e la rimozione del ciclo scultoreo dei Dodici nella navata (attuata nel 1897), mentre nel 1891 si acconsentì al progetto di demolizione della cantoria sul braccio destro del transetto e di riapertura del rosone retrostante. Fu invece respinto il progetto della nuova porta del Corporale e il modello decorativo delle cappelline semicirculari, per le quali si suggeriva una tinta neutra. Nel 1903, infine, Paolo Zampi progettò i locali sotterranei del transetto da adibire a magazzini di deposito dei materiali residuati dalle demolizioni dei *restauri* compiuti negli anni precedenti e nel 1907 presentò un progetto per il nuovo prospetto del fronte posteriore del duomo ridisegnando la cuspidate della tribuna «a riccio con fiore cruciforme» a imitazione di quelle del transetto. Con questo prospetto si concluse fino all'ultimo dettaglio il progetto di ripristino anticipato dagli architetti russi sotto l'impulso dei presidenti dell'Opera Mazzocchi e Franci. L'interno della cattedrale, infatti, acquisì definitivamente l'immagine raffigurata nella sezione longitudinale di cui si è detto sopra, come all'esterno, dove il prospetto posteriore pubblicato nella stessa monografia, presentava i «ricci a fiore cruciforme» riproposti da Zampi nel suo progetto²². Nel 1910, appena terminati i restauri di ripristino e rifacimento del tetto del duomo, già si verificavano infiltrazioni d'acqua che compromettevano l'incolumità delle capriate.

1796-1806 Restauri sulla facciata di Giuseppe Valadier (FUMI 1891b, p. 102, doc. LIII; p. 247, docc. CCXLIII-CCXLIV; DAMIANI 1996):

1795, 10-26 dicembre un fulmine colpisce la facciata sulla guglia di destra propagandosi sulla superficie sottostante; perizia dell'architetto Scalabrini per una spesa di 20.000 scudi.

1796, 26 gennaio incarico del restauro a Giuseppe Valadier.

24 febbraio perizia dell'architetto: la guglia è spaccata verticalmente a metà (la scala a chiocciola interna è distrutta); sono

²² BENOIS ET AL. 1877, tav. VII.

crollate le due statue poste in cima e due intorno al rosone; il mosaico intorno al rosone e la vetrata sono andati in frantumi; l'agnello di bronzo sulla cuspide è *esploso*; la cornice del portale centrale è spaccata in più punti; il fonte battesimale e il pavimento contiguo sono lesionati e la statua di S. Giovanni Battista ridotta *in pezzi*; altri danni provocati dalla caduta dei materiali sul tetto e sulla gradinata; richiesta di travertino e marmo rosso per il restauro della guglia.

5-10 marzo organizzazione del cantiere sotto la direzione di Valadier: lavori murari affidati al capo-mastro Luigi Moretti; sei sculture commissionate a Vincenzo Pacetti; seconda perizia dei danni per una spesa di 14.000 scudi; perizia di danni generici della cattedrale per una spesa di 23.000 scudi.

16 giugno inizio dei lavori.

1797, 18 aprile-3 dicembre Felice Carnevali nuovo capo-mastro muratore; demolizione e ricostruzione della guglia fino alla cornice di imposta del frontespizio; sopralluogo di Valadier.

1805, 18 luglio pagamento per sei statue approvato da Valadier: (quattro in travertino, S. Giacomo e S. Giovanni per le nicchie, S. Brizio e S. Costanzo per la guglia, due in marmo, SS. Concezione di Maria, per la sommità della facciata, S. Barbara da porre su una cuspide).

22 settembre nuovo sopralluogo di Valadier.

1805-1807, 2 maggio restauri al rosone: sostituzione dell'armatura in ferro e della vetrata.

1806 Giuseppe Fancella smonta e ricomponi i due tetti laterali delle navate inferiori e ripara gli altri (FUMI 1891b, p. 255).

1807, 13 giugno-1809, 26 dicembre lavori alle vetrate dei finestrone laterali (FUMI 1891b, pp. 248-250, doc. CCXLVII).

1826, 16 novembre deliberazione di lavori al finestrone della tribuna (FUMI 1891b, p. 250, doc. CCXLVIII).

1836-1847 restauro del mosaico della Presentazione e rifacimento del mosaico della cuspide centrale (FUMI 1891b, p. 114).

1843 approvazione del rifacimento del loggiato in facciata puntellata e incatenata da cinque anni per via dello stato precario dei colonnini di marmo e delle lastre di copertura (FUMI 1891b, p. 102, doc. LIV).

1843-45, 1853 rilievo architettonico degli accademici russi (BENOIS ET AL. 1877); restauro degli affreschi della tribuna, del transetto e delle cappelle grandi (MANFREDI 2018, p. 36).

1855, 12 gennaio Andrea Galeotti dipinge la volta sopra l'organo grande (FUMI 1891b, p. 420, doc. CCXXIII).

1861-1862 interventi di restauro (ACS, Iv, b. 532, f. 734.1):

1861, 2 novembre lettera del prefetto della provincia Umbra, Filippo Antonio Gualterio sull'urgenza dei lavori di restauro del duomo: cornicione e paramento murario esterno della cappella di S. Brizio, restauro delle pitture della cappella del Corporale, rinnovo dei tetti (RICCETTI 2010, pp. 43 e 44, n. 2).

19 novembre progetto di restauro della cappella di S. Brizio realizzato con sussidio governativo.

1862, 5 giugno il ministro concede un sussidio 14.609 £ per i lavori di restauro al duomo e richiede un preventivo del Genio civile.

1866-1869 interventi di restauro (ACS, Iv, b. 532, f. 734.4):

1866, 2 dicembre Decreto Reale concernente la nuova amministrazione dell'Opera del Duomo che all'art. 17 prevede la nomina di una speciale commissione, composta di un architetto, uno scultore e un pittore appartenenti a una delle tre accademie artistiche di Firenze, Perugia o Siena.

1867, 12 maggio il prefetto di Perugia nomina la Commissione artistica per il duomo di Orvieto: Coriolano Monti architetto, Silvestro Valeri pittore, Guglielmo Ciani scultore, già membri della commissione consultiva conservativa di belle arti dell'Umbria, e appartenenti all'accademia artistica di Perugia.

26 settembre verbale di prima visita della Commissione, con descrizione dello stato dei lavori effettuati: restauro del mosaico dello Sposalizio della Vergine nella cuspide di sinistra e le tarsie dei colonnini tortili del portale centrale; riposizionamento di 7 gradini in una delle chiocciolate dei pilastri; restauro degli stalli del coro; risarcimento della cortina e delle cornici di coronamento nel torricino nord; restauro del rosone di destra del coro. Indicazioni sul proseguimento: tra i lavori urgenti la riparazione del tetto sulle navate, con sostituzione delle travi ammalorate, del manto di copertura e del sistema di smaltimento delle acque e restauro delle decorazioni pittoriche residue; tra i lavori necessari il rifacimento dei filari di rivestimento esterno in basaltina e travertino, di tutti i cornicioni, della pietra calcarea rossa in facciata, di alcuni mosaici; restauro delle finestre della

navata; tra i lavori convenienti il rifacimento della muratura di tamponamento della porta del Corporale; la rimozione dell'apparato decorativo delle navate laterali e nella parte centrale della controfacciata; sostituzione dell'organo e della cantoria sulle testate del transetto; restauro degli affreschi dell'ambiente sotto il coro datati al 1380 e di quelli della tribuna e delle cappelle grandi, dei bassorilievi in facciata, dove manca ancora il toro in bronzo crollato all'inizio del secolo; eliminazione del baldacchino sul fonte battesimale.

Ottobre-dicembre *l'Elenco di dati, notizie, osservazioni ed elementi di stima per procedere alla perizia delle spese occorrenti a rimuovere il tetto delle tre navate maggiori*, dell'ingegnere Carlo Franci, prevede la sostituzione di una catena, 4 puntoni, 32 mensoloni e il tavolato, nella navata centrale, 5 puntoni e 23 mensole nella navata di destra, 5 puntoni e 21 mensole in quella di sinistra.

1868, 10 agosto Carlo Franci, direttore dei lavori, redige la perizia per il restauro del cornicione e il paramento esterno della cappella del Corporale.

1869, 14 gennaio il Ministro richiede una perizia generale del restauro, approvata dalla commissione artistica e dal Genio civile e una divisione delle spese tra provincia, comune, Opera del Duomo e i cittadini e infine, il Governo.

1871-1877 interventi di restauro (ACS, Iv, b. 532, f. 734.5):

1871, 20 maggio dal verbale di terza visita della commissione risulta completato il restauro della cortina delle cappelle semicirculari del fianco destro e il rinnovamento della superficie del paramento della cappella del Corporale; proseguono il restauro delle scale, dei mosaici e del portale grande in facciata, degli stalli del coro; è rilevata «una lesione antica nell'angolo sud-est».

1874, 19 marzo il duomo di Orvieto è dichiarato monumento nazionale con Regio Decreto.

1875, aprile-novembre progetto di restauro del tetto dell'ingegnere capo del genio civile Bruni, richiesto dal Ministero: sostituzione del manto di copertura, di una capriata, di alcuni mensoloni e catene, arcarecci e correntini da realizzare in legno di abete, rinnovo del sistema di smaltimento delle acque inserendo tubi in ghisa nelle colonnine delle pareti della navata centrale.

1875, 9 novembre perizia estimativa per il restauro del tetto (MURATORE, LOIALI 2005, p. 323, n. 42).

1876, 3 giugno il Consiglio superiore dei Lavori pubblici boccia il nuovo manto di copertura proponendo di riparare quello esistente e prescrive il legno di castagno per la struttura delle capriate e il rame per i discendenti.

12 luglio richiesta di finanziamento per il restauro delle vetrate delle finestre della navata (già smantellate a ottobre 1875) su progetto dell'ingegnere comunale Paolo Zampi, che propone vetrate «a rullo a occhi bianchi».

1877, 28 settembre nuovo progetto dell'ingegnere Poggi, capo del Genio civile dell'Umbria: rinnovo del manto di copertura e sistema di smaltimento delle acque; inserimento di tubi di rame nella muratura delle cappelle delle navate laterali e realizzazione di una nuova colonnina all'angolo tra la navata e il transetto; restauro delle capriate e rifacimento di quelle ammalorate, della piccola armatura (abete per le capriate e querce nera per le mensole) e delle decorazioni pittoriche; restauro dei cornicioni esterni; capitolato d'appalto per una spesa di £. 99.800 con direzione dei lavori alla commissione artistica e due assistenti per l'esecuzione diretta dei lavori.

23 novembre il progetto è approvato dal Consiglio superiore dei Lavori pubblici (ACS, Iv, b. 532, f. 735.1).

1877-1879, giugno demolizioni degli altari laterali in controfacciata (ACS, Iv, b. 532, f. 734.10).

1879, 26 maggio approvazione del *Progetto di legge presentato dal Ministro dell'Istruzione pubblica di concerto col ministro delle Finanze: Concorso dello Stato nella spesa per restauri al tetto del duomo di Orvieto* (ACS, Iv, b. 532, f. 734.6).

28 agosto progetto di restauro del tetto: parere della commissione speciale sopra il duomo di Orvieto che propone il legno di castagno per le capriate (ACS, Iv, b. 532, f. 734.1).

settembre-ottobre richieste del presidente dell'Opera, Carlo Franci, di finanziamenti al Ministero della Pubblica Istruzione per la demolizione degli altari *di fondo* della navata centrale e delle decorazioni fino al ballatoio, con restauro delle pareti a cortina di pietrame (la stima dei lavori è firmata da Paolo Zampi, architetto dell'Opera del Duomo) e per la demolizione degli stucchi della navata destra, iniziati senza autorizzazione (ACS, Iv, b. 532, f. 734.10).

1880, 28 gennaio *Relazione e studi sulle antiche decorazioni all'interno del duomo* di Paolo Zampi (MURATORE, LOIALI 2005, p. 323, n. 18).

20-22 settembre verbale della visita fatta dalla Commissione speciale per il duomo di Orvieto in cui si decide di proseguire le demolizioni delle decorazioni interne delle navate laterali (Id., pp. 280, 323 n. 18).

1880-1882 interventi di restauro (ACS, Iv, b. 532, f. 735.1):

1880, marzo-aprile nuova perizia per il restauro del tetto per una spesa di £. 117.983,53.

maggio-ottobre gara d'appalto per i lavori.

1881, 11 luglio verbale di consegna dei lavori, direttore Paolo Zampi, ditta esecutrice *Berardinelli*.

26 novembre prima ispezione della commissione speciale governativa, in cui si verifica l'utilizzo di materiali diversi dal capitolato e uno squarcio murario aperto nell'angolo sud tra la navata e il transetto per l'inserimento di un discendente nella muratura (ACS, Iv, b. 532, f. 735.2).

1882, 16 marzo il ministro disapprova l'operato della commissione.

13 dicembre sostituzione della commissione speciale con la commissione conservatrice dei monumenti (presidente Montecchini e direttore dei lavori Paolo Zampi); nuove prescrizioni sui materiali di copertura e della struttura del tetto.

1881-1883 restauro dei cornicioni e del paramento esterno e del sistema di smaltimento delle acque piovane (MURATORE, LOIALI 2005, p. 291).

1883-1885 interventi di restauro (ACS, Iv, b. 532, fasc. 735.2):

1883, luglio-1884, gennaio *Capitolato speciale d'appalto per il restauro del tetto del duomo di Orvieto: lavori suppletivi alla perizia generale in data 17 marzo 1880*, firmata da Zampi con previsione di restauro delle capriate, ricostruzione della piccola armatura e del sistema di smaltimento delle acque; progetto delle decorazioni pittoriche dell'armatura.

1884, 1 marzo-12 giugno il ministero chiede la scissione del contratto con l'impresa Berardinelli e la sospensione dei lavori al tetto.

8 novembre perizia redatta da Zampi dei lavori da eseguire per una spesa di £. 230.000: restauro di cornicioni, paramento esterno di pietrame e canali di scolo nei muri di perimetro della nave traversa e tribuna per £. 110.000; restauro dei mosaici e tarsie di marmi colorati in facciata £. 75.359; restauro delle pareti interne delle navi laterali £. 28.500; re-

stauro dei serramenti di legname e delle strombature delle tre porte laterali (quella del Corporale è murata) £. 6.000; lavori di restauro del coro £. 9.223.

11 dicembre collaudo dei lavori da parte del Genio civile e ripresa dei lavori in economia.

1885, 11 gennaio *Relazione sullo stato del Monumento* di P. Zampi (MURATORE, LOIALI 2005, p. 323, n.18).

31 marzo dall'ispezione della commissione conservatrice risulta che dal 1880 sono stati eseguiti vari lavori: demolite tutte le decorazioni delle navate laterali e delle cappelle riproducendo le strisce bianche e nere sulle pareti della navata destra e ricostruendo le cornici che ricorrono sulla ghiera delle cappelle e delle finestre; completato il mosaico della cuspide alta in facciata; restaurato e ricomposto il toro di bronzo; iniziata la ricostruzione dei tetti delle navate e dei cornicioni esterni; rimangono da eseguire i capitelli delle cappelle, il restauro della navata sinistra; il tetto (ACS, Iv, b. 532, fasc. 735.2).

26 aprile progetti di P. Zampi: relazione sul restauro delle vetrate dei finestroni delle pareti laterali (ACS, Iv, b. 532, fasc. 735.3); progetto della porta del Vescovado (MURATORE, LOIALI 2005, p. 284, fig. 203).

1886-1887 interventi di restauro (ACS, Iv, b. 533, fasc. 735.3).

1886, 1 maggio invio al Ministero dei Lavori Pubblici, di quattro progetti di restauro compilati da P. Zampi relativi ai muri esterni del transetto, seggi del coro, mosaici in facciata e pareti interne delle navate laterali.

29 maggio ultimato il rimontaggio delle capriate sulla navata centrale e su quella di destra.

13 settembre il Consiglio superiore dei Lavori pubblici approva i progetti di Zampi.

1887, 30 maggio progetto della porta del Corporale (MURATORE, LOIALI 2005, p. 285, fig. 204); sopralluogo della commissione: approvazione del restauro della grande finestra della tribuna su progetto di Moretti; approvazione del progetto di riapertura della porta del Corporale (ACS, Iv, b. 533, fasc. 735.3).

9 luglio incarico ad Adolfo Cozza per il disegno dei capitelli delle cappelle semicircolari.

1887-1888 interventi di restauro (ACS, Iv, b. 533, fasc. 736.1):

1887, febbraio-1888 luglio rendiconto delle spese del comune (amministrazione dell'Opera) dei restauri del tetto, delle pareti e porte laterali, del coro, per un totale di £. 14.273 + 5.877.

1888, 10 aprile deliberazione della commissione ministeriale (composta da Giuseppe Sacconi, Giulio Monteverde, Filippo Prosperi, Bongiovannini), in seguito all'ispezione: approvazione dei modelli in stucco dei capitelli, del restauro di Moretti del finestrone e del progetto per le finestre della navata centrale; incarico a Moretti per le finestre delle navate laterali; si stabilisce l'alabastro per le finestre delle cappelle e colori chiari per lo sfondo delle decorazioni dell'armatura.

1888, 15 dicembre-1889, 28 marzo Sacconi disapprova il restauro e si rifiuta di verificarne i lavori con la commissione.

1889, 14 ottobre completamento della decorazione pittorica del tetto e della ricomposizione del toro in bronzo.

1888, 24 marzo-1889, 14 luglio prosecuzione dei lavori di restauro del tetto, delle pareti e delle porte in legno delle navate laterali, del coro, del finestrone della tribuna, del toro in bronzo (ACS, Iv, b. 534, ff. 736.2.1-736.2.13).

1889 descrizione del restauro del tetto eseguito per demolizione e sostituzione di tutti gli elementi strutturali e di copertura. La grande e piccola armatura sono state realizzate in legno di pino di larice, le grandi mensole di sostegno in quercia rovere e la cimasa e il tavolato in abete. Per le cornici esterne è stato utilizzato il travertino di Torremonti, mentre la copertura delle cornici, i canali adduttori e i pozzetti di scarico delle acque piovane sono state realizzate in lamiera di rame; i tubi di coccio all'interno dei colonnini sono stati sostituiti con tubi di rame di 10 cm di diametro (ZAMPI 1889).

1889 prova decorativa della prima cappella destra verso il transetto, su commissione di Luigi Fumi e progetto di Giorgio Bandini (FUMI 1891b, p. 384).

1890, 29 gennaio *Relazione sullo stato del monumento* di P. Zampi (MURATORE, LOIALI 2005, p. 326, n. 26)

1891-1897 (ACS, DM, IIv, IIs, b. 297, f. 3207):

1891, 21 marzo relazione della commissione artistica sui lavori di restauro eseguiti e da eseguirsi: approvazione della decorazione delle capriate, delle pareti e porte in legno laterali, del restauro della finestra della tribuna, della rimozione della cantoria posta sul braccio del transetto opposto a quello dell'organo, del progetto

di apertura degli accessi alle cappelle del transetto ancora chiuse da tavole e tele, del rosone del transetto sopra la cappella di S. Brizio e del finestrone a trifora sul fondo della navata destra; disapprovazione dell'architettura e decorazione della nuova porta del Corporale (di cui si respinge anche l'intento di decorarla internamente con colonnine a spirali innalzate su due leoni) e del modello decorativo dei nicchioni per i quali si stabilisce una tinta grigia neutra rispettando i lacerti di affreschi quattrocenteschi superstiti.

1895, 26 luglio l'Opera del duomo richiede altri finanziamenti per i lavori ancora da compiere per una spesa complessiva di £. 388.00: completamento del manto di copertura, restauro dei rosoni della tribuna, del transetto e della facciata, dei cornicioni del transetto e della tribuna.

26 dicembre il Ministero concede il concorso governativo per £. 3.000, ma richiede il progetto dei restauri da eseguire per l'approvazione.

1897, 31 maggio rimozione delle statue del ciclo scultoreo dei dodici apostoli da parte dell'Ispettorato per i monumenti e scavi di Orvieto, come da verbale della commissione del 21 ottobre 1886.

1903 (GNU, carta n. 69, b. 45, f. 1) progetti di Paolo Zampi:

12 maggio richiesta di parere sul progetto di realizzazione dei magazzini sotto il transetto. Sotto la tribuna c'è l'oratorio della Compagnia di S. Maria, originariamente comunicante col presbiterio attraverso due scale di cui esistono i resti.

14 novembre relazione del progetto per la riapertura della trifora e del rosone del transetto sud, che comporta la demolizione e rimozione della cantoria in legno.

1905-1907 restauro del cornicione esterno delle pareti della tribuna.

1905, 16 luglio relazione del progetto di restauro del fronte posteriore di Paolo Zampi «assolutamente priva nel suo finimento di qualunque ornamento contrariamente alle fronti laterali sue congeneri nella nave traversa».

4 novembre richiesta di parere sul progetto.

1907 23 luglio progetto prospetto posteriore di Paolo Zampi, secondo cui la cuspidella della tribuna deve essere fatta come quelle del transetto e delle cappelle «a riccio con fiore cruciforme».

1908, 18 gennaio, 7 febbraio richiesta di contributo governativo di £ 3.800 per restauri eseguiti al tetto del duomo firmata da Zampi in qualità di presidente dell'Opera; concessione del contributo (ACS, DI, b. 847, f. 9).

1908-1909 lavori al rosone del transetto.

1908, 26 agosto richiesta di approvazione del progetto di vetrata colorata per il rosone riaperto da poco nel transetto sud (GNU, carta n. 69, b. 45, f. 1).

1909, 3 settembre, 1 dicembre raccomandazioni della Soprintendenza di Perugia sul bozzetto per la vetrata del rosone di Francesco Moretti; parere contrario alla costruzione della vetrata del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti (ACS, DI, b. 847, f. 9).

1909-1915 restauro degli affreschi della cappella di S. Brizio (ACS, DI, b. 847, f. 9).

1909, 9 novembre la Soprintendenza riferisce al Ministero di un distacco dell'intonaco della volta della cappella.

1910, 15 marzo richiesta di intervento per lo stato di conservazione degli affreschi a causa di varie forme di degrado.

25 giugno sopralluogo dell'ispettore Ludovico Pogliaghi del Ministero della Pubblica Istruzione per verificare i danni degli affreschi.

24 novembre ispezione di Luigi Cavenaghi.

29 novembre-17 dicembre restauro effettuato da Lorenzo Cecconi Principi.

1911, 4 gennaio-1915, 5 dicembre secondo lotto di restauro degli affreschi.

1910-1911 infiltrazioni d'acqua all'interno della muratura del duomo con temuti danni alle capriate e agli intonaci interni (ACS, DI, b. 847, f. 9).

1910, 5 marzo l'Opera del Duomo, richiede l'intervento del Ministero.

1911, 4 dicembre la Soprintendenza risponde che per mancanza di fondi per il finanziamento si dovrà provvedere alle «necessarie riparazioni con coli di cemento, come per il passato».

1910, 25 luglio richiesta della Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti al Soprintendente ai monumenti di Perugia di provvedere al pavimento *ammattionato* della tribuna soggetto a sfaldamento, secondo il resoconto di Ludovico Pogliaghi (ACS, DI, b. 847, f. 9).

1910, 18 dicembre-1913, 16 agosto restauro dell'organo monumentale del duomo (ACS, DI, b. 847, f. 9).

1913, 14 agosto-3 settembre richiesta della Soprintendenza di rimozione di un piccolo organo e di una cantoria, approvata dal Ministero (ACS, DI, b. 504, f. 10).

1914, 15 ottobre la Soprintendenza, dopo un sopralluogo, dichiara urgente il restauro della guglia nord in facciata, su progetto di Carlo Zampi (ACS, DI, b. 504, f. 10).

1923-1924 notifica di importante interesse artistico della piazza del Duomo (DI, b. 1390, f. 7: *Piazza del duomo*; ACS, UCM, b. 319, f. *Terni. Orvieto. Piazza del Duomo*, 1955).

1923, 21 dicembre elenco dei fabbricati cui si deve estendere il vincolo della piazza del Duomo.

1924, 16 maggio Decreto Ministeriale con cui si vieta la modificazione degli edifici che si affacciano sulla piazza del Duomo.

VII fase (1940-2019)

I restauri eseguiti all'inizio di questa fase riguardano i danni inferti alla cattedrale dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Già dal 1940 si allestirono strutture di protezione della parte basamentale della facciata, del rosone e della vetrata della grande finestra della tribuna, mentre molte opere d'arte furono spostate altrove. Dal 1946 si provvide alla stima dei danni bellici rilevati sulla parte superiore della facciata (rosone, finestra laterale destra, mosaici e cornici, due lesioni sulla parete interna di controfacciata), sulle mensole delle capriate, sulla quinta colonna di destra della navata, sulla volta della cappella del Corporale. Il restauro più impegnativo si rivelò quello del rosone effettuato tra il 1948 e il 1951 realizzando una nuova armatura metallica. L'installazione del nuovo telaio fu effettuata a seguito dello smontaggio integrale del rosone che permise anche il restauro dei singoli 'frammenti' in pietra degli elementi componenti l'antica struttura esterna. I lavori, diretti dall'architetto A. Bizzarri, furono compiuti sotto la supervisione dell'Opificio delle Pietre dure di Firenze in collaborazione con la Soprintendenza ai Monumenti dell'Umbria. Il Genio civile di Terni si occupò, invece, del consolidamento della volta della cappella del Corporale sotto la supervisione del Ministero dei Lavori Pubblici, mentre il restauro degli affreschi, affidato a varie imprese, si protrasse fino al 1957. A questi lavori a carattere urgente, seguì il rinnovo della pavimentazione della chiesa e di parte del sagrato, con consolidamento delle strutture sotterranee sotto la direzione artistica del soprintendente Gisberto Martelli coadiuvato dall'architetto Renzo Pardi, mentre la direzione esecutiva era affidata anche qui al Genio civile di Terni, in particolare per il consolidamento del sottofondo. Il pavimento fu

rifatto in pietra calcarea rossa di Prodo (1949-1958), con l'approvazione del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, nonostante le ripetute istanze di rivalutazione di Renato Bonelli, che propendeva per l'utilizzo di una pietra grigia che si confacesse ai colori dell'interno. Un nuovo vincolo (di tutela indiretta) fu apposto, nel 1955, agli edifici posti sulle strade intorno alla piazza, col divieto di sopraelevazione e cambi dei sistemi di copertura al fine di tutelare il complesso monumentale di duomo, palazzo Soliano e palazzo vescovile. Al 1958 risale il progetto di rifacimento della struttura del tetto della tribuna ridotto in condizioni di estremo rischio di crollo, a causa del cedimento della catena di una delle capriate, ormai appoggiata direttamente sulla volta, con conseguenti deformazioni e temuto dissesto a catena su tutta la copertura delle volte del transetto e delle cappelle. Il Soprintendente ai Monumenti dell'Umbria propose la sostituzione con una nuova struttura in cemento armato, approvata dal Ministero, incaricando il Genio civile di sostituire provvisoriamente le due capriate con altrettante strutture in ferro. Un nuovo radicale restauro interessò la facciata in più fasi: tra il 1958-1959 su progetto di Renato Bonelli, fu restaurato il rivestimento murario del pilastro meridionale, il mosaico del battesimo e la gradinata esterna; negli anni 1962-1970 furono sostituite le porte in legno con quelle in bronzo progettate da Emilio Greco; negli anni Ottanta si decise la rimozione del gruppo scultoreo della Maestà sopra la porta centrale, sostituita (nel 2009) da una copia in vetroresina. Non meno invasivi i restauri di risanamento dell'umidità eseguiti negli anni '70 e '90 sulle pareti della cappella di S. Brizio, con realizzazione di camini carotati verticalmente all'interno dello spessore dei muri e il parziale rifacimento del paramento esterno. Il restauro, inoltre, comportò prima il distacco di un affresco con rimozione e ricollocazione di un blocco di muratura, poi l'apertura di finestre con un intervento di ripristino dei supposti vani originari. Dopo un ampio e controverso dibattito culturale, infine, si è deciso di ricollocare all'interno della cattedrale, prima il complesso scultoreo dell'Annunciazione nell'area presbiteriale, poi il ciclo dei dodici Apostoli nella navata centrale (2019).

Le cause dei danni al duomo, purtroppo, non si esauriscono con gli eventi sismici, bellici o meteorologici, visto che a causa dei movimenti franosi della rupe (culminati nella frana di Cannicella in Orvieto del 1977) si ritenne necessario, nel 1978 (e poi di nuovo nell'84 e nell'87) di approvare una legge speciale per la salvaguardia del patrimonio culturale che prevedeva un contributo per gli studi geolitologici di ac-

certamento delle cause e individuazione degli interventi necessari al consolidamento della rupe tufacea, confermando i decreti del Regno d'Italia del 1916 e del 1935 che dichiaravano il territorio di Orvieto (insieme a quello di Todi) 'da consolidare'.

1938-1940 restauro degli affreschi della volta del transetto e degli archi di sostegno a causa del distacco e della disgregazione dell'intonaco dovuti all'umidità; rimozione dei rifacimenti (GNU, carta n. 69, b. 45, f. 1a).

1940-1945 protezione antiaerea del duomo (GNU, carta n. 69, b. 45, f. 1a):

1940, 27 novembre-1941, 14 febbraio costruzione di muri di tufo con conformazione a scarpa all'esterno e a risega all'interno, a protezione della zona inferiore della facciata; rimozione e imballaggio della vetrata del finestrone della tribuna.

1941, 28 marzo opere di difesa antiaerea eseguite dalla Soprintendenza ai Monumenti dell'Umbria: copertura delle strutture murarie e dell'intercapedine con lastre di faesite su armato di legno a scivolo; costruzione di botole di accesso per l'esame delle imbottiture dei bassorilievi, di paglia di legno ignifugata; architrovatura delle tre porte; incatramatura per l'impermeabilizzazione della copertura; riprese del muro danneggiato dal gelo.

18 agosto spese per la protezione, imballaggio e trasporto delle opere d'arte; costruzione di un doppio muro di laterizio dello spessore di 28 cm, baggiolatura della vetrata con trucioli di legno, applicazione di sei raggi di ferro per rafforzamento della ruota del rosone.

1945, 15 giugno protezione della zona inferiore della facciata.

22 luglio-15 ottobre restauro del finestrone della tribuna, rimosso il 17 dicembre 1940 per proteggerlo da eventuali offese belliche.

1946-1951 lavori di riparazione dei danni bellici (GNU, carta n. 69, b. 45, f. 1a):

1946, 1 giugno *Perizia per lavori di riparazione di parti danneggiate da azioni belliche nell'edificio del duomo di Orvieto* a firma dell'ingegnere G. Caruso per un ammontare di £. 10.000.000: finestrone di alabastro sulla porta laterale destra in facciata; colonna tortile di sinistra del portale centrale; smontaggio e rimontaggio del rosone di facciata e realizzazione di armatura in ferro a T; distacco e restauro dei mosaici; sostituzione di alcune parti del cornicione della facciata di destra; fasciatura della quinta colonna di destra della

navata con cravatte di ferro piatto; revisione delle mensole di sostegno delle capriate; ripresa a cucì e scuci di due lesioni interne, in prossimità dell'angolo della facciata con le pareti laterali.

Relazione Lavori di riparazione di parti danneggiate: urgenti opere di consolidamento riguardanti in facciata il rosone, i mosaici e il finestrone laterale di destra, sconnessi e staccati per effetto di spostamenti d'aria, e all'interno le mensole di sostegno delle capriate e due lesioni sulla parete di controfacciata.

1947, 14 febbraio perizia di un primo lotto di lavori di riparazione di importo di £. 2.000.000 inviata dal Provveditorato dell'Umbria al Ministero.

8 marzo nulla osta del Ministero all'esecuzione dei lavori.

17 ottobre richiesta di nuovo nulla osta al Ministero, all'esecuzione di un secondo lotto di lavori di riparazione con carattere di urgenza.

1950, 26 luglio l'Opera del Duomo comunica alla Soprintendenza i lavori che si stanno svolgendo per opera del Genio civile: il raddrizzamento e restauro del finestrone di alabastro sulla porta laterale destra; lesioni sulla volta della cappella del Corporale.

1951 interventi di restauro (ACS, UCM, b. 319, f. *Terni. Orvieto. Duomo, s.f. Terni. Orvieto. Duomo. Manutenzione*).

11 giugno la Soprintendenza chiede al Ministero un aumento del contributo annuo 1951-1952 per i lavori di restauro della facciata: per distacchi di tessere di mosaico, scheggiatura di cornici, crollo di una delle teste intorno al rosone centrale e del piede di bronzo; per il consolidamento delle parti musive a sinistra della facciata sotto la guglia, utilizzando per la prima volta impalcati di tubolari Innocenti.

15 luglio approvazione da parte del Ministero, su richiesta del Provveditorato regionale dell'Umbria, di tre perizie suppletive (10 febbraio e 9 marzo 1951) per il completamento dei lavori di riparazione dei danni bellici al duomo di Orvieto, per una spesa di £. 750.000.

1948-1951 restauro del rosone in facciata a seguito dei danni subiti dopo la Seconda guerra mondiale: nuova armatura installata con smontaggio e rimontaggio dell'intero rosone per un importo di £. 2.600.000 con perizia redatta dal Genio civile (ACS, UCM, b. 319, f. *Terni. Orvieto. Duomo, s.f. Terni. Orvieto. Duomo. Manutenzione; BARTOLI 1951*).

1948, settembre-ottobre sopralluogo e relazione dell'architetto Alfredo Barbacci, incaricato dal Ministero, per l'armatura da realizzare.

1949, 3 ottobre-25 novembre smontaggio del rosone (secondo il criterio suggerito dal Soprintendente ai Monumenti dell'Emilia, A. Barbacci) e lavorazione dei pezzi da sostituire.

1950, 15 giugno restauro terminato: riparazione e realizzazione della nuova armatura di sostegno e rimontaggio del rosone. Il lavoro è stato eseguito da maestranze locali sotto la supervisione dell'Opificio delle Pietre dure di Firenze e della Soprintendenza, sotto la direzione dell'architetto A. Bizzarri.

20 dicembre Relazione dell'Opificio delle Pietre dure di Firenze del progetto del rosone con lo «schema delle sezioni rinnovate e delle sezioni restaurate» e «schema dell'armatura metallica nella faccia interna».

1952-1954 lavori di consolidamento della cappella del Corporale e ala adiacente e restauro della parete affrescata (ACS, UCM, b. 319, f. *Terni. Orvieto. Duomo*, s.f. *Terni. Orvieto. Duomo. Manutenzione*):

1952, 20 giugno perizia del Genio civile di Terni con una spesa prevista di £. 1.600.000, con esecuzione diretta dei lavori da parte del Ministero dei Lavori Pubblici.

25 agosto progetto di *Riparazione danni di guerra agli affreschi della cappella del Corporale nel duomo di Orvieto*.

15 ottobre approvazione della perizia.

1953, 30 gennaio restauro degli affreschi per una spesa di £. 1.125.000 approvato dal Ministero.

20 aprile affidamento dei lavori all'impresa *Nulli Esposti Giovanni*.

10 dicembre certificato di regolare esecuzione.

1954, 15 gennaio autorizzazione del Ministero al pagamento dei lavori di consolidamento.

1949-1958 rinnovo della pavimentazione della chiesa e di parte del sagrato, consolidamento delle strutture sotterranee sotto la direzione artistica del Soprintendente Gisberto Martelli coadiuvato dall'architetto Renzo Pardi, dall'ingegnere Aldo Crespi e da Corrado Paloni, direzione tecnico-esecutiva dell'ingegnere capo del Genio civile di Terni Giuseppe De Maria (ACS, UCM, b. 319, f. *Terni. Orvieto. Duomo*, s.f. *Terni. Orvieto. Duomo. Manutenzione*; GNU, carta n. 69, b. 45, f. 1a; MANCO 2011).

1949, 7 febbraio parere positivo espresso dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle arti riguardo alla pietra calcarea rossa di Pro-

do scelta per il rinnovo del pavimento con superficie piana ma non lucidata (GNU, carta n. 69, b. 45, f. 1a).

1954, 8-10 febbraio perizia e relazione tecnica dell'ingegnere Aldo Crespi con preventivo di spesa di £. 21.800.000.

30 aprile decreto di sostituzione nell'esecuzione dei lavori (con cui il Ministero si sostituisce all'Opera).

11 novembre perizia del Genio civile di Terni per £. 11.170.000 per il consolidamento del sottofondo e il rifacimento del pavimento.

1956, 4 aprile perizia di variante tecnica della stessa cifra; lavori dell'impresa *Mario Ridolfi*.

1958, 9 marzo certificato di collaudo approvato dal provveditore di Perugia, ingegnere Gaetano Caruso, il 7 luglio 1958.

1955, 27 ottobre vincolo imposto alle abitazioni sulla piazza e dintorni del *Complesso monumentale Duomo, Palazzo vescovile, Palazzo dei papi o Soliano, in Orvieto*, con divieto di sopraelevazione e cambio del sistema di copertura e lavori sulle facciate soggetti ad approvazione della Soprintendenza, per i fabbricati in via delle Scalette 15-4, via del Duomo 47, via Postierla 16, piazza del Duomo 3, 4, 5, 9, 10, 18 e vicolo del Maurizio – via Cesare Nebbia 22-26 (ACS, UCM, b. 319, f. *Terni. Orvieto. Duomo*, s.f. *Terni. Orvieto. Duomo. Manutenzione*).

1957 19 aprile progetto di riparazioni dei danni di guerra agli affreschi nella cappella del Corporale, del sovrintendente Martelli, consistenti in consolidamento e fissaggio di intonaci affrescati, per una spesa di £. 300.000.

27 luglio il Ministero approva il progetto e ne affida i lavori alla Soprintendenza di Perugia (ACS, UCM, b. 319, f. 2 *Terni. Orvieto. Duomo*, s.f. *Terni. Orvieto. Duomo. Manutenzione*).

1958-1959 restauro del tetto della tribuna (ACS, UCM, b. 319, f. *Terni. Orvieto. Duomo*):

1958, 22 settembre perizia del Genio civile, per l'importo di £. 1.500.000.

15 dicembre la Soprintendenza ai monumenti dell'Umbria sollecita il Ministero della Pubblica Istruzione riguardo alla ricostruzione del tetto dell'abside, in condizioni *allarmanti* e delega il Ministero dei Lavori Pubblici per l'esecuzione d'ufficio dei lavori ai sensi dell'art. 14 della L. 1089/1939.

1959, 13 marzo il ministro della Pubblica Istruzione autorizza l'esecuzione diretta dei lavori di restauro indicati nella perizia,

affidati al Genio civile coadiuvato dalla Soprintendenza ai monumenti per la parte artistica.

1 settembre il Soprintendente ai Monumenti dell'Umbria, Gisberto Martelli, comunica le risultanze di un sopralluogo effettuato in seguito all'appalto del lavoro di copertura dell'abside; a causa del cedimento della catena di una delle capriate, ormai appoggiata direttamente sulla volta, deformatandola, si teme il dissesto a catena su tutta la copertura delle volte del transetto e delle cappelle. Propone, quindi, il rifacimento di tutta la copertura in cemento armato, affidandone lo studio all'ingegnere Sisto Mastrodicasa di Perugia. Nel frattempo il Genio civile provvederà a sostituire le due capriate sul coro con altre in ferro. Richiede l'approvazione del Ministero e sollecita l'approvazione della legge Ermini *Provvidenze per l'opera del duomo di Orvieto*, visto che la spesa si aggira tra i 10 e i 12 milioni di lire.

20 novembre il ministro approva la consulenza e l'inizio dei lavori di sostituzione provvisoria e chiede se il Genio civile potrà assumersi l'onere delle spese.

23 novembre richiesta di consulenza tecnica all'ingegnere Sisto Mastrodicasa per valutare il rischio di "impennamento delle volte, ora caricate direttamente dal peso della copertura".

1958-1959 Restauro della facciata secondo la perizia di Renato Bonelli (ACS, UCM, b. 319, f. *Terni. Orvieto. Duomo*):

1958, luglio preventivo di spesa.

1959, 21 gennaio spesa approvata dalla Soprintendenza di Perugia con un contributo ministeriale del 65% dell'importo totale. Il restauro, da farsi con le maestranze specializzate dell'Opera, prevede: il rifacimento del rivestimento lapideo della torre laterale sud (pietra rossa di Prodo, verde di Prato e travertino) e il completamento di liste a mosaico; il restauro per distacco dovuto a rigonfiamento del quadro a mosaico del Battesimo di Cristo, sopra la porta laterale nord; il completamento del restauro della gradinata in travertino e pietra rossa di Prodo davanti alla facciata, per un totale di £. 7.580.000.

1959, 4 giugno Proposta di legge del deputato Ermini *Provvidenze per l'opera del duomo di Orvieto* in cui si richiedono fondi per lavori urgenti da effettuare sul duomo: restauro dei mosaici della facciata (Incorona-

zione, Presentazione al Tempio, Battesimo, S. Gioacchino), colonnine tortili, formelle e fasce mosaicate e marmi policromi delle torri, rifacimento parziale della gradinata esterna, cornici e cornicione dei fianchi e dell'abside; proseguimento della scala elicoidale di accesso al loggiato e alle guglie, fino al pavimento interno; sostituzione delle capriate pericolanti del tetto dell'abside e delle navate; restauro del rosone e delle finestre della cappella del Signorelli; rifacimento dei gigli farnesiani del pavimento e sistemazione dell'accesso dall'abside all'oratorio sottostante. Si calcola una spesa di £. 80.000.000 escludendo i lavori del campanile e delle porte. Si richiede quindi un finanziamento straordinario per l'avvio dei lavori e una dotazione annua per il loro proseguimento. La proposta di legge autorizza uno stanziamento di £. 50.000.000 in due anni e un contributo annuo di £. 6.000.000; in realtà consisterà in un milione annuo (ACS, UCM, b. 319, f. *Terni. Orvieto. Duomo*).

1962-1970 realizzazione delle nuove porte in bronzo in facciata a opera di Emilio Greco, in sostituzione di quelle antiche in legno (GRECO 1994, p. 26).

1977, ottobre-1978, marzo distacco degli affreschi di Ugolino da Prete Ilario sulla parete sinistra della seconda campata della cappella del Corporale e loro ricollocazione su pannelli ancorati da grappe in ferro confitte nella muratura (ZANARDI 1978 [1980]).

1978, 25 maggio, L. n. 230: *Provvedimenti urgenti per il consolidamento della Rupe di Orvieto e del Colle di Todi a salvaguardia del patrimonio paesistico, storico, archeologico ed artistico delle due città*.

1979 apposizione di coperture in piombo sulle lastre di pietra del cornicione della cappella di San Brizio ed eliminazione di tutti i discendenti all'interno dei muri della cappella; convogliamento delle acque nei discendenti della navata laterale (doc. in DAVANZO, MARCHETTI 1996, p. 29).

1983-1990 rimozione del gruppo scultoreo della Maestà dalla facciata per restaurarla sotto la direzione dell'Istituto centrale del restauro; collocazione del gruppo nel Museo dell'Opera del duomo; restauro dell'architrave della porta centrale danneggiata dal peso delle porte bronzee

(ANDREANI, BARTORELLI 2000, p. 158; http://www.beniculturali.it/mi-bac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/Ministero/UfficioStampa/News/visualizza_asset.html_1407724368.html).

1984 L. 227 *Rifinanziamento della legge 25 maggio 1978, n. 230, riguardante il consolidamento della Rupe di Orvieto e del Colle di Todi*. Art. 1 «... Per

studi, progettazioni e primi interventi atti ad affrontare la situazione di grave dissesto strutturale del duomo di Orvieto e di altri edifici storici ed artistici ..., è autorizzata la spesa di un miliardo di lire, per ciascuno degli anni 1984 e 1985, da iscrivere nello stato di previsione del Mi-BAC» (G.U. 18 giugno 1984, n. 166).

1984 interventi di risanamento dall'umidità di risalita nella cappella di San Brizio, attraverso la realizzazione di uno sbarramento sopra terra esteso all'intero perimetro, eseguito mediante fori fino a 1 m di profondità sbarrati con resina, dopo l'essiccazione delle murature con apparecchiature a microonde (doc. in DAVANZO, MARCHETTI 1996, p. 29).

1987, 29 dicembre L. 545 *Disposizioni per il definitivo consolidamento della Rupe di Orvieto e del Colle di Todi*. Finanziamento di 300 miliardi di lire per gli anni 1987-1992, di cui 120 per il restauro e il consolidamento degli edifici storico-artistici (G.U. 7 gennaio 1988, n. 4).

1989, 27 aprile *Provvidenze per l'Opera del duomo di Orvieto, disegno di legge n. 1722*: richiesta di elevazione del contributo annuo statale stabilito dalla L. 6 dicembre 1960, n. 1520, da 6 milioni a 500 milioni di lire per gli anni 1989 e 1990 e a 1.000 milioni di lire per l'anno 1991 (<https://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/268072.pdf>).

1991-1997 restauro della cappella della Madonna di S. Brizio con interventi di risanamento dell'umidità: realizzazione di camini, del diametro di 20 cm, carotati verticalmente all'interno dello spessore del muro della parete ovest e di quella est; restauro del paramento esterno mediante sigillatura delle connessioni aperte, sostituzione degli elementi più deteriorati e protezione delle cornici esterne con resine; modifica del lucernaio in corrispondenza del rosone del transetto per migliorarne la tenuta agli agenti atmosferici; rimozione dell'affresco nell'intercapedine dietro l'altare dei SS. Faustino e Pietro Parenzo rimuovendo il blocco di muratura retrostante, dello spessore di 2 m, dall'esterno (puntellando la parte di muratura soprastante e realizzando una contro-parete armata) per il distacco dell'intonaco affrescato e ricollocazione della muratura; intervento di ripristino delle finestre sulla parete dell'altare, ricollocandole nella supposta posizione originaria, desunta dalle tracce negli stipiti di pietra; introduzione di un sistema di rilevazione di intrusioni e allarme; nuovo impianto di illuminazione (MARSARI 1996, p. 406; DAVANZO, MARCHETTI 1996, pp. 29-33).

2007-2009, 13 giugno realizzazione di una copia in vetroresina del gruppo scultoreo della Maestà da collocare in facciata al posto dell'originale, riposto nel Museo dell'Opera del Duomo già dagli anni '90

dopo il restauro avviato nel 1983. L'opera è stata realizzata dal laboratorio di Fisica dell'Istituto superiore per la Conservazione e il Restauro guidato da Giorgio Accardo e dal Laboratorio di prove sismiche dell'ENEA diretto da Gerardo De Canio, per la realizzazione di un sistema di rimontaggio reversibile (http://www.beniculturali.it/mi-bac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/Ministero/UfficioStampa/News/visualizza_asset.html_1407724368.html).

2015, 13 luglio-15 novembre avvio della messa in sicurezza dei mosaici della facciata e termine dei restauri consistiti in operazioni di preparazione, pulizia, consolidamenti di superficie e in profondità, riallocazione di oltre 1.200 tessere mancanti, ricostruzione di parti di mosaico cadute, stuccature su interstizi delle tessere e protezione finale.

2019, 23 marzo, 13 novembre ricollocazione nella tribuna delle sculture dell'Annunciazione del Mochi, riposizionamento nella navata centrale del complesso scultoreo dei Dodici apostoli, in collaborazione con Istituto superiore per la Conservazione e il Restauro, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, ENEA (che ha realizzato i basamenti antisismici).

La vicenda architettonica del duomo di Orvieto, come di ogni altro edificio che ha attraversato i secoli, è caratterizzata da continui interventi di trasformazione dovuti per lo più a manutenzione e riparazione dei danni dovuti alle condizioni meteorologiche della rupe orvietana. Il cantiere, come si è visto, aperto nel 1288 si chiuse solo alla fine del Seicento con il completamento della facciata e la realizzazione degli altari nelle cappelle delle navate laterali, costruiti secondo il linguaggio dell'epoca, che andavano a completare l'interno. Spesso, come si è potuto constatare, gli interventi di riparazione e restauro hanno dato origine a trasformazioni irreversibili che hanno portato allo stato attuale del duomo che poco ha a che fare, ormai, con la vicenda strettamente costruttiva dell'opera. Ciò vale, non solo per i restauri di fine Ottocento, ma anche per quelli del XX secolo sopra descritti, e quelli già numerosi del XXI appena iniziato.

Referenze bibliografiche

ANDREANI 1991

L. Andreani, *Un frammento di statuto del comune di Orvieto (1313-1315). Note in margine*, «Bollettino Istituto storico artistico orvietano», XLII-XLIII, 1986-1987 (1991), pp. 123-172

ANDREANI 2014

L. Andreani, *Cronotassi*, in V. Franchetti Pardo, *La cattedrale di Orvieto: origine e divenire. Scritti editi e inediti*, Orvieto-Perugia 2014, pp. 177-188

ANDREANI BARTORELLI 2000

L. Andreani, C. Bertorello, *La Maestà del duomo di Orvieto: appunti di studio e note tecniche in margine al restauro*, in *I lunedì della Galleria*, a cura di R. Mencarelli, Perugia 2000, pp. 151-172

BARATTA 1901

M. Baratta, *I terremoti d'Italia. Saggio di storia, geografia e bibliografia sismica italiana con 136 sismocartogrammi*, Torino 1901

BARTOLI 1951

L. Bartoli, *Il restauro del rosone centrale del duomo di Orvieto*, in «*Bollettino d'Arte*», XXXVI, 1951, pp. 263-265

BATTISTI 1991

M.C. Battisti, *Per una revisione del "problema fra' Bevignate": l'attività perugina e orvietana*, «*Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano*», XLII-XLIII, 1986-1987 (1991), pp. 83-108

BENOIS ET AL. 1877

N. Benois, A. Resanoff, A. Krakau, *Monographie de la cathédrale d'Orviéto*, Paris 1877

BONELLI 1939

R. Bonelli, *Ippolito Scalza architetto*, in *Atti del II convegno nazionale di storia dell'architettura* (Assisi 1937-XV), Roma 1939, pp. 283-296

BONELLI 1972

R. Bonelli, *Il duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento Trecento*, Roma 1972

CADINU 2011

M. Cadinu, *Catasto*, *Storia dell'urbanistica*, in Wikitecnica.com, 2011

CADINU 2012

I casalini e il progetto della città medievale, a cura di M. Cadinu, in *I catasti e la storia dei luoghi*, «*Storia dell'urbanistica*» numero monografico, s. III, 4, 2012, pp. 301-320

CAMBARERI 1995

M. Camabareri, *Ippolito Scalza e la trasformazione del duomo di Orvieto nel Cinquecento: le sculture marmoree*, in *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, atti del convegno internazionale di studi (Orvieto, 12-14 novembre 1990), a cura di G. Barlozzetti, Torino 1995, pp. 199-212

CARPENTIER 1986

E. Carpentier, *Orvieto à la fin du XIIIe siècle. Ville et campagne dans le cadastre de 1292*, Paris 1986

CLEMENTINI s.d.

C.M. Clementini, *Esatta descrizione del celebre Duomo o sia Chiesa cattedrale di Orvieto e facciata di essa*, s.d. [ma 1715 circa], ms., Archivio Opera del Duomo di Orvieto, trascritto in FUMI 1891b, pp. 359-360

CPTI15

CPTI15, *the 2015 version of the Parametric Catalogue of Italian Earthquakes*, A. Rovida, M. Locati, R. Camassi, B. Lolli, P. Gasperini (editors), Roma, Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia, 2016 (<http://emidius.mi.ingv.it/CPTI15-DBMI15>; ultima consultazione 15 ottobre 2018)

DAMIANI 1996

M. Damiani, *I restauri di Giuseppe Valadier alla facciata del duomo di Orvieto*, in «Architettura storia e documenti», 1991-1996, pp. 260-274

DAVANZO, MARCHETTI 1996

R. Davanzo, L. Marchetti, *La costruzione della cappella le varie fasi edilizie e gli interventi attuali*, in TESTA 1996, pp. 24-33

DE ANGELIS D'OSSAT 1945

G. De Angelis d'Ossat, *Uno sconosciuto disegno di Ippolito Scalza per il duomo di Orvieto*, in «Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano», (I) 1945, 2, pp. 1-8

DE FRANCOVICH 1934

Géza de Francovich, *Lorenzo Maitani*, in *Enciclopedia Italiana*, XXI, Roma 1934, pp. 974-975

DI RESTA 1995

I. Di Resta, *Cattedrali gotiche meridionali tra storia, significato e forma*, in *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, Atti del convegno internazionale di studi (Orvieto, 12-14 novembre 1990), a cura di G. Barzoletti, Torino 1995, pp. 259-272

DELLA VALLE 1791

G. Della Valle, *Storia del duomo di Orvieto*, Roma 1791

EPHEMERIDES 1900

Ephemerides Urbevetanae (dal Codice Vaticano Urbinato), a cura di L. Fumi, in *Rerum italicarum scriptores*, 2^a ed., XV, 5, Città di Castello (Bologna) 1900

FUMI 1885

L. Fumi, *Discorso tenuto all'Accademia di Belle Arti di Siena* (1885), pubblicazione postuma in appendice di L. Riccetti, *Luigi Fumi: gli studi e le ricerche sul Duomo di Orvieto*, in L. Fumi, *Statuti e registi dell'Opera di Santa Maria di Orvieto e Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, ristampa anastatica a cura di L. Riccetti, Perugia-Orvieto 2002, pp. 105-117

FUMI 1891a

L. Fumi, *Statuti e registi dell'Opera di Santa Maria di Orvieto*, Roma 1891

FUMI 1891b

L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891

GRECO 1994

E. Greco, *Emilio Greco. Le porte del duomo di Orvieto*, Roma 1994

LUZI 1866

L. Luzi, *Il duomo di Orvieto descritto e illustrato*, Firenze 1866

MANCO 2011

A. Manco, *Il "restauro" del pavimento del duomo e il confronto Bonelli-De Angelis*, in «Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano», LXVII, 2011 (atti della

Giornata di studio in ricordo di Renato Bonelli, Orvieto 18 gennaio 2011), pp. 175-218

MANENTE 1561

C. Manente, *Historie di Ciprian Manente da Orvieto. Nelle quali partitamente si raccontano i fatti successi dal 970, quando cominciò l'imperio in Germania, insino al 1400*, Venezia 1561

MANENTE 1567

C. Manente, *Historie di Ciprian Manente da Orvieto. Libro secondo. Nelle quali si raccontano i fatti successi dal MCCCC insino al MDLXIII con una tavola delle cose notabili che nell'opera si contengono*, Venezia 1567

MANFREDI 2015

C.V. Manfredi, *The transformation process of the Orvieto Cathedral*, in Reuso. *Atti del III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación, y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico*, Valencia 2015, pp. 929-936

MANFREDI 2018

C.V. Manfredi, *Nuove precisazioni sull'architettura perduta del duomo di Orvieto*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 68, 2018, pp. 25-48

MASSARI 1996

I. Massari, *Indagini igrometriche e interventi di risanamento dall'umidità*, in TESTA 1996, pp. 406-407

ROSSI CAPONERI 1988

M. Rossi Caponeri, *Il duomo e l'attività edilizia dei Signori Sette (1295-1313)*, in *Il duomo di Orvieto*, a cura di L. Riccetti, Roma-Bari 1988, pp. 29-80

PARDI 1896

G. Pardi, *Il catasto di Orvieto del 1292*, in «Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria», II (1896), pp. 225-320

PIETRANGELI s.d.

L. Pietrangeli, *Lorenzo Maitani e la sua opera nel duomo di Orvieto*, s.l. s.d. (ma 1947)

RICCETTI 2003

L. Riccetti, *Le Dôme et la cité: Orvieto, 1290-1310*, in «Histoire urbaine», 2003/1, 7, pp. 67-96

RICCETTI 2007a

L. Riccetti, *Il duomo. Origini e cronologia*, in *Storia di Orvieto. II – Medioevo*, a cura di G.M. Della Fina e C. Fratini, Orvieto 2007, pp. 323-344

RICCETTI 2007b

L. Riccetti, *La facciata del duomo di Orvieto: cronologia, cantieri, committenza (1290-1310)*, in «Nuova rivista storica», XCI, 1, Roma 2007

SPUFFORD 1986

P. Spufford, *Handbook of Medieval Exchange*, London 1986

TESTA, TESORIERE 1990

G. Testa, D. Tesoriere, *Il degrado e i restauri*, in G. Testa, a cura di, *La cattedrale di Orvieto Santa Maria Assunta in cielo*, Roma 1990, pp. 129-250

TESTA 1996

La cappella Nova o di San Brizio nel duomo di Orvieto, a cura di G. Testa, Milano 1996

WIENER 2009

J. Wiener, *Lorenzo Maitani und der Dom von Orvieto*, Petersberg 2009

ZAMPI 1889

P. Zampi, *Notizie sui lavori di restauro eseguiti per la copertura del duomo di Orvieto*, in «L'ingegneria civile e le arti industriali», (XV) 8, Torino 1889, pp. 113-121, tavv. VII-IX

ZANARDI 1980

B. Zanardi et alii, *Il distacco degli affreschi di Ugolino*, in «Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano», XXXIV, 1978 (ma 1980) (*Studi sul duomo di Orvieto*), pp. 35-58

COLLANA MATERIALI E DOCUMENTI

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

40. Progettare nei territori delle storture
Sperimentazioni e progetti per aree fragili
Daniela De Leo
41. Le sinistre italiane e il conflitto arabo-israelo-palestinese
1948-1973
Claudio Brillanti
42. Basilea 3 e shock sistemici
a cura di Nicola Boccella e Azzurra Rinaldi
43. La responsabilità dell'ente da reato nel sistema generale degli illeciti e
delle sanzioni
anche in una comparazione con i sistemi sudamericani
In memoria di Giuliano Vassalli
a cura di Antonio Fiorella, Alfredo Gaito, Anna Salvina Valenzano
44. Abu Tbeirah Excavations I. Area 1
Last Phase and Building A – Phase 1
edited by Licia Romano and Franco D'Agostino
45. ANCRiSST 2019 Procedia
14th International Workshop on Advanced Smart Materials
and Smart Structures Technology
edited by Vincenzo Gattulli, Oreste Bursi, Daniele Zonta
46. L'Europa della crisi
a cura di Maria Cristina Marchetti
47. Geometria e progetto
Ipotesi di riuso per il palazzo Vernazza a Castri
Alessandra Capanna, Giampiero Mele
48. Politica e azione pubblica nell'epoca della depoliticizzazione
Attori, pratiche e istituzioni
a cura di Ernesto d'Albergo e Giulio Moini
49. CNDSS 2018
Atti della III Conferenza Nazionale delle Dottorande e dei Dottorandi in
Scienze Sociali
13-14 Settembre 2018
*a cura di Giovanni Brancato, Gabriella D'Ambrosio, Erika De Marchis, Edoardo
Esposto, Cecilia Ficcadenti, Raffaella Gallo, Francesca Grivet Talocia, Melissa
Stolfi, Marta Tedesco, Andrea Vaccaro*

50. Spazi e tempi della fede
Spunti per una geopolitica delle religioni
a cura di Alessandro Guerra e Matteo Marconi
51. Gertrude Stein *in T/tempo*
Declinazioni temporali nell'opera steiniana
Marina Morbiducci
52. Regione Lazio. Un nuovo turismo per il Litorale Nord
Manuale per promuovere la trasposizione del sapere
Massimo Castellano e Armando Montanari
53. Psycho-pedagogical research in a Double-degree programme
edited by Guido Benvenuto and Maria Serena Veggetti
54. DiAP nel mondo | DiAP in the world
International Vision | Visioni internazionali
edited by Orazio Carpenzano, Roberto A. Cherubini, Anna Irene Del Monaco
55. Latium Region. A new tourism for the Litorale Nord area
Guide to promote the transfer of knowledge
Massimo Castellano and Armando Montanari
56. Il nuovo mondo rivoluzionario
Per una storia delle società politiche in Italia durante il Triennio (1796-1799)
Alessandro Guerra
57. Studi sull'architettura del Duomo di Orvieto
a cura di Piero Cimbolli Spagnesi

Il volume raccoglie una serie importante di studi sull'architettura della cattedrale di Santa Maria Assunta a Orvieto, celeberrimo monumento dell'architettura gotica della penisola italiana, che comprendono anche gli atti del congresso tenutosi ai Musei Vaticani il 14 aprile 2016, dal titolo *Il duomo di Orvieto oggi: per un possibile reinserimento del ciclo scultoreo degli Apostoli e dell'Annunciazione*. A partire dal tema dell'opportunità e dei tempi del ripristino contemporaneo nel duomo delle sculture di Raffaello da Montelupo, Ippolito Scalza, Francesco Mochi e altri – realizzate tra metà del XVI e primo ventennio del XVIII secolo – gli autori affrontano argomenti vari legati non solo al ripristino o meno in questione ma anche, con una visione storiografica completa, di tutto quanto ha interessato l'edificio (fasi costruttive, apparati decorativi e arredi, trasformazioni dell'organismo strutturale, chiavi critiche d'interpretazione del tutto in passato e oggi, personaggi diversi che vi hanno lavorato) dal tempo dell'impianto del cantiere nel Medioevo a seguire.

Piero Cimbolli Spagnesi

(Roma 1960) Architetto, dottore di ricerca in Storia e Restauro dell'Architettura, è Professore ordinario di Storia dell'Architettura nella Sapienza – Università di Roma, dove afferisce al Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Tra 1993 e 2006 ha diretto numerose missioni di ricerca in Mediterraneo centrale e mare Egeo orientale, Balcani, Perù, Turchia, Tunisia, Messico e Pakistan. Direttore della Joint Technical Research Unit on Intelligence, Defense and Recovery in Architecture sempre della Sapienza, membro del Comitato consultivo dell'Ufficio storico della Marina Militare, è autore di più di centoventi pubblicazioni tra monografie, articoli su riviste di classe A e saggi vari.

ISBN 978-88-9377-152-8



9 788893 771528

