

## **ANTICAPPELLA” DEL PALAZZO VITELLESCHI**

Nel palazzo, fatto erigere dal Cardinale Giovanni Vitelleschi, patriarca di Alessandria (+2 Aprile 1440) nella sua città natale Corneto-Tarquinia (Lazio), con l'inclusione di costruzioni preesistenti, gli alloggi del principe della chiesa erano evidentemente collocati all'ultimo piano. Chiaramente si fa riconoscere solamente la cappella a volta al 2° piano nell'angolo nord dell'ala a levante, dirimpetto alla torre Fani; Fra Filippo Lippi dipingeva nel 1437 il quadro della Madonna, posto sull'altare. Sulla parete lunga a destra un portale con tre gradini porta su in un ambiente adiacente, finora chiamato anticappella. Questa non ha un accesso proprio da fuori del corridoio della cappella che si distacca dal portico del cortile interno; ma una semplice porta, diagonalmente opposta all'ingresso della cappella porta in una stanza con il soffitto a travi, nella quale supponiamo fosse la camera da letto del cardinale.

L'ambiente, stretto, rettangolare, dell' "Anticappella" viene sovrastato da una volta a botte appuntita, in legno, a cassetta, sotto alla quale si sviluppano degli affreschi. A un'altezza di circa 3,5 m. comincia sulle pareti longitudinali un fregio storico di circa 1,2 m. di altezza; appena un po' più basso comincia l'arcata dell'unica finestra sul lato stretto verso est, che viene completata da un sedile.

Le lunette contengono temi a sè stanti. Sul lato posteriore è lo stemma del cardinale su una rosetta in pietra dipinta. Di fronte, sul lato anteriore, il vano viene dominato dalla rappresentazione di Gesù (Tav. 1), dodicenne fra i dottori. Entrambe sono incorniciate da bande ornamentali che accompagnano piccole arcate a tre. Però il quadro di Gesù insegnante occupa, oltre al campo ad arco, anche la stessa porzione del vano che ai lati è occupato dalle Historie. Lo zoccolo di pietre dipinto si svolge uniformemente lungo le tre pareti.

L'odierna parete di fondo, secondo il nostro parere, non corrisponde alla pianta originale del vano; l'inclinazione dei tetti, le cui assi si contrappongono verticalmente fra di loro, hanno reso necessario un accorciamento della "Anticappella" ad ovest, a causa dell'alta volta a botte, così che la parete posteriore sottile è stata ritirata all'interno di 1,2 m. rispetto alla parete esterna (con finestra, adesso chiusa, verso il corridoio della cappella). Perciò questa parete, con lo stemma sotto il cappello cardinalizio, è stata dipinta per ultima, fatto confermato anche dalla scarsa qualità della pittura.

Cominciamo però con la parete della finestra:

## **il Gesù dodicenne nel tempio ( Lc. 2,41-52)**

Guardiamo assialmente in un edificio gotico, grazioso, che riempie il quadro completamente. L'atrio del tempio è sovrastato da un'abside nella quale, immenso, risalta il giovane Gesù, seduto su un trono con tre scalini. Sulla gamba sinistra, retratta poggia il Codice aperto, la destra è alzata nel gesto docente. Sulla veste bianca ha poggiato un mantello rossiccio che passa sotto il suo braccio destro; porta dei sandali. Una rappresentazione che ci è familiare per il Cristo insegnante dai sarcofaghi del protocristianesimo. Un'aureola d'oro con grande croce fa da sfondo alle forme finemente levigate del volto infantile e sottolinea il carattere maestoso che pervade tutta la figura.

Ai suoi piedi, su banchi intagliati in due file, ciascuna sotto due sottili arcate, stanno seduti dirimpetto dodici dottori, alcuni hanno il tallit indossato sui costumi antichi. Con gesticolazione vivace meditano e discutono, controllando i testi dei loro rotoli e libri, però alcuni balzano il volto per poter ascoltare meglio il dodicenne. Lavoro mentale è leggibile dai volti e gesti. Sotto un capitello dipinto si fanno largo le grandi figure di Giuseppe e Maria che ritrovano il loro figlio nel tempio. Il padre adottivo, curvato, alza dal mantello la sua mano sinistra con gesto pieno di rimprovero; anche egli porta dei sandali; mentre la madre, nel vecchio gesto di tristezza della mano portata al mento, esprime la sua apprensione. Il suo piccolo volto viene incorniciato da un chiaro velo da testa.

Lo spazio corrispondente sul lato destro è stato usato dall'artista per l'introduzione di due figure nuove nell'iconografia, per conservare con ciò la simmetria del quadro, cioè Cristo al centro dell'immagine, questo in contrapposizione alla tavola di Duccio di Boninsegna sul davanti della Maestà a Siena. Un sommo sacerdote, eretto dignitosamente, guida un piccolo ragazzo, che sa già leggere per indicargli il bambino prodigio Gesù. Entrambi portano zoccoli, calzature in legno tipiche degli orientali, una osservazione curiosamente realistica, come anche la lavagna.

Grandezza e collocazione nell'interno della "Anticappella" conferiscono predominanza alla scena del NT (Nuovo Testamento). La composizione centrale - garantita dall'introduzione di nuovi elementi figurativi - in più l'orientamento in prospettiva dell'edificio, con la sua sovravelevazione tramite una specie di baldacchino a cupola centrale, servono a mettere in evidenza Gesù sull'alto trono.

Il tema “Gesù fra i dottori” ottiene perciò, attraverso la rappresentazione stessa, incremento a tema centrale dell’ambiente. Questa posizione iconologica particolare diventa ancora più evidente se teniamo presente che questa scena di insegnamento è finora emersa solo a fresco nel ciclo della vita oppure della gioventù di Gesù e anche in Italia non ha mai trovato una raffigurazione autonoma.

Qui sono dati entrambi gli aspetti, discussione e insegnamento. Insegnare, ascoltare e disputare sono le basi dello studio medioevale. Così si raccomanda la descrizione di Gesù insegnante *eo ipso* come ideale per le università: Heidelberg e Friburgo la scelsero, per esempio, scettro e sigillo.

Gettiamo uno sguardo sull’architettura fantastica del tempio, allora sembra quasi credibile che gli angeli usino il piano superiore come loggia; essi contrassegnano così l’edificio come quello “che è di mio padre”. Per quanto poco costruttiva sia la raffigurazione, chiaro è lo zoccolo che, con stelle cosmatesche incastonate, segue il limite anteriore dell’affresco, e sul quale poggiano, su un basamento rotondo, tre colonne per lato, stranamente ritorte.

Queste colonne attorcigliate, con la loro grazia diventano determinanti per l’articolazione di tutti gli affreschi anche delle altre pareti. Solo che sui laterali lunghi sono rossiccie e non bianco marmoreo come qui. Là poggiano sullo zoccolo di pietra dipinto, portano sui capitelli semplificati la decorazione a cornice con piccoli archietti trilobati, e sopra il fregio a piccola consolle. Esse dividono ognuna delle pareti lunghe in tre grandi e due piccoli riquadri, dove i quattro piccoli sono riservati alle virtù cardinali. Una composizione omogenea rileva già l’articolazione dominante su tutto l’ambiente di queste graziose colonnine.

Gli affreschi con le figure in *grisaille* sullo sfondo blu scuro, talvolta su prato, altrimenti in edifici grigi, hanno un carattere di rilievi. Diverse le virtù a colori, che siedono su troni con gradini dello stesso numero e le ali laterali dei quali corrispondono singolarmente con le colonne contornanti.

Prima di tutto osserviamo il ciclo nei riquadri principali che è stato già riconosciuto da Bertini Calosso come la *Storia di Lucrezia*, tramandata da Livio, *De urbe condita* I 57-59.

Sotto il regno di Tarquinio il Superbo, il settimo Re di Roma, i romani assediano Ardea, capitale dei Rutuli nel Lazio. L’assedio dura a lungo. Per scacciare la noia, i principi reali organizzano un banchetto durante il quale il discorso si sposta sulle loro consorti. Tarquinio Collatino, un nipote del Re, sfida tutti a scommettere che egli possiede la più bella e virtuosa di tutte le mogli, la sua Lucrezia, accertandola

con una visita a sorpresa presso le loro consorti. A Roma trovano le donne a un banchetto sontuoso, Lucrezia (figlia di Spurius Lucretius Tricipitinus) tuttavia nonostante fosse mezzanotte, vestita semplicemente nel cerchio delle sue ancelle intenta a lavorare la lana. Riceve suo marito e i giovani in modo principesco. Le viene riconosciuto il premio.

Però durante il banchetto che il vincitore Collatino offre ai suoi ospiti principeschi, la bellezza e la pudicizia di Lucrezia suscitano la passione del figlio del re Sexto Tarquinio. La sera (solo con un accompagnatore) parte di nascosto dall'accampamento dinanzi Ardea verso Collatia, dove Lucrezia lo riceve con ospitalità quale parente del marito. La notte, mentre tutta la casa dorme, riesce a mettere piede nella stanza da letto di Lucrezia; le confessa il suo amore e la minaccia con la sua spada, se lei non fosse accondiscendente ai suoi desideri. Lei rifiuta decisamente. Però quando minaccia di strangolarla e adagiare accanto a lei uno schiavo nudo morto, per far credere agli altri che lui l'avesse ammazzato per questo adulterio volgare, lei cede ai suoi desideri.

Con dolore smisurato Lucrezia manda il mattino seguente a chiamare suo padre a Roma e suo marito ad Ardea, pregando entrambi di venire da lei con un amico fidato. Il padre accorre con Publio Valerio, il marito con Junio Bruto. Lucrezia confida loro ogni cosa, li fa giurare vendetta verso il colpevole ed espia il suo involontario disonore con il suicidio: davanti agli occhi dei quattro uomini si trafigge il petto con un coltello. Bruto estrae il ferro, rinnova il giuramento di vendetta in quanto vuole scacciare da Roma Tarquinius Superbus e la sua famiglia. Gli altri giurano dopo Bruto; i giovani combattenti, commossi dalla fine commiserevole di Lucrezia e dalle parole piene di orgoglio di Brutus, lo seguono a Roma dove gli animi vengono sollevati dal racconto anche dei vecchi delitti del re Tarquinio il Superbo. Si precipitano ad Ardea, ma egli è fuggito in esilio. Sexto si ritira a Gabi, dove gli avversari tramite la sua sconfitta e la sua morte puniscono l'infamia da lui commessa.

Collatino e Bruto divengono i primi consoli di Roma, nell'anno 509.

Il racconto raffigurato inizia sulla parete sinistra in fondo subito sopra l'ingresso della cappella con la cavalcata notturna dei principi verso Collatia. Da sinistra sono giunti diversi cavalieri in abbigliamento da cortigiano, il loro capo, certamente Collatino, si porta in avanti verso Lucrezia, la più virtuosa, per salutarla o congratularsi con lei che da parte sua è accompagnata da tre fantesche. Portano tutte un abito aderente fino alla vita, con maniche lunghe, la gonna ampia a pieghe

cade fino a terra. Una di loro ha in mano un attrezzo, simile a un grande setaccio. Il primo cavaliere retrocede meravigliato davanti a tanta grazia con un gesto vago, forse di difesa, della mano destra. In lui presumiamo Sesto. Sebbene in questo episodio sono presenti l'insieme di luogo e tempo, ci sono altre inquadrature dove (a destra o a sinistra) della scena principale si svolgono scene secondarie di minore importanza.

Verso destra segue la virtù della sapienza, *Prudentia*, qui con la clessidra ad acqua, che è sormontata da un minuscolo cerbiatto. La prossima scena mostra il misfatto notturno di Sesto che, a sinistra, con l'armatura al completo e visto da tergo, toglie il pesante chiavistello dalla porta per penetrare nel castello.

Il quadro principale, a forma di armadio, mostra, dopo un loggiato con un soffitto a cassettoni che delimita discretamente la stanza da letto attraverso arcate, Lucrezia sul suo letto, che ha la testata spostata. Il Sextus corazzato, con la spada nella destra, attende alla porta, con lo sguardo abbassato. Strano che non sia lui a minacciare la donna seminuda che si solleva, ma che abbia incaricato del malfatto assurdamente una donna! Perché è una serva che si avvicina a Lucrezia, tocca il suo seno sinistro e la minaccia con un'arma simile ad uno stiletto, mentre Lucrezia cerca di spingerla lontano da sé.

Il periodo, sul quale si basa da sessant'anni la tradizione di Livio su questo ciclo, è portato con questa sostituzione dell'operatore all'assurdo in questa riproduzione, per il resto precisa: *Sextus...stricto gladio ad dormientem Lucretiam venit sinistraque manu mulieris pectore oppresso...*

Segue la virtù della temperanza: *Temperantia* versa dell'acqua da una brocca in un boccale.

Il quadro successivo evidenzia in modo esauriente gli avvenimenti del mattino seguente: Lucrezia sta seduta in una loggia e scrive nel suo grembo una lettera, la penna in mano, la sinistra regge pronto il calamaio. Lei porta mantello e un velo. Accanto a lei una serva inginocchiata con le chiome sciolte che porge una lettera già pronta fuori, in un cortile, dove la prende in consegna un uomo barbuto, cappello in mano, che flette il suo ginocchio. Tre altri messaggeri attendono; il cammino viene accennato da uno stretto scorcio di paesaggio con rocce, che delimita la sequenza illustrata della parete di sinistra.

Il ciclo prosegue sull'angolo dirimpetto della parete destra con una scena all'aperto, un paesaggio brullo di fronte alla fortezza di Ardea assediata.

A sinistra è di nuovo inginocchiato il vecchio con la barba che ha portato la missiva al cavalier consorte Tarquinius Collatinus che sta a gambe larghe davanti alla sua tenda. Nonostante la sua altezza e con l'armatura al completo il lettore sembra vacillare, colpito dalla notizia che irrita profondamente anche i suoi compagni di battaglia sulle due sponde del fiume Tevere, che è attraversato da un ponte sul davanti, e che li induce a gesti di minaccia.

E' interposta la virtù della fortezza, *Fortitudo*, con la colonna.

Il centro della parete (sopra il passaggio al vano adiacente) è evidenziato da una diversa scala di grandezza delle figure, è occupato dalla scena chiave, la morte di Lucrezia - espressione della massima virtuosità. Da sinistra si avvicinano i quattro cavalieri convocati, il primo suo marito. Il dramma vero e proprio si compie strettamente teso nel guscio quasi quadrato di una stanza con il soffitto a cassettoni ma senza porta e finestra, senza via d'uscita. Lucrezia, con i capelli sciolti, fra due delle sue fantesche si è trafitta or ora eroicamente, con il coltello l'aorta, per salvare il suo onore e si appoggia, stramazando, ancora con la sinistra sul tavolo posto di traverso davanti agli attori, la cui tovaglia scivola. Con urla selvaggie la compagna a sinistra accanto a lei getta entrambe le braccia in alto - un gesto di Giotto - mentre una più anziana, più pensierosa cerca maldestramente di estrarre l'arma mortale. Il padre si è gettato attraverso il tavolo nel dolore indescrivibile, la testa fra le mani. L'amico del padre come unico testimone si è inginocchiato davanti al tavolo, un piede spostato fuori dalla cornice del quadro. Solamente lui in formato minore.

Adesso è la virtù della giustizia, *Justitia*, che è inserita prima della fine della tragedia.

Viene rappresentata la grande battaglia di fronte a Gabi, la resa dei conti con i malfattori. Qui è Collatinus che trafigge Sextus con una lancia. Pende il caduto ancora con un piede nella staffa. Anche il padre di Lucrezia finisce in combattimento il suo avversario sul margine sinistro del quadro.

Altri avvenimenti della battaglia non sono quasi più riconoscibili, ad eccezione di lance, spade e lo spadone a due mani lanciato in alto. Certa è solo la vittoria per i vendicatori dell'onore della Lucrezia Romana.

Ma è ancora il testo di Livio con l'eroina matrona che descrivono queste immagini? Non ne sono un po' troppe le deviazioni?

Nel nostro ciclo mancano inizio e fine di quanto tramandato: scommessa, banchetto delle romane, ma anche tutto l'episodio riguardante Bruto, la sua presenza al suicidio di Lucrezia con indignazione, giuramento di vendetta, battaglia e vittoria

della rivoluzione. Non si tratta allora di politica, come perfino nella illustrazione breve nell'ambito delle "Storie dei Romani" nel Petrarca-Codex di Darmstadt. Queste omissioni da una parte, corrispondono, dall'altra, a delle aggiunte che mostrano almeno le stesse distanze dallo spirito e dalla parola di Livio: sono da annotare le serve che circondano sempre la loro padrona, fino alla incredibilità nel quadro II dove una di esse minaccia onore e vita di Lucrezia al posto del seduttore. Ancora non è Bruto che estrae nella scena del suicidio il coltello, bensì una compagna.

Lucrezia non ha mai un contatto diretto con un uomo, escluso nel benvenuto a suo marito dopo la sua vittoria nella scommessa riguardo le virtù. Perfino in questa circostanza porta un velo.

Lei viene in contatto con il sesso maschile sempre per il tramite di un'altra perfino le lettere per lei così importanti non le consegna personalmente al messaggero. D'altra parte è divulgata l'importanza dello scrivere, consegnare e leggere proprio in due scene.

Come l'azione politica della vendetta familiare anche la componente erotica è mitigata convenientemente. Tutto questo può ancora valere come adeguamento alla moda gotica come architettura e abbigliamento? Non svela tendenze nuove? Altre condizioni sociali fanno diventare la visita nella stanza di filatura un cerimoniale di ricevimento, l'aggancio alla cultura di corte contemporanea è nella nostra descrizione così stretto che viene accettata la perdita di contenuto psicologico - per es.: se una donna al posto di un uomo impersona il ruolo di seduttore. Non solo il malefatto in sé ma anche l'offesa dell'onore perde con ciò chiarezza. Più importante del dramma è la virtuosità della pudica Lucrezia che traspare dappertutto nei nostri quadri.

Il "*muliebre decus*" viene salvaguardato esemplarmente. Tutto questo però ci allontana da Livio e ci avvicina alla venerazione della donna tipicamente umanistica, che fa diventare il caso Lucrezia come esempio di quelle donne famose che Boccaccio, con la comprensione dei loro caratteri e della loro forza motrice delle anime, festeggia: *De claris mulieribus* (intorno al 1360).

E' perciò ovvio cercare il modello dei nostri affreschi in un manoscritto illustrato di Boccaccio? Nella raccolta degli scritti la storia appare solo come un documentario serrato. Invero il tema Lucrezia sembra essere diventato una specie di soggetto preferito, che è stato ricopiato anche separatamente, come dimostra per es. il Cod. Lat. 18941 conservato a Monaco.

Però io non conosco nessun manoscritto della “*Claris mulieribus*” con una illustrazione della storia di Lucrezia interpretato così pienamente.

Inoltre non è completa la corrispondenza dei nostri affreschi con la novella del Boccaccio. Così non è dipinta la scommessa. Prima di tutto però manca il testo per l'ultimo quadro, la battaglia, la vendetta tramite Collatino. Bruto resta politicamente ininfluenza. Però sembra possibile che per es.: a un manoscritto illustrato del Boccaccio, in possesso del cardinale Vitelleschi fosse ancora aggiunta una scena? Finora non conosciamo la fonte precisa, altrettanto vale per il modello dell'illustrazione stilisticamente antica, il cui pittore Bertini Calosso vorrebbe collocarsi nelle vicinanze di Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino. Dato che nel Lazio manca una tradizione pittorica propria (i Padovani viceversa erano memori della relazione particolare della loro città verso Livio, inoltre preferivano la *grisaille*) per l'umbro-marchigiano” fa riflettere, per quanto riguarda il ciclo storico, l'esemplarietà di tali miniature.

Ma per quale motivo l'inserito delle quattro virtù cardinali?

Forse il suo senso si lascia riconoscere meglio, se le osserviamo al loro posto dentro la novella di Lucrezia: tramite loro viene evidenziata, di volta in volta, nel corso dell'azione, una delle eccellenti qualità dell'eroina.

Perché Lucrezia era da sempre considerata la personificazione delle virtù romane.

Queste signore, vestite e abbigliate alla moda, stanno dunque, per quanto riguarda il contenuto, in stretta relazione con la storia della primatista mondiale della virtù. Richiama d'altra parte l'attenzione sulla loro appartenenza spirituale alla lunetta con Gesù e i dottori della Chiesa la loro coloritura: Gesù l'essenza di sapienza e virtù. Si confronti, per esempio, la composizione dei colori in Giuseppe e in *Justitia e Fortitudo*.

Anche il collegamento più stretto verso la tradizione iconografica è comune a entrambi i temi, perfino i troni mostrano similmente nella loro artistica forma a gradini la preferenza per il prezioso.

Vediamo la omogeneità delle decorazioni murali sia dal punto della tematica che dalla forma e dei colori. La progettazione complessiva uniforme, che è stata già tradita dal disegno fondamentale del reticolato continuo delle colonne, traspare egualmente dall'unione tematica: la gloria romana vista insieme alla scienza cristiana. Virtù e sapienza determinano perciò il contenuto dell'allestimento dell'ambiente. Da tutto ciò si può desumere la sua funzione? Noi crediamo di sì.



Già la piccolezza della cosiddetta, anticappella, dell'anticamera della cappella, il suo provvidenziale soffitto in legno, la mancanza di un accesso dall'esterno e prima di tutto la sua vicinanza con la cappella al 2° piano del palazzo, fanno supporre una destinazione particolare, una sorta di stanza del tesoro. Il suo contenuto possiamo interpretare tramite la lettura congiunta del susseguirsi dei quadri. Ci indicano lo studio e più precisamente nella sua direzione principale teologia e in aggiunta storia patriottica. Racchiudere libri e più precisamente libri di tale contenuto in primo luogo, era perciò la destinazione di questo vano - almeno nei piani del committente. L'anticappella era una biblioteca, sinonimo di studiolo! Lo zoccolo dipinto formava il listello finitore superiore del rivestimento in legno per i piani inclinati e gli scaffali dello studio privato. Arredi perciò che conosciamo da rappresentazioni di Santi (Tav. 7) p.e. Gerolamo in Gehäus o eruditi (Petrarca) e pure più tardi da biblioteche più grandi (Piccolomini, dal 1492 biblioteca del Duomo di Siena). Un'abitazione paragonabile di un principe della Chiesa dell'epoca purtroppo non ci è conservata.

L'intreccio stretto tra temi pagani e cristiani che troviamo nella biblioteca, non era poi così inconsueto. Nel palazzo Trinci a Foligno (a circa 150 Km.) che Giovanni Vitelleschi conosceva sicuramente, la loggia al 2° piano era dipinta esaurientemente con un'altra storia del 1° libro di Livio, quella di Romolo e Remo, della quale il Codice di Darmstadt riproduce cinque scene. La cappella direttamente attigua è ornata da scene dalla vita di Maria di Ottaviano Nelli 1424. Anche qui le figure del Nuovo Testamento sono abbigliate all'antica e quelle della leggenda della fondazione di Roma, al contrario, alla moderna, "gotico internazionale". Si può supporre che dietro questa disposizione si trovano ponderazioni sottili come per esempio quella verso la Verginità? Dovevano, la Vergine che concepiva da un Dio - qui la vestale Rea Sylvia e Marte - là la fanciulla Maria e lo Spirito Santo - e i loro figli, sempre eminenti, esseri messi a confronto? Sicuro è in ogni modo che gli affreschi nel Palazzo Trinci, sede dei Vicari Pontifici fine 1438, dovevano portare davanti agli occhi la grandezza e magnificenza di Roma, come lo esprimono i versi aggiunti: Roma come potenza mondiale, anche la Roma papale!

Per questa coscienza umanistica del collegamento con l'antichità, parla anche Corrado Trinci che, con l'aiuto del suo consigliere Francesco da Fiano, impiantava una collezione archeologica - base dell'odierno museo archeologico, nei vani attorno al cortile del castello a Foligno. Non bisogna attendersi qualcosa di simile anche da Giovanni Vitelleschi che era orgoglioso del suo paese di origine, il terreno del quale permetteva ritrovamenti così ricchi? Ne potrebbe essere un altro indizio, che per la

facciata Vitelleschi scelse la nuova rustica - cioè "all'antica" - la prima volta per un palazzo cardinalizio!

Il cardinale, che iniziava la sua ripida carriera come pronotaio apostolico a Roma, era certamente un buon letterato. Non ultimo testimonia in questo senso il sospetto dei suoi contemporanei, che lui abbia mandato al condottiero Piccinino per sua fatalità lettere cifrate. La sua permanenza a Roma, sotto Martino V, lo ha messo in condizione di poter scegliere personalmente il programma dei quadri per il suo studiolo. Così si spiega il riferimento teologico su Gesù e i dottori della Chiesa come personale. Che anche l'aspetto bellico, la vittoria nella battaglia, avesse la sua importanza, si capisce presso un condottiero della Santa Romana Ecclesia. Il campo dello stemma dà a capire la propria provenienza. La rilevanza di Roma, delle virtù romane, la testimonianza della tradizione, tutto questo trovava in Lucrezia la rappresentante adatta - lei era, in una persona, legata con il luogo d'origine del committente e la sede degli affreschi del Palazzo a Corneto-Tarquinia, nello stesso modo con Roma, e questo in quel periodo quando Tarquinia era predominante e Roma era ricevente - anzi diventava appena città! In entrambi concorda con Giovanni Vitelleschi al quale viene conferito il titolo di *Pater Patriae* dal senato Romano. Non solo a lui stesso, ma a tutti i cittadini della sua città natale fu conferito il diritto di cittadinanza Romana dal senato dell'Urbe nel 1436, noi supponiamo come ringraziamento per le forniture di grano che tenevano basso il prezzo del pane a Roma nei periodi di carestia. Una onorificenza che è ricordata ancora oggi da uno scudo gentilizio sul Palazzo Comunale di Tarquinia.

Che il cardinale Giovanni Vitelleschi possedesse molti e preziosi libri non è solo probabile in sé, ma può essere documentato con prove. Prima di tutto tramite il testamento di suo nipote, Bartolomeo Vitelleschi, vescovo di Corneto dal 1463, pubblicato nel Bollettino del 1982 pag. 127.

Esso informa, attraverso indicazioni scrupolose a chi dovesse andare in eredità il retaggio che lui aveva assunto dal grande zio, il Reverendissimo Signor Cardinale. Una grande parte di questa eredità però sono libri, di cui alcuni sono elencati singolarmente non ultimo perché particolarmente preziosi, forse perché rilegati in pelle rossa o bianca, scritti su pergamena ecc.

Si tratta principalmente di manoscritti liturgici e teologici. Inoltre, dopo la sua morte i libri e la "libreria" (!) devono essere venduti, ma solo dopo il tesoro in argento. Anche da ciò si può dedurre il valore e l'importanza della libreria.

Un altro argomento per il possesso è la quietanza che riceveva il suo nemico e successore, patriarca Lodovico di Aquileia, su un pagamento, fra l'altro per libri dalla successione del Giovanni Vitelleschi

Pochi anni prima della improvvisa morte del cardinale, dopo la distruzione di Palestrina (1436) ad opera delle truppe papali sotto il suo comando si parla riguardo ai tesori che lasciava trasportare da lì a Corneto, p.es.: di colonne di marmo, probabilmente anche quella nell'arcata della finestra della biblioteca, nonché di libri.

Sulla data della costruzione del vano biblioteca siamo informati esattamente, grazie alla cronaca del Pier Gian Paolo Sacchi di Viterbo, uno dei più fedeli, anche nella disgrazia del Giovanni Vitelleschi: l'8 febbraio 1439 il palazzo era perciò terminato "di tutto punto". Poiché il nostro ambiente è decorato con lo stemma sotto il cappello cardinalizio, la nomina però avvenne solo nel 1437, dobbiamo fissare per la pittura gli anni 1437/38. Nell'anno dell'ultimazione della biblioteca 1438 il Comune assume un insegnante professore per grammatica, retorica e poesia (ma solo nel 1147 assume un medico). Sicuramente non senza il mecenate.

Con ciò l'interno della biblioteca viene ad essere uno dei più antichi ambiente per i libri principeschi che conosciamo, forse è la sala biblioteca privata più vecchia esistente in assoluto. Perfino dello studiolo quasi contemporaneo (1447/51) adiacente alla cappella dipinto da Fra Angelico nel Vaticano per il Papa Nicola V, manca oggi qualsiasi traccia. L'ubicazione tranquilla della biblioteca privata, la sua collocazione vicino alla cappella del palazzo Vitelleschi, come la sua volta a botte in legno, e soprattutto il programma dei quadri correttamente funzionale, fanno diventare una certezza la nostra interpretazione. Con questo, il tema delle nostre immagini diventa il legame fra sapienza e virtù, il "*conubium virtutis ac scientiae*", con l'accento sull'origine divina di ogni sapere tramite il docente Gesù, per secoli eletta a espressione principale delle biblioteche ecclesiastiche, ed inoltre anche nelle pitture dei soffitti dei conventi barocchi nei paesi di lingua tedesca. L'elemento principesco, che è rappresentato dalla scelta e interpretazione del soggetto antico insieme allo stemma personale è completamente integrato nel carattere religioso. La nobiltà del costruttore si basa in modo visibile su *sapientia* e *virtus*.

Dalle biblioteche, pubbliche o dei conventi contemporanei in Italia, p. es.: dalla biblioteca di S. Marco a Firenze, costruita da Michelozzo 1437-41 per Cosimo de Medici, la nostra libreria si differenzia per funzione e forma; potrebbe essere nata per una certa esigenza di rivalsa di prestigio in quanto arcivescovo di Firenze, una

carica che Giovanni Vitelleschi copriva già dal 1435. Se il movente era più la passione del collezionista di libri o identica sete di sapere, chi può deciderlo ancora? E' però certo che dobbiamo allargare l'immagine del costruttore, del guerriero e cardinale, che in crudeltà non era da meno dei suoi antagonisti con una grossa componente culturale. Questa formazione umanistica si mostra già da sola tramite l'assunzione fra le stanze private del palazzo di questa inusuale "biblioteca", come da ora si dovrebbe chiamare l' "anticappella". Si esprime nella scelta e fusione dei temi religiosi e mondani e non ultimo nella elaborazione cortigiana della storiella e di Gesù docente da bambino. Non si avverte nulla del rude condottiero.

La salute cagionevole di Vitelleschi, la sua richiesta di dimissione dall'esercito papale di cui scrive Eugenio IV, fanno presumere inoltre che volesse crearsi qui un rifugio, al godimento del quale non sarebbe più arrivato. Fra l'altro Sacchi lo caratterizzava "Savio"! Anche la progettata elevazione del livello intellettuale a Corneto, tramite l'assunzione di un professore fa parte di ciò - tratti perciò che richiedono un arrotondamento positivo della sua immagine che rendono il cardinale e condottiero più umano. Le immagini della Biblioteca di Vitelleschi, nate da credenza e riflessione storica, trasmettono un appello morale al rinnovamento di Roma antica, a mezzo delle Virtù Cardinali.

**Renate Schumacher-Wolfgast**

Traduzione della Sig.ra Teresia Cagnoli