

# LA CAPPELLA SPARAPANE NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A TUSCANIA

Fulvio Ricci, Luciano Santella

*In data 27 Ottobre 1990, il sindaco di Tuscania Domenico Staccini e l'assessore alla Cultura Carlo Sensi si adoperarono con sollecita sensibilità per un intervento di studio da parte della sezione Archeologia e Storia dell'Arte del Centro di Catalogazione della Amministrazione Provinciale di Viterbo dei dipinti della Cappella Sparapane, nella chiesa di S. Francesco, con richiesta scritta prot. n° 7649.*

*Nonostante l'uso improprio a mattatoio comunale cui per decenni era stata adibita la chiesa e i gravi danni arrecati dal sisma del 6 Febbraio 1971, la cappella aveva conservato un notevole complesso di affreschi, opera dei nursini Giovanni e Antonio Sparapane, restaurati proprio in seguito al terremoto. L'abbandono, però, del ripristino delle strutture della chiesa e l'impossibilità di una assidua vigilanza, nonché la precarietà delle recinzioni di un cantiere ormai perennemente aperto, espongono le pitture della cappella e vari elementi architettonici scolpiti, nonostante tutto ancora numerosi, al continuo rischio di asportazioni e danneggiamenti, reso ancora più grave dalla assenza di studi sistematici del complesso.*

*Nella certezza che il presupposto della tutela vada ricercato nella conoscenza e nella sensibilizzazione della pubblica opinione sulla importanza della conservazione e della corretta fruizione del pubblico patrimonio storico-artistico, il ccbc della Amministrazione Provinciale di Viterbo pubblica in questa sede gli esiti degli studi sulla chiesa di S. Francesco e della Cappella Sparapane, rivelatisi notevolmente fecondi di dati anche ai fini della ricostruzione di uno spaccato storico della vita cittadina nella seconda metà del Quattrocento.*

La chiesa di S. Francesco (fig. 1) sorge nei pressi della cinta muraria cittadina nel terziere di Valle.

ta da volte a crociera su costoloni.

Tre cappelle si aprono anche sul lato sinistro, tutte coperte con volte a ve-



Fig. 1 - Tuscania, chiesa di S. Francesco: facciata

Attualmente, nonostante l'improprio e prolungato utilizzo della navata come mattatoio pubblico e pur ridotta alla avvilita condizione di rudere, presenta ancora cospicui caratteri tipici delle tipologie ecclesiali duecentesche, afferenti ad una notevole qualità architettonica<sup>1</sup> (fig. 2).

L'impianto icnografico è a croce latina con ampia navata unica ai cui lati sono state aperte in rimaneggiamenti successivi alcune cappelle: quattro sul lato destro, le prime due, tamponate da una muratura, sono evidenziate all'interno della navata solo dall'arcone che originariamente fungeva da accesso. Quest'ultime sono seguite da una nicchia cinquecentesca inglobata nella muratura, in origine profilata da una cornice in nenfro di cui si conservano *in situ* le due basi modanate. La quarta, ancora ben conservata è coper-

la, le prime due con costoloni a sezione trapezia. All'interno della terza cappella si conserva una piccola edicola archiacuta definita da una cornice in nenfro ornata da un motivo a stella a quattro punte.

Il Barbacci nella sua relazione cita solo quattro cappelle<sup>2</sup>: le due poste sotto il patronato delle antiche famiglie dei Ciglioni e dei Marcelli, definite famose ma in stato di abbandono e rovina per l'estinzione delle due famiglie; una posta sotto il patronato della famiglia Giannotti e la cosiddetta Cappella Nuova, dedicata a s. Antonio da Padova.

Un documento conservato presso l'archivio comunale attesta per il 1441 un lascito di dotazione per una cappella dedicata a s. Agnese<sup>3</sup>.

Nella zona presbiteriale, quella che più ha sofferto di crolli e modifiche,





Fig. 2 - Toscana, chiesa di S. Francesco: interno

sono ancora conservati vari elementi strutturali originali di grande importanza per la comprensione della organizzazione volumetrica del complesso. Nel braccio sinistro del transetto, il meglio conservato, nonostante sia stato occupato da varie abitazioni private con i loro connessi (scalate, bagni pensili, comignoli), sono visibili negli angoli di fondo due *culots* destinati a sostenere i costoloni a sezione rettangolare delle volte a crociera della copertura. Sulla parete sinistra è leggibile la silhouette di una finestra parzialmente tamponata e in parte occupata da un portalino quattrocentesco (fig. 3); e, al piano terra, due accessi di cui uno immette in un vano privo di finestre, l'altro in un campanile a pianta quadrangolare, circolare all'interno, di cui si conserva il primo piano e la porzione più interna di parte dell'alzato, nella muratura sono visibili le ammorsature della scalata a cocea che lo serviva (fig. 4) dalla quale si accedeva anche al pulpito. La parete destra di questo braccio del transetto era in origine aperta da una ampia arcata a tutto sesto, attualmente tamponata, che dava accesso ad un vano coperto a crociera, comunicante con il presbiterio tramite una piccola porta voltata a concii.

Tre grandi pilastri circolari, dei quattro posti agli angoli dell'incrocio tra navata e transetto, si conservano

ancora, sormontati da capitelli decorati a motivi vegetali e impostati su basi cubiche ornate agli angoli da larghe foglie d'acqua. A circa metà della loro altezza, i pilastri presentano delle nicchie, probabili alloggiamenti di elementi lignei. Su quello più interno, alla base della nicchia, è impostato un peduccio pensile con mensola modanata e supporto decorato da foglie evolventi in stretti *crochets*.

L'organizzazione composita dei sostegni si evidenzia anche nei due pilastri prossimi alla navata: negli spigoli tra questi e il muro della nave erano alloggiati dei pilastri più deboli poggiati su piccole basi cubiche (fig. 5), destinati a ricevere la ricaduta delle cro-



Fig. 3 - Esterno, finestra sul transetto

ciere di copertura di cui attualmente restano soltanto tracce nella muratura.

La chiesa era originariamente illuminata da ampie monofore ad arco tondo fortemente strombate, a luce rettangolare e lunetta chiusa da una lastra di tufo ornata verso l'esterno da motivo trilobato. Nel transetto e nella campata ad esso adiacente le finestre sono impostate ad un livello più basso rispetto al resto della navata. Tale constatazione, unitamente all'osservazione delle tracce di imposta sui muri, autorizza ad avanzare l'ipotesi di diverse tipologie di copertura: a volte costolonate nel transetto e nella campata adiacente, a capriate, forse sostenute da arconi trasversali, nel resto della navata.

Le superfici esterne delle murature sono ritmate da cinque contrafforti a sezione rettangolare sul lato sinistro, posti in corrispondenza dell'imposta dei sostegni del tetto<sup>4</sup>; sul lato destro, invece, due dei contrafforti originari sono stati inglobati in speroni a scarpa tra i quali è stata successivamente costruita una cappella.

La nascita del complesso di S. Francesco è documentata con precisione: il 3 Luglio 1281 il vescovo di Viterbo e Tuscania Filippo concede ai Minori Francescani, da tempo insediati fuori le mura, nel primitivo convento della Moletta presso il fiume Marta<sup>5</sup>, di trasferirsi all'interno della cinta urbana, nel luogo dove sorgeva la chiesa parrocchiale di S. Giacomo Minore, e di procedere alla costruzione di una nuova chiesa e di un nuovo convento<sup>6</sup> (fig. 6). Però, già dal 1247 fervevano lavori di ristrutturazione a S. Giacomo Minore, se papa Clemente IV concedeva indulgenze per chi contribuiva alla fabbrica<sup>7</sup>.

Il favore e la benevola protezione dei pontefici fu costante nei confronti della nuova fondazione, la concessione continua di benefici favori una ricca strutturazione architettonica ed una cospicua dotazione<sup>8</sup>. Nel 1291 la nuova chiesa era già stata dedicata<sup>9</sup> e rivestiva un ruolo importante nel contesto della vita cittadina, il cui riscon-



Fig. 4 - Esterno, resti del campanile



tro si ha proprio nei lasciti sempre più numerosi a suo favore: nel 1431 papa Eugenio IV concedeva ancora indulgenze a chi contribuiva alle spese per la fabbrica del convento, bisognoso di restauri<sup>10</sup>; nel 1434 i frati godettero di una ricca donazione per fornire la chiesa di un'organo<sup>11</sup>; nel 1447 un breve di Niccolò V esonerò il convento di S. Francesco da ogni dazio dovuto alla Santa Sede al fine di permettere un intervento di riparazione alla fabbrica della chiesa<sup>12</sup>. L'episodio maggiormente qualificante, però, della intera vicenda storica del convento di S. Francesco, è da individuarsi nella fondazione della biblioteca avvenuta nel 1466 ad opera di frate Francesco Carbone portavoce della spinta riformatrice dell'Osservanza originatasi dalla nuova visione intellettualistica voluta da Bernardino da Siena<sup>13</sup>.

La centralità del convento di S. Francesco nella vita cittadina, si conferma con abbondanti testimonianze nella seconda metà del secolo: nella chiesa era conservato il bossolo per l'elezione del consiglio comunale e, nei periodi di incertezza politica, anche gli statuti e il tesoro pubblico<sup>14</sup>. In essa si tenevano i giuramenti degli eletti alle cariche cittadine<sup>15</sup>. Il suono delle sue campane scandiva gli orari della giornata di lavoro dei macellai che operavano nel vicino macello comunale<sup>16</sup>. Nel 1491, in seguito alla condanna inflitta alla città da papa Innocenzo VIII per l'omicidio perpetrato ai danni del capitano di ventura Bernardino della Posta, al soldo della sua famiglia, i magazzini del convento furono utilizzati come ammasso per il grano che doveva essere inviato a Roma quale pagamento della penale<sup>17</sup>.

Dal secolo XVI, forse anche a causa dei recenti gravi danni subiti ad opera del duca di Borbone<sup>18</sup>, la città conobbe un rapido declino, riscontrabile anche nel processo di ridimensionamento del complesso conventuale di S. Francesco che sopravvive, però, fino al 1798, anno dell'invasione francese. Le soppressioni degli ordini religiosi che seguirono all'occupazione non risparmiarono il complesso tuscanese che rimase completamente abbandonato<sup>19</sup>. Nel 1834 i locali del convento e la chiesa furono concessi in enfiteusi alla curia e al fisco di Tuscania cui

subentrò nel 1844 Carlo Campanari dietro l'impegno di provvedere al mantenimento della chiesa e alla costruzione del campanile<sup>20</sup>. Lo sfruttamento e l'incuria furono, però, i segni caratteristici di questi amministratori, tanto che nel 1856 fu richiesta la sconsacrazione della chiesa e la sua concessione in enfiteusi per usi profani. Le entrate della chiesa furono destinate a beneficio dell'orfanatrofio delle zitelle povere. Fu ancora il Campanari ad ottenere la concessione, con l'impegno di provvedere ai restauri della sola cappella della Crocifissione (Cappella Sparapane). Questa fu murata nell'apertura verso la navata e fornita di un accesso autonomo dalla piazza antistante<sup>21</sup>.

ta dalla muratura ottocentesca, fungeva in parte da mattatoio comunale e in parte era occupata da abitazioni civili, parimenti ai locali dell'ex convento, tutt'ora parzialmente abitati.

Al presente l'episodio che suscita maggiore interesse nell'ambito del complesso monumentale di S. Francesco è la cappella della Crocifissione, sia perché è la meglio conservata, sia per la varietà dei soggetti iconografici e per l'estensione delle pitture che ancora ornano le pareti e la volta, da considerarsi pressoché inediti, eccettuate brevissime citazioni che non oltrepassano il livello di testimonianza della loro esistenza<sup>24</sup>.

Sul montante destro dell'arcone che

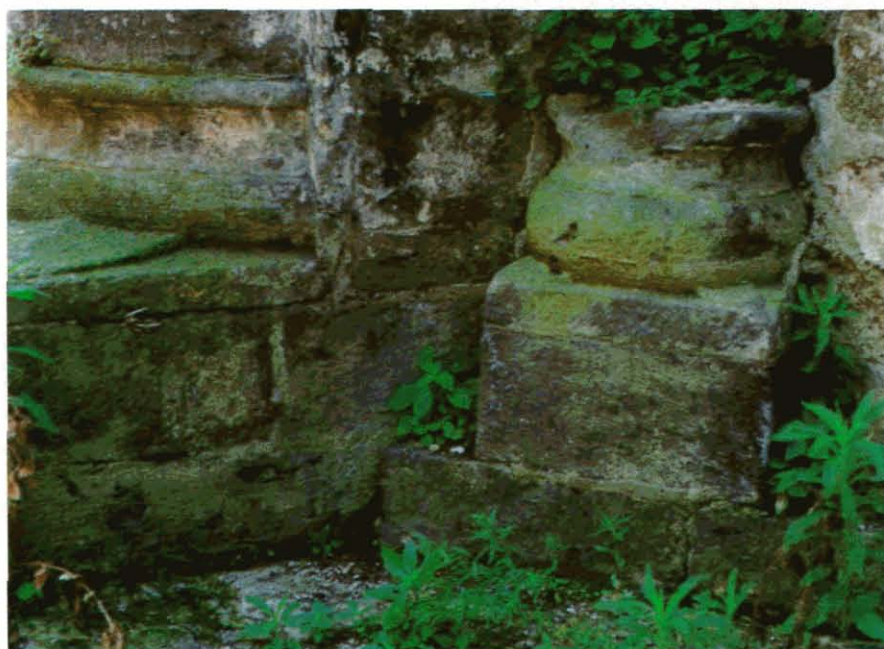


Fig. 5 - Interno, base del pilastro angolare destro (part.)

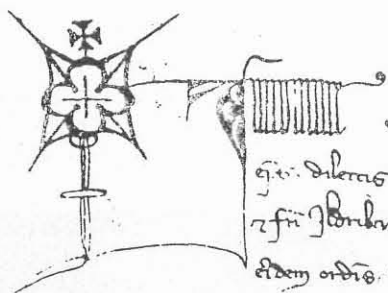
Le condizioni generali degli edifici erano però ormai molto compromesse: già il Barbacci agli inizi del sec. XVIII aveva definito nella sua relazione fatiscenti le condizioni della chiesa e in rovina le due cappelle patronali dei Cigliani e dei Marcelli<sup>22</sup>. Negli anni a seguire esse divennero veramente disastrose: particolarmente emblematico è un documento del 1842, conservato presso l'archivio della chiesa di S. Marco e citato anche da J. Raspi Serra<sup>23</sup>, dove è riportato come in quel periodo i materiali da costruzione della chiesa e del convento fossero asportati e venduti a peso.

Fino al terremoto del 1971 la chiesa, ad esclusione della cappella isola-

dà accesso alla cappella è dipinto un cartiglio con le generalità e il luogo di provenienza degli autori delle pitture: *MCCCCLXVI/ QUESTA CHAPPELLA SIE DEPE(n)TA/ P(er) LE MANO DE IOHAN(n)I DESPARAPANE/ ET ANTONIU SUO FIGLIOLU/ DE NORSCIA ADI DUDICI DE MA/ GIO FO FORNITA* (fig. 7). Sul lato opposto compare invece il nome del committente: *MCCCCLXVI/ QUESTA CHAPPELLA AFAC(t)A MURARE/ ET DE PENGNERE MASTRU GIACOBU/ DE AUSTINO DE PE[TRO] P(er) LLANIMA SUA/ ET DELLI MORTI SOI* (fig. 8).

Il Cavalcaselle, sullo scorcio del se-



[illegible][illegible]

O ego per meo  
 venerabile pater  
 formis regi-

**Fig. 6 - Concessione del vescovo Filippo ai frati residenti nel convento della Moletta per la costruzione del nuovo convento di S. Francesco (Tuscania, Archivio Capitolare, pergamena 17)**



colo scorso, definì questi affreschi ben leggibili ma assai malconci<sup>25</sup> per i gravi guasti dovuti all'umidità<sup>26</sup>. Attualmente, pur menomate da vaste lacune, le pitture presentano un discreto stato di conservazione e un buon grado di leggibilità anche se, purtroppo, versano in totale stato di abbandono. La conservazione di questi affreschi è da ritenere un caso veramente fortunato in considerazione del fatto che per un lungo periodo l'edificio, oltre ad essere stato trascurato ha conosciuto anche un prolungato uso improprio. È però da ascrivere a merito dei pittori anche l'uso di una buona tecnica nell'affresco che meglio ha resistito alla aggressione della forte umidità; le parti realizzate a secco, al contrario, hanno gravemente sofferto.

Sulla spalla destra dell'arcone di accesso è raffigurato s. Cristoforo che trasporta il Cristo bambino recante in mano il globo terrestre da cui si diparte un cartiglio svolazzante con la scritta *EGO SUM LUX MUNDI* (fig. 9). La figura del santo si staglia contro un sintetico sfondo naturalistico formato dalla congiunzione di due declivi montuosi discendenti che staccano l'azzurro del cielo dall'azzurro del fiume che Cristoforo sta guadando. Il bordone, miracolosamente rivestito di fronde, gli funge da appoggio.

Sulla spalla opposta del medesimo arcone lo spazio è suddiviso in due riquadri, nel più esterno dei quali è dipinto s. Giacomo Apostolo, nell'altro un santo vescovo recante in mano un modellino di città (fig. 10). Poiché la perdita dell'intonaco ai piedi delle due figure ha cancellato i nomi, rimane dubbia l'identità del santo vescovo: in un polittico attribuito a Giovanni Sparapane conservato presso la casa parrocchiale a Campi di Norcia, una figura con gli stessi attributi è identificata dall'iscrizione come s. Benedetto, anche nel pontile della chiesa di S. Salvatore, nella stessa località umbra, compare lo stesso personaggio; però nel contesto tuscanese tale personaggio è da identificare molto più probabilmente con s. Agostino, peraltro usualmente raffigurato in abiti episcopali e con un modellino di chiesa o città sulle mani, che unitamente a s. Giacomo rappresenta il santo eponimo del committente. I fondali alle spalle del-

le due figure sono decorati a stampino, ad imitazione di stoffe pregiate.

Nelle vele della volta sono raffigurati i Dottori della Chiesa: Gerolamo (fig. 11), Agostino (fig. 12), Gregorio (fig. 13) e Ambrogio (fig. 14), allusio-

tardo-gotiche. Il movimento del profilo delle basi contribuisce a definire lo spazio, per altri versi trattato ancora convenzionalmente nella bipartizione del fondo in due fasce colorate: blu per lo spazio aereo, a finto marmo l'a-

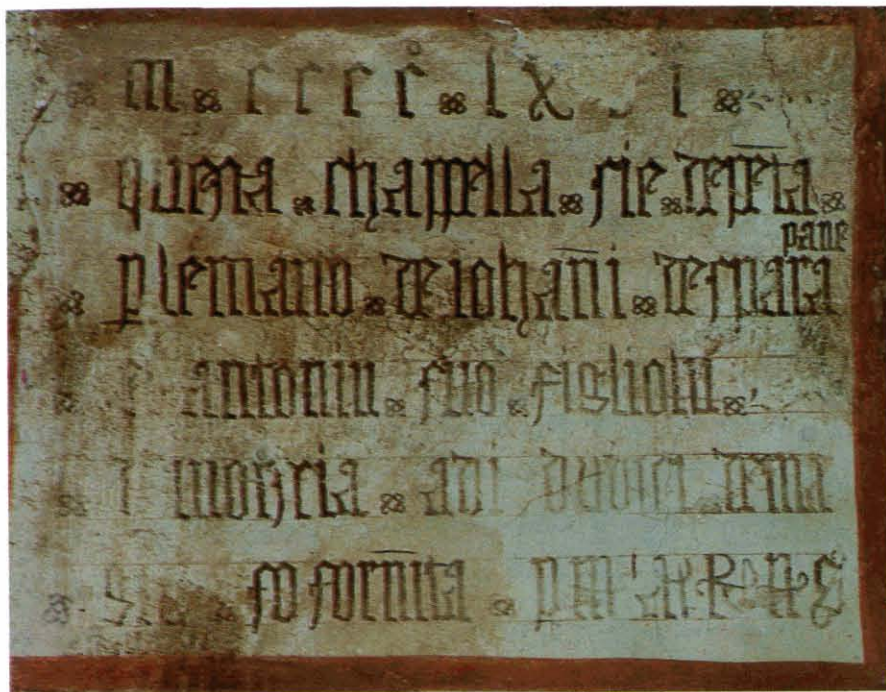


Fig. 7 - Cappella Sparapane, cartiglio con il nome dei pittori

ne all'instaurarsi in ambito francescano di un clima di preferenze colte<sup>27</sup>. Essi, intenti a scrivere, sono assisi su troni imponenti nella loro strutturazione architettonica e appesantiti da un eccesso di ricercatezze decorative

rea di appoggio. I Dottori della volta di S. Francesco trovano un loro preciso riscontro nell'analogo tema che compare nelle volte della chiesa di S. Salvatore a Campi di Norcia: forti affinità segnano sia il partito decorati-

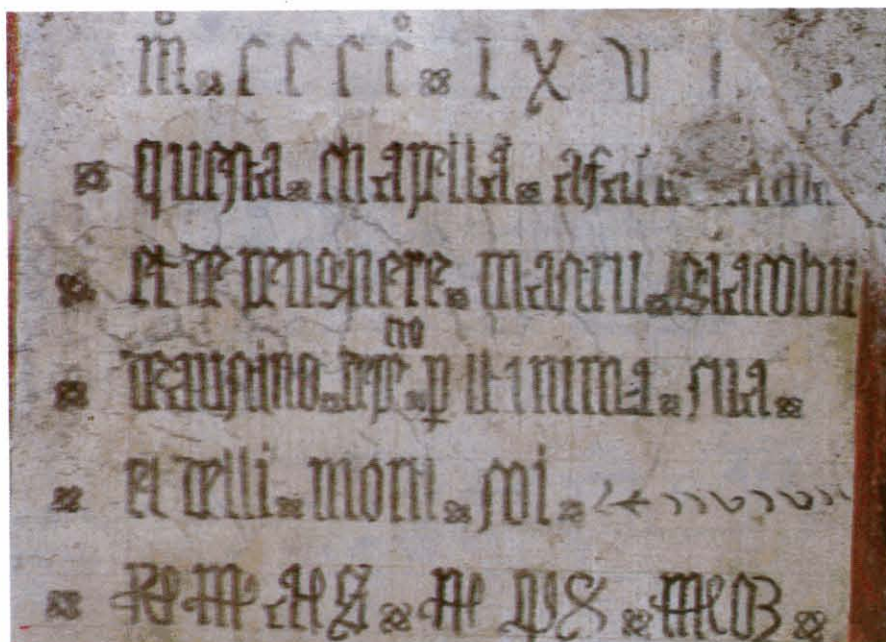


Fig. 8 - Cappella Sparapane, cartiglio con il nome del committente





Fig. 9 - S. Cristoforo



Fig. 10 - I santi Giacomo e Agostino

vo che le fisionomie dei personaggi<sup>28</sup>. Un sistema di cornici a bande rosse ed ocre ed a fasce riccamente decorate a stampino circoscrivono le figure.

Il raccordo della cappella con la navata della chiesa ha portato ad uno sdoppiamento dell'arco che presenta la linea interna dell'intradosso più alta dell'esterna. Su quest'ultima sono dipinti entro una losanga lobata posta sulla chiave di volta il Redentore benedicente con un libro aperto sulla mano sinistra (fig. 15) e ai suoi lati un giovane diacono e un santo vescovo, posti come statue in edicole gotiche coperte a cupola, sui cui basamenti due iscrizioni identificano i personaggi rispettivamente con s. Antolino (fig. 16), il cui nome è ripetuto anche nel lampasso della dalmatica, e s. Ilio (fig. 17). Nell'arco più interno la chiave è ornata da un serafino, fiancheggiato da s. Ansano (fig. 18) e da un santo monaco, Vincenzo Ferrer, che porta in mano un libro con la seguente iscrizione: *TIMETE DEUM ET DATE*

*ALLUI ONORE E GLO(r)I(a)* (fig. 19). Anche queste figure sono inserite all'interno di edicole gotiche. L'archivolto risultante dallo sfalso dei due intradossi è ornato da un motivo floreale a monocromo su fondo rosso.

La parete sinistra si presenta come un grande retablo (fig. 20) organizzato in due registri compresi tra lo zoccolo a pannelli in finto marmo e il pennacchio, decorato con lo stesso motivo dell'archivolto dell'arcone di in-



Fig. 11 - S. Gerolamo





Fig. 12 - S. Agostino

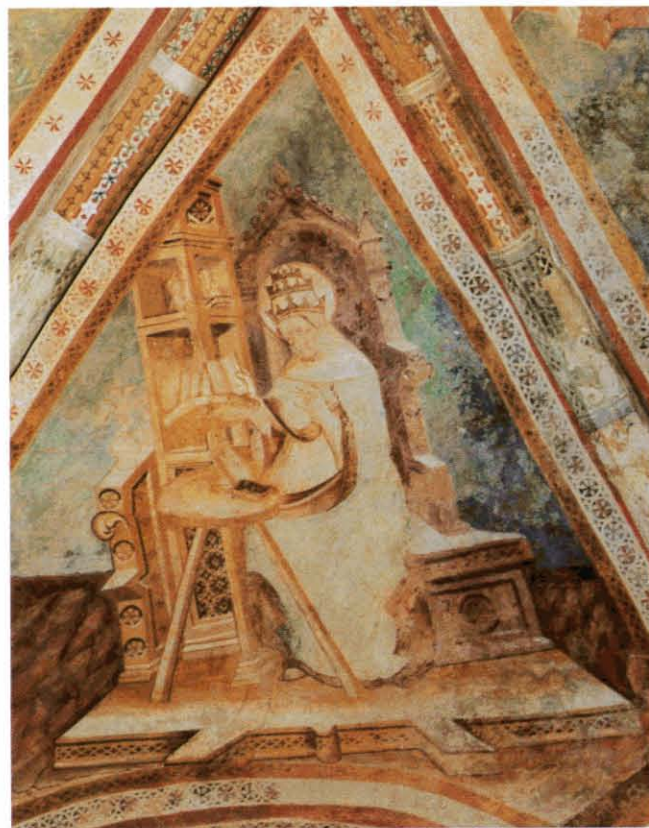


Fig. 13 - S. Gregorio

gresso. Nel registro superiore, entro i due riquadri laterali, sono raffigurate le sante vergini Caterina d'Alessandria e Lucia, accampate sui ricorrenti fondali a finte stoffe decorate a stampino con i piani di appoggio a finto marmo. Lo spazio tra i due riquadri è occupato da una finestra nei cui sguanci sono dipinti s. Sebastiano (fig. 21) e s. Rosa da Viterbo (?) (fig. 22), circoscritti da cornici ad archi trilobi su esili colonnine; e nella piattabanda, entro un quadrilobo inserito in un tondo, l'Agnello Eucaristico con lo stendardo rossocrociato. Alle spalle di queste figure gli sfondi sono semplificati: azzurro per lo spazio aereo, rosso per il piano d'appoggio, verde nel tondo con l'Agnello Eucaristico.

Il registro inferiore è suddiviso in tre riquadri: nel primo, bipartito da una cornice a tratti bianchi e rossi e dal diverso colore delle finte stoffe degli sfondi, compaiono s. Francesco e s. Antonio da Padova; nel secondo, parzialmente occupato dallo strombo della finestra, è raffigurato s. Ludovico da Tolosa; nel terzo compare uno dei tre copatroni di Tuscania, probabil-

mente Marcelliano, del cui nome sono rimaste solo le ultime due lettere a causa di una lacuna dell'intonaco.

L'apertura di una porta realizzata in seguito alla trasformazione della chiesa in mattatoio pubblico ed oggi

nuovamente tamponata, ha menomato le immagini dei santi Francesco e Antonio della metà inferiore delle figure.

La parete destra, sopra lo zoccolo in finti pannelli di marmo, è intera-

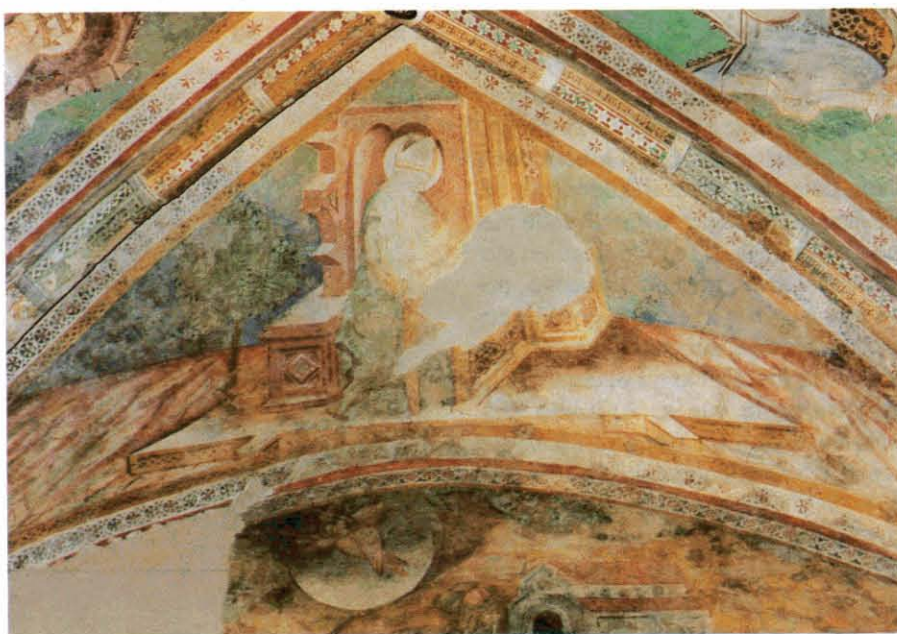


Fig. 14 - S. Ambrogio





Fig. 15 - Il Redentore benedicente

mente occupata da un Giudizio Universale, purtroppo fortemente lacunoso e degradato nei suoi valori cromatici (fig. 23). Momento centrale della scena è il Cristo entro la mandorla, bloccato in frontale fissità nell'atto di mostrare le piaghe della passione; la sua figura, rivestita di un manto esomide bianco con soppanno verde-azzurro, è assisa su un trono dalle sobrie linee classicheggianti cui fungono da dorsale una corte di Serafini. Ai lati della mandorla, disposti su registri so-



Fig. 16 - S. Antolino

vrapposti, si stagliano su un compatto cielo azzurro le schiere oranti degli angeli; nel registro intermedio compaiono il gruppo degli eletti (s. Giovanni Battista, gli Apostoli e i Protomartiri) alla sinistra del Cristo e delle elette, guidate dalla Vergine, alla sua destra. Infine, nel registro inferiore, quello che più ha sofferto delle vaste cadute dell'intonaco, compaiono i dannati: di questa porzione di affresco rimane leggibile un frammento in basso a destra con la testa del dragone che inghiotte le anime dannate, for-



Fig. 17 - S. Illo

se gli avari, sulle quali piovono sacchetti di denari evacuati da una figura mostruosa totalmente scomparsa (fig. 24). Vari cartigli parlanti illustravano le bolge infernali, di essi rimane malamente leggibile quello sovrapposto alla testa del dragone: *QUANDO (...)/ SUPERBI FOR(n)O E ASSAI A(r)ROGANTI/ PER Q(uesto) GIACI- CIONE IN GOLA DEL DRAGONE*.

I dannati raffigurati nelle fauci del dragone, evidenziano una stretta affinità formale con le figure della Cappella Paradisi nella chiesa di S. Fran-



Fig. 18 - S. Ansano



Fig. 19 - S. Vincenzo Ferrer





Fig. 20 - I santi Francesco, Antonio da Padova, Ludovico da Tolosa, Marcelliano, Lucia, Caterina d'Alessandria





Fig. 21 - S. Sebastiano

cesco a Terni, dipinta dal fulignate Bartolomeo di Tommaso<sup>29</sup>.

Sulle due pareti lunghe, organizzate anch'esse su un doppio registro al di sopra del ricorrente zoccolo in finti pannelli di marmo, compaiono immagini di santi nel registro inferiore e, nelle lunette, due scene unite da un rapporto di complementarità: una grande ed affollata Crocifissione (fig. 25) sulla parete di fronte all'accesso e la stigmatizzazione di s. Francesco, l'*alter Christus*, sulla parete d'ingresso (fig. 26). Quest'ultima menomata da una vasta lacuna che interessa la figura del santo quasi nella sua totalità, di essa rimane soltanto la mano sinistra; fa da sfondo all'episodio uno scenario naturalistico di monti spogli e brulli che vanno a formare un tondo sul quale si staglia il Cristo-Serafino da cui emanano i cinque raggi luminosi che segnano il corpo di Francesco (fig. 27). È da notare come il tipo iconografico

del Cristo afferisca ad un modello molto antico, con le ali d'angelo che rivestono l'intera figura, coprendo anche la ferita del costato. Alle spalle di s. Francesco si apre una grotta al cui interno è visibile un altare con sopra una croce, allusione al tema eremitico. L'evento è concluso dalla presenza di un compagno di Francesco, forse Leone, che seduto all'esterno di una chiesa con un libro aperto sulle ginocchia è testimone dell'avvenimento<sup>30</sup>.

Nel registro inferiore sono raffigurati, in due riquadri definiti dalla ripetuta tipologia delle cornici ornate a stampino, s. Matteo (fig. 28) e s. Antonio Abate, di questi rimane un misero frammento della figura rivestita dal saio nero e del bordone.

Nella parete di fondo lo zoccolo a finti pannelli marmorei, molto degradato per forti infiltrazioni di umidità, è rotto da una nicchia, aperta in tempi posteriori, in cui sono dipinte le ampole liturgiche. Nel registro sovrapposto allo zoccolo compare la Vergine in trono col Bambino affiancata da tre santi per lato, ai suoi piedi è inginocchiato il munifico donatore (fig. 29).

L'immagine della Vergine comporta un discreto interesse sul piano iconografico: il trono è reso con una sentita impostazione architettonica, impreziosito da intarsi policromi, pinnacoli fiammeggianti e un raffinato intaglio a motivi vegetali sullo specchio del dorsale; sul piano del sedile sono visibili le solcature incise per definire la prospettiva dello stesso. La Madonna vestita di una tunica bianca ed un manto blu soppannato di vaio, è colta in atto di offrire al Bambino una pera (fig. 30), simbolica allusione al mistero della Redenzione<sup>31</sup>; questi, in piedi sulle ginocchia della madre, benedice il devoto ai piedi del trono; la mano sinistra, invece, infelice nella faticosa resa dello scorcio, è infilata in un gesto di tenera affettuosità, proprio degli ambienti umbro-senesi, nello scollo della tunica materna<sup>32</sup>. Una punta di virtuosismo coloristico si riscontra nelle delicate, impalpabili trasparenze del velo sul capo della Vergine e nel drappo che ricopre il Bambino oltre che nella scrittura dei capelli di quest'ultimo dipinti a piccole ciocche composte da sottili linee marroni su base gialla.

Nelle zone in cui la pellicola pittorica si è conservata integra, si intende un chiaroscuro robusto anche se molto schematico che negli incarnati inclina verso uno sfumato rosato, fuso e vellutato. Intenti ritrattistici si colgono, invece, nella figura del donatore, rivestito di ricchi ma sobri abiti borghesi (fig. 31). I santi dipinti ai lati della Vergine sono circoscritti da archi trilobi su esili colonnine e da cornici a bande rosse affiancate da fasce a finite tarsie marmoree; sul lato sinistro sono raffigurati s. Giovanni Battista e due dei copatroni di Tuscania: Secondiano e Veriano; sul destro, s. Pietro, un santo diacono, forse Lorenzo e s. Michele Arcangelo. Gli sfondi alle spalle delle figure sono bipartiti dal colore blu per lo spazio aereo e dal finto marmo per il piano d'appoggio.

Nel registro superiore si conserva il brano più significativo dell'intero complesso decorativo della cappella:



Fig. 22 - S. Rosa da Viterbo (?)



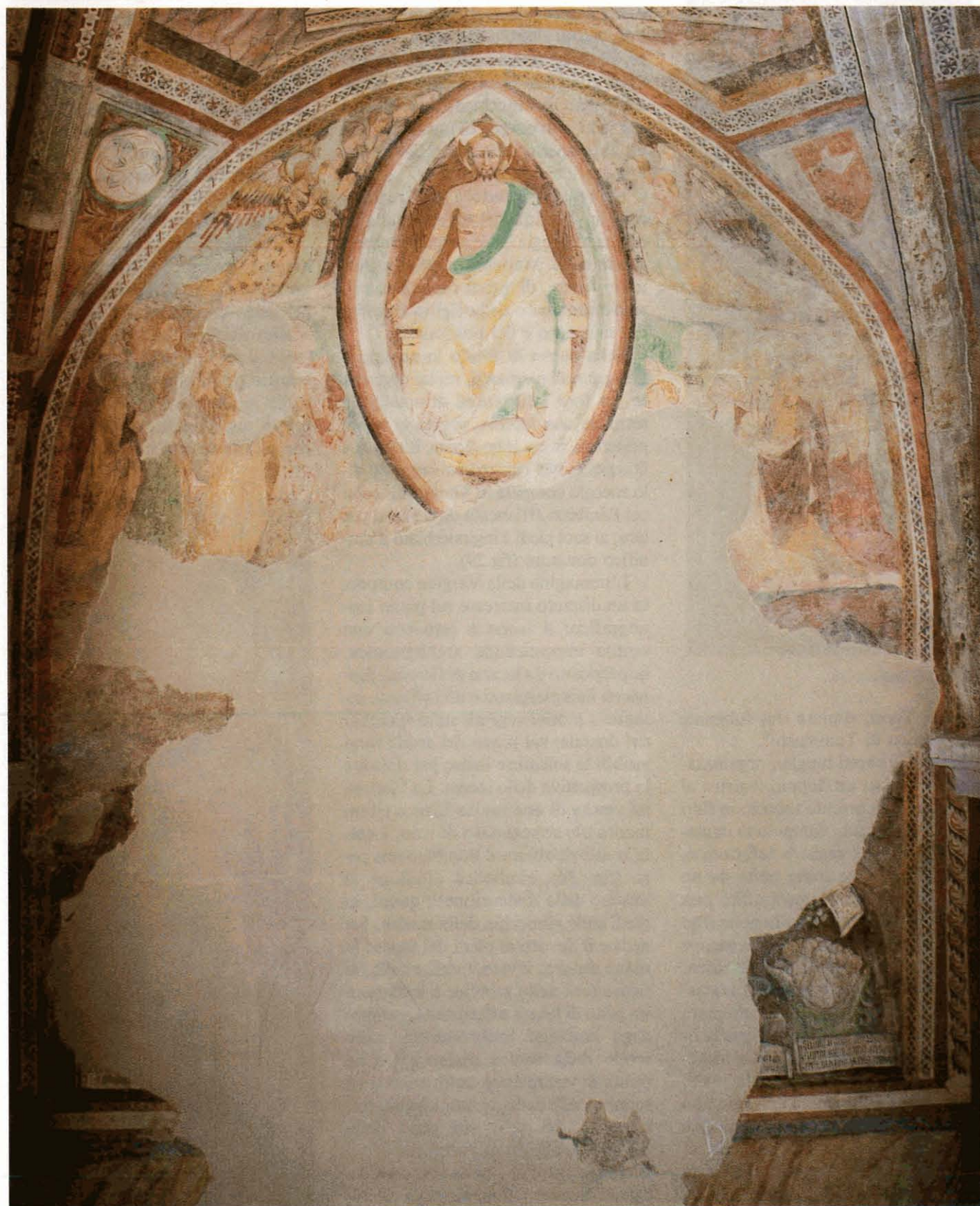


Fig. 23 - Il Giudizio Universale





Fig. 24 - Il Giudizio Universale (part.)

l'animata Crocifissione che occupa l'intero lunettone. La scena, relativamente ben conservata, presenta, dopo un recente intervento di pulizia e restauro, una perfetta leggibilità. Essa, rispetto al resto delle pitture che ornano la cappella, risponde ad una più complessa funzione semantica, in quanto raffigurazione di un evento storico. Il racconto presenta una dimensione recitativa con gruppi disposti come in una sacra rappresentazione, in vivace contrapposizione dinamica di schieramenti organizzati come *tableau vivant*. Nel medesimo campo scenico convivono personaggi coevi all'evento, colti in straziati atteggiamenti di dolore e personaggi in abiti contemporanei che nella loro ricca gestualità sottolineano al pubblico le fasi del sacro mistero rappresentato<sup>33</sup>. Lo schema costruttivo si incentra sulla grande croce infissa sul monticello con il cranio di Adamo, la quale si eleva dalla piatta, schematica, arida platea, teatro dell'episodio. Ad essa è appeso il



Fig. 25 - La Crocifissione



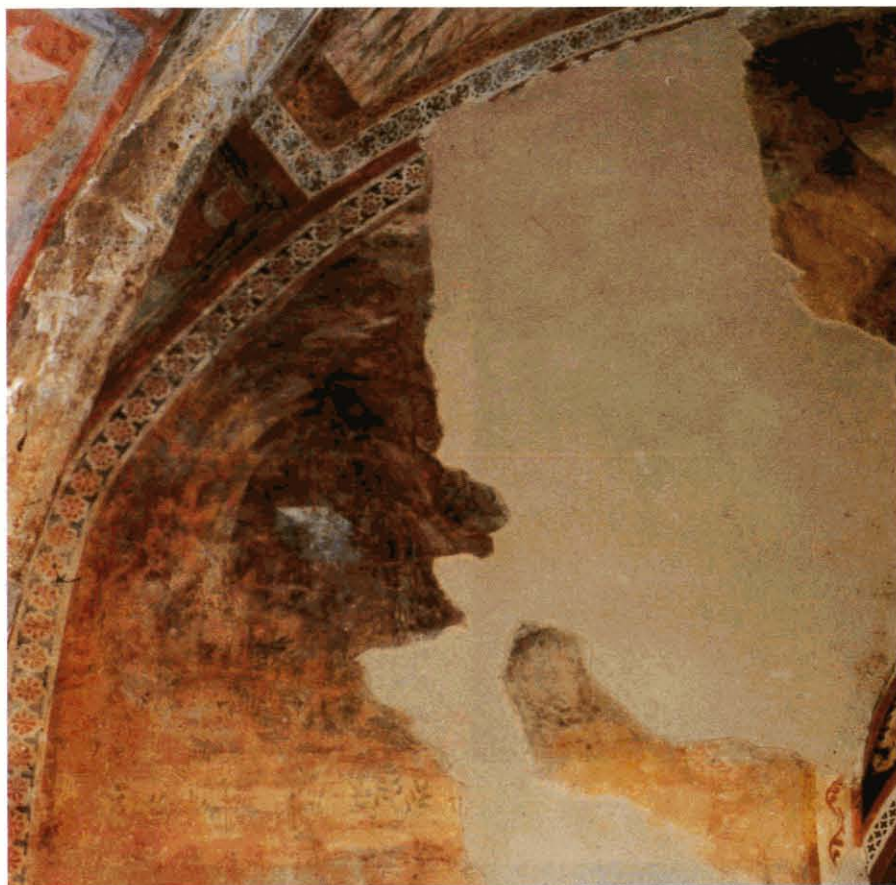


Fig. 26 - Stigmatizzazione di S. Francesco (part.)



Fig. 27 - Stigmatizzazione di S. Francesco (part.)

Cristo già morto, definito da una sottile, insistita linea di contorno rosso scuro, visibile anche sui fianchi, appena velati dal perizoma trasparente. Aliano intorno a lui sullo sfondo del cielo di un compatto blu di tradizione medioevale, tre angeli piangenti che vanno raccogliendo il sangue entro calici<sup>34</sup>. Le croci dei ladroni sono più arretrate e in posizione obliqua, un convenzionalismo tendente ad accentuare la sensazione della terza dimensione. Come il Cristo anche il ladrone redento pende pesantemente dalla croce, il ventre prominente tende ad accentuare tale pesantezza; uno sgherro è intento a frantumargli le gambe, nella resa delle quali il pittore indulge in una nota di crudo realismo nello squarcio sanguinolento che lascia intravedere l'osso già rotto. Il reprobato, al contrario, si contorce con violenza in un ultimo moto di ribellione<sup>35</sup>. Il *pathos* degli attori canonici della Crocifissione conosce vigorosi momenti espressivi nella figura della Maddalena che in ginocchio, avvinghiata alla croce, urla la sua disperazione, le lunghe chiome bionde ondulate fino alle gambe in un ritmo ripetuto nel manto adagiato a terra; e in s. Giovanni che giganteggia sul lato opposto con le mani strette e il volto contratto in una concentrata maschera di dolore. L'acme della suggestione patetica è raggiunto dal gruppo della Vergine svenuta sostenuta dalle pie donne, posto nell'estremo angolo a sinistra. Sull'angolo opposto fanno *pendant* gli aguzzini che si giocano a dadi la tunica. Questi personaggi nel contesto della rappresentazione rivestono un ruolo anomalo rispetto a quello previsto nei testi dei vangeli canonici che legano ai pagani, cioè ai soldati romani, l'episodio della partita a dadi sulla tunica di Cristo (Mt. 27, 33-35; Mr. 15, 23-24; Lc. 23, 33-34; Gv. 19, 17-24). Essi non sono contraddistinti da nessun attributo che possa assimilarli a militari romani, anzi, uno degli armati del gruppo distinto dall'insegna con la sigla S.P.Q.R. colpisce con la spada uno dei giocatori. La valutazione di questa iconografia costituita da un episodio non contemplato nel dettato evangelico, è da connettere ad una voluta polemica antiggiudaica, i cui pro-dromi letterari sono da individuarsi





Fig. 28 - S. Matteo

nella letteratura patristica (v. Giustino, *Dial.* XVI, 4; Tertulliano, *Adv. Iudaeos*, 8; Ireneo, *Adv. haereses*, IV, 36, 2) e apocrifia (v. *Evangelium Petri*, 6, 12), la cui massima espressione si ha negli *Impropria* derivati da questi e facenti parte dall'XI secolo della liturgia occidentale del Venerdì Santo, oltre che delle strutture drammatiche delle sacre rappresentazioni medioevali.

Nel contesto del racconto occupa un posto decisamente marginale l'inserimento che porge a Cristo la spugna intrisa d'aceto, venerato come santo in ambito popolare e di cui la tradizione apocrifia ci ha tramandato anche il nome: Stefanato. Più distaccati, perché semplicemente allusivi, gli atteggiamenti dei personaggi contemporanei, i cui costumi tardo quattrocenteschi sono disegnati con puntigliosa ricerca del particolare, specie nelle raffinate armature. Tra questi personaggi assumono un particolare rilievo i due armati su cavalli riccamente bardati, posti simmetricamente ai lati della croce. I loro volti sono caratterizzati da una differenziazione fisionomica che, contrariamente al resto delle altre figure rese come variazioni su un unico tema, sembrano sottintendere un voluto intento ritrattistico: quello di destra ha aspetto giovanile, lo sguardo rigidamente fisso davanti a sé ed è armato di una mazza ferrata; l'altro, più anziano con barba e lunga capigliatura fulve, volge lo sguardo sul volto di Cristo e tiene tra le mani giunte una lancia. L'aureola stellata, variante del tipo poligonale, che li contraddistingue accentua il loro ruolo di protagonisti. Alle loro spalle, due soldati recano stendardi con la sigla S.P.Q.R. a distinguere le schiere alla sinistra del Crocifisso e uno scorpione quelle opposte<sup>36</sup>. La presenza di questi due personaggi richiama una tradizione iconografica che ha la sua origine e massima diffusione in area senese sin dal primo trecento<sup>37</sup>. Anche il proli-

ferare degli armati a piedi e a cavallo che popolano la scena quali attorispettatori della Crocifissione, è una innovazione iconografica unanimemente riferita all'ambiente senese con particolare riferimento, alla Crocifissione dipinta da Pietro Lorenzetti nel braccio sinistro del transetto della chiesa di S. Francesco ad Assisi. Il tema conosce una amplissima diffusione, specie in ambienti di cultura gotico-cortese, e nel quattrocento assume la dimensione di una formula iconografica<sup>38</sup>.

In conclusione a queste note è doveroso sottolineare come i due pittori nursini attivi a Tuscania, pur non asurgendo ad alte vette qualitative, appaiono in grado, però, di proporsi come narratori squisiti e raffinati coloristi. Le loro opere si distinguono per lo smagliante cromatismo, vibrante di accostamenti arditi e frequenti cangiantismi, con effetti di spiccata eleganza, specie nei costumi e nei fondali sovraccarichi di decorazioni a stampino. Il concetto compositivo che impronta la loro espressività rimane eccessivamente ripetitivo: molto esigua è la varietà dei tipi fisionomici e ricorrenti sono le pose delle figure e alcuni gesti quali il caratteristico modo affettato di mostrare l'attributo tenuto con l'indice e il pollice e il resto della mano aperta a ventaglio, modo che si ritrova identico nella Vergine e nel s. Ansano di Tuscania e nei santi Tommaso e Scolastica dipinti sul pontile della chiesa di S. Salvatore a Campi di Norcia. Le figure stanti dei santi di



Fig. 29 - Madonna in trono col Bambino, il donatore e santi





Fig. 30 - Madonna in trono col Bambino (part.)

Toscana sono la palmare riedizione di una miriade di personaggi che gli Sparapane hanno dipinto nelle chiese del nursino e del casciano; si pongono, poi, come un marchio di fabbrica che equivale ad una firma i reiterati fondi rabescati. Tali considerazioni sono rese decisamente più puntuali anche per il notevole ampliarsi, negli ultimi anni, della conoscenza dei due artisti, in seguito all'arricchirsi del loro catalogo utile anche alla rivalutazione del ruolo di questi maestri nel panorama della pittura umbra del tardo Quattrocento<sup>39</sup>. Il passaggio a Toscana di Giovanni e Antonio Sparapane non si può ritenere privo di esiti nell'ambito della locale tradizione pittorica: il gusto gotico-cortese, volutamente attardato, del Balletta, la più rappresentativa personalità artistica nella Viterbo del secondo Quattrocento, risente di non poche suggestioni, forse solo accessorie, da riferire al formulario stilistico dei due umbri. Nel trittico a lui attribuito, dipinto per la chiesa di S. Maria Maggiore e oggi conservato presso la chiesa di S. Giacomo, si riscontrano nei partiti decorativi vari richiami alle pitture di S. Francesco: le ricche damascature a stampino del manto del Cristo e del fondo alle sue spalle, i piani di posa

in finto marmo, la resa grafica delle chiome. I confronti non si limitano al solo trittico tuscanese: a Viterbo, nella terza cappella a sinistra della chiesa di S. Maria Nuova, ritenuta opera del Balletta, la Madonna col Bambino è assisa su un trono gotico in tutto simile a quello sul quale siede la Vergine dipinta nella chiesa di S. Francesco a Toscana. Alla "antologia di brani senesi"<sup>40</sup> presenti a Toscana e Viterbo, così determinanti nella formazione dell'ideologico atteggiamento attardato del Balletta, è, quindi, doveroso aggiungere anche questo brano umbro che non fu, sicuramente, sia per la sua ampiezza che per la qualità artistica, un episodio marginale nel panorama della pittura tuscanese quattrocentesca. Inoltre, se ha sufficienti elementi di fondamento tale ipotesi, i dipinti della chiesa di S. Francesco vengono a rappresentare un solido termine *ante quem* per le citate opere ballettiane e per il politico autografo conservato nella chiesa di S. Rosa a Viterbo, ritenuto dal Faldi opera della tarda maturità dell'artista per il forte condizionamento dovuto alle ultime ricercatezze del gotico-cortese<sup>41</sup>.

In chiusura è bene spendere alcune righe circa l'ambiente economico-sociale nell'ambito del quale agiva il



Fig. 31 - Madonna in trono col Bambino (part.)

committente di questa non indifferente impresa. La ragguardevolezza della organizzazione strutturale e della decorazione della cappella non può prescindere da una cospicua disponibilità economica di Mastro Giacomo di Agostino, che gli stemmi dipinti sui pennacchi della volta (fig. 32), qualificano come membro dell'arte dei pel lai, ad evidenza una attività strettamente connessa con quella dei macellai, per i quali la chiesa di S. Francesco rappresentava un solido punto di riferimento religioso. Purtroppo, nonostante l'importante valore dell'impresa, la figura di Giacomo rimane esclusa da una precisa ricontestualizzazione storica, le fonti d'archivio consultate ignorano completamente il personaggio<sup>42</sup>, da identificare, con probabilità, con un artigiano o un



Fig. 32 - Stemma dei pel lai (part.)



mercante, forse forestiero, che aveva fondato la sua fortuna economica svolgendo la propria attività al seguito dei flussi transumanti dall'Appennino umbro alla Maremma, sviluppatosi in particolare proprio nella seconda metà del XV secolo<sup>43</sup>. La presenza, poi, di strutture produttive connesse alla lavorazione delle pelli, attestata ancora oggi dal microtoponimo "Le Conce", che contraddistingue gli ambienti con vasche sottostanti il convento, porta, inoltre, ad ipotizzare come l'attività di Giacomo, o almeno gran parte di essa, si svolgesse in stretta connessione con le funzioni produttive svolte nel convento stesso.

#### Altri residui pittorici nella chiesa di S. Francesco

Le pareti delle altre cappelle della chiesa di S. Francesco conservano anch'esse frammenti di pitture, testimonianza della cospicua quantità di affreschi che ricoprivano i muri dell'edificio.

Miseri lacerti totalmente illeggibili sono visibili sul montante sinistro e sull'archivolto dell'arco nel braccio sinistro del transetto e sulle spalle dell'arco della prima cappella a destra.

Sempre sulla parete destra, sui muri dell'unica cappella conservatasi, vi sono alcune pitture che mantengono un grado di leggibilità appena sufficiente alla comprensione del tema iconografico: nell'intradosso dell'arco di accesso è il Cristo benedicente entro un tondo posto sulla chiave (fig. 33), ai suoi lati s. Secondiano (fig. 34) e un altro dei tre copatroni di Toscana (fig. 35), ambedue circoscritti da cornici ad arco tondo. Ai piedi di s. Secondiano sono visibili alcuni devoti.

L'interno della cappella è istoriato da un ciclo incentrato sulla Natività e Infanzia di Cristo: sulle vele sono ancora relativamente leggibili la Natività e l'Adorazione dei Magi (Figg. 36, 37), i pochi deperiti lacerti delle altre due vele permettono appena di avanzare l'ipotesi che vi possano essere rappresentate l'Annunciazione e la Visitazione. Sulle pareti l'unico brano leggibile è la Strage degli Innocenti sulla lunetta della parete di accesso (fig. 38). La scena vede raffigurato sulla destra il gruppo con gli assassini, le madri in



Fig. 33 - Il Redentore benedicente

pianto e le piccole vittime; sulla sinistra Erode che osserva dal terrazzo del suo palazzo ornato da una cortina bugnata. I riquadri dipinti sono definiti da larghe cornici a metope ornate da motivi geometrici e floreali.

Pochi frammenti delle cornici sono conservate anche sulle pareti laterali, nella parete di destra, al sommo della

cuspidè è sovrapposto alla cornice uno stemma gentilizio non identificato dipinto in epoca posteriore (fig. 39). La parte bassa delle pareti, per un'altezza di circa m. 0,80, è rivestita da un *velum* dipinto ornato da fioroni a stampino.

Tutte le figure e le decorazioni sono appena leggibili nei loro valori chia-



Fig. 34 - S. Secondiano



Fig. 35 - Uno dei santi copatroni di Toscana



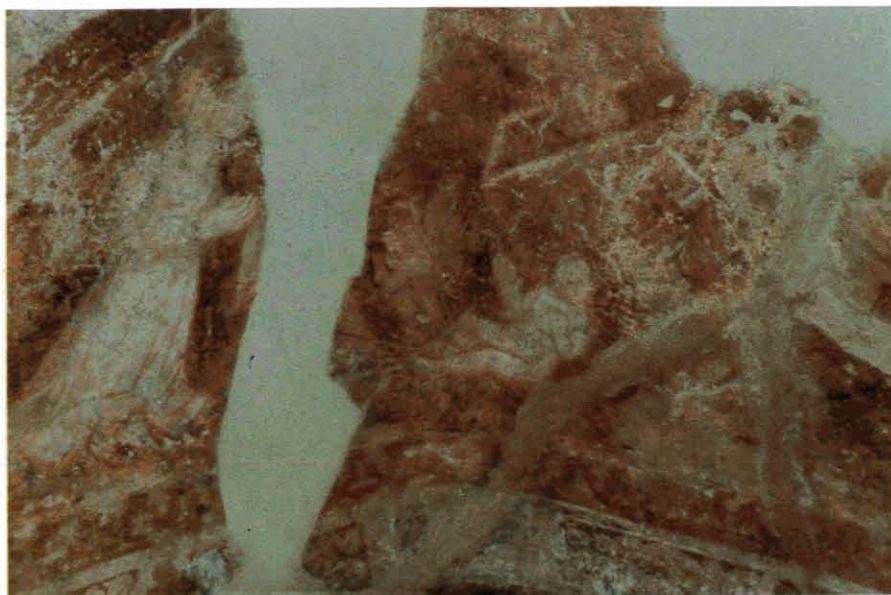


Fig. 36 - La Natività (part.)



Fig. 37 - Adorazione dei Magi (part.)



Fig. 38 - Strage degli Innocenti

roscurali, come in un monocromo, per il forte scadimento cromatico.

Nonostante la lacunosità, un emblematico interesse vengono a rivestire i pochi resti visibili negli intradossi degli archi della seconda cappella a destra e della seconda e terza a sinistra. Nel primo si leggono ancora la figura acefala del Redentore benedicente, rivestito di tunica gialla aperta sul costato e da un manto viola soppannato di verde, compreso tra due pannelli ornati da grottesche su fondo rosso, giallo e blu; sulle spalle dell'arco compare s. Girolamo in abiti cardinalizi (fig. 40), stagiato su un fondale verde vivacizzato dai soliti stampini a fiori, a sinistra; a destra, invece, un frammento di paesaggio con scorcio di città. Sugli intradossi delle altre due cappelle non è possibile identificare i motivi iconografici, eccettuato il frammento sulla spalla destra dell'arco della seconda cappella in cui si legge parte di un'ala multicolore e la mano sinistra che impugna l'asta, elementi facilmente riconducibili alla figura dell'Arcangelo Michele (fig. 41).

Questi pochi frammenti pittorici denunciano, senza alcun dubbio, il consueto *modus operandi* della bottega degli Sparapane: l'utilizzazione di cartoni e del repertorio formale loro peculiare. La figura di s. Gerolamo è la palmare riedizione del s. Gerolamo che compare sulla volta della cappella commissionata da Mastro Giacomo; così come sono di loro pertinenza i partiti decorativi con i caratteristici fiori a stampino e il gusto per i colori vivaci e gli accostamenti stridenti. Tali resti documentano una attività degli Sparapane a Toscana molto più ampia, forse non risolta in una sola fugace stagione, confermando l'impressione che il loro contributo alla cultura figurativa locale del secondo Quattrocento fosse decisamente più cospicuo di quanto finora ritenuto.

Poco meglio conservata è una Crocifissione dipinta nella nicchia della parete destra (fig. 42). Una vasta lacuna interessa parte delle figure della Maddalena e di s. Giovanni; sono molto deperiti anche i colori, specie i verdi e i blu. Un'iscrizione in caratteri gotici corre nella cornice alla base del dipinto, di essa rimane leggibile solo la parola [---] AMOR [---]. Ai piedi





Fig. 39 - Stemma (part.)



Fig. 40 - S. Gerolamo



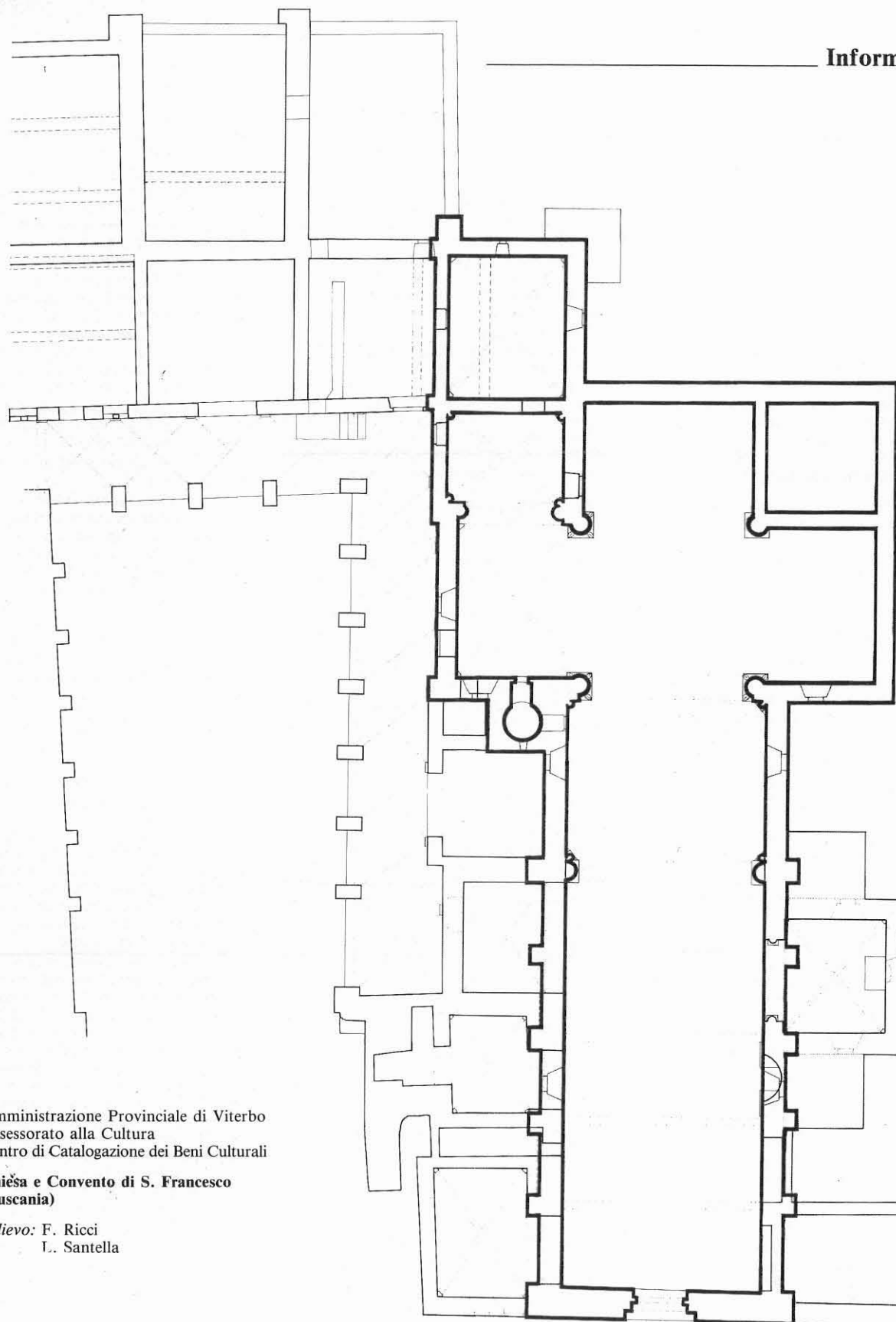
Fig. 41 - S. Michele Arcangelo

del Crocifisso compaiono la Maddalena inginocchiata in atto di baciare i piedi, s. Giovanni posto di tre quarti con il volto sollevato verso il cielo e la Vergine, in posizione frontale, il capo leggermente reclinato a destra e coperto dal manto, blu in origine ma ormai completamente decolorato, le mani allargate in un gesto di disperata accettazione. Sullo sfondo è dipinto un brullo paesaggio di rocce appena vibrato da esili, allungati alberelli e stagliato su un cielo stellato di un cupo blu notturno. Le figure sono rese con un modellato fortemente chiaroscuro, in cui prevalgono le tinte calde; e sono riferibili ad una fase successiva, benché non lontana, dal resto delle pitture: i caratteri stilistici e l'impaginazione della scena sono chiaramente pertinenti ad una cultura periferica ancorata ad usuali stilemi quattrocenteschi, confermati anche nei caratteri paleografici dell'iscrizione. Però, un secondario elemento accessorio come la tipologia delle aureole rese con disco visto in scorcio prospettico e il contenuto *pathos* che ripudia l'agitata espressività dei sentimenti, propria del tardo-gotico, tradiscono in questo anonimo modesto artefice la conoscenza delle tendenze prospettiche e delle eleganze protorinascimentali dell'area tosco-romagnola, mutuata da ambienti di cultura umbra chiaramente riverberata nel paesaggio e nella costruzione peruginesca del s. Giovanni, che collocano cronologicamente il modesto affresco a cavallo tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.









Amministrazione Provinciale di Viterbo  
Assessorato alla Cultura  
Centro di Catalogazione dei Beni Culturali

**Chiesa e Convento di S. Francesco  
(Tuscania)**

Rilievo: F. Ricci  
L. Santella

# NOTE

<sup>1</sup>J. Raspi Serra ne connette la concezione planimetrica alla diretta influenza dell'architettura assisiata con particolare riferimento alla chiesa di S. Chiara, sottolineandone, però, una semplificazione del modulo rispetto al modello (J. RASPI SERRA, *Tuscania - Cultura ed espressione artistica di un centro medioevale*, Venezia 1972, p. 154-162). A Tuscania, però, il modulo dei prototipi assisiati riflette alcuni caratteri che

possono riferirsi più propriamente ad un formulario locale che ha il suo edificio pilota nella chiesa di S. Francesco di Viterbo, anch'essa in costruzione intorno alla metà del Duecento (J. RASPI SERRA, *Esempi di diffusione della tipologia architettonica minoritica nell'Alto Lazio*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della pubblica Istruzione*, IV, 1973, pp. 207-212).

<sup>2</sup>A. BARBACCI, *Relazione dello stato antico e moderno della città di Toscanella e sua chiesa*, manoscritto conservato presso la Biblioteca Co-

munale di Tuscania.

<sup>3</sup>Archivio Comunale di Tuscania (in seguito sarà indicato con ACT), b. 19, perg. 220.

<sup>4</sup>Per ulteriori particolari descrittivi del monumento e delle sue vicende v. B. THEULI, *Apparato minoritico della Provincia di Roma*, Roma 1967, pp. 151-159; J. RASPI SERRA, *op. cit.*, pp. 154-162, 179-180.

<sup>5</sup>Il convento della Moletta è tradizionalmente legato al passaggio a Tuscania di s. Francesco che vi lasciò un suo compagno, il beato



Giacomo Cordella, morto in odore di santità. Il suo corpo fu poi sepolto sotto l'altare maggiore della nuova chiesa (A. BARBACCI, *op. cit.*, p. 286).

<sup>6</sup>ACT, b. 4, perg. 31.

<sup>7</sup>*Bullarium Franciscanum*, Roma 1759, CCXX, p. 473.

<sup>8</sup>B. THEULI, *op. cit.*, p. 151.

<sup>9</sup>IDEM, *op. cit.*, p. 151.

<sup>10</sup>ACT, b. 18, perg. 210.

<sup>11</sup>ACT, b. 19, perg. 212.

<sup>12</sup>ACT, b. 19, perg. 224.

<sup>13</sup>Sulle complesse vicende della biblioteca del convento v. J. RUYSSCHAERT, *La bibliothèque des Franciscains observants de Tuscanella (Tuscania) au XV siècle*, in *Institut de Recherche et d'Histoire des textes*, Bulletin 15, 1967-68, Paris 1969, pp. 251-266.

<sup>14</sup>A. BARBACCI, *op. cit.*, p. 286.

<sup>15</sup>ACT, *Riforme*, vol. III, 1467.

<sup>16</sup>IDEM.

<sup>17</sup>G. GIONTELLA, *Tuscania attraverso i secoli*, Grotte di Castro 1980, p. 147.

<sup>18</sup>IDEM, p. 149.

<sup>19</sup>B. THEULI, *op. cit.*, pp. 154-158.

<sup>20</sup>IDEM, p. 157.

<sup>21</sup>IDEM, p. 158.

<sup>22</sup>A. BARBACCI, *op. cit.*, p. 286.

<sup>23</sup>J. RASPI SERRA, *op. cit.*, p. 180.

<sup>24</sup>G. DI LORENZO, *Antichi monumenti di religione cristiana a Tuscanella*, Rocca S. Casciana 1883, pp. 26-28; G. SORDINI, *Gli Sparapane da Norcia - Nuovi dipinti e nuovi documenti*, in *Boletino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, anno IV, I, Roma 1910, pp. 3-14; C. VERANI, *Gli affreschi quattrocenteschi nella chiesa di S. Maria Apparente a Capanne di Colle Giacomone presso Cascia*, in *L'Arte*, XXVIII, Roma 1963, pp. 41-53; L. PASQUALI, G. GIONTELLA, *Quinto centenario della erezione della cappella della ex chiesa di S. Francesco in Tuscania (1466-1966)*, Vignanello 1966; C. PETTINI, *Una dinastia di pittori del '400: gli Sparapane da Norcia*, Università degli studi di Perugia - Facoltà di Magistero, Tesi di Laurea, Relatore Prof. P. Scarpellini, anno accademico 1979/80; R. Cordella, *Nuovi dati su alcuni pittori della Valnerina nel secondo '400*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia - Questioni di cultura figurativa nell'Umbria Meridionale*, Provincia di Terni, Todi 1990, pp. 207-247.

<sup>25</sup>La notazione è riportata da G. Sordini (*op. cit.*, p. 39); anche il canonico tuscanese Di Lorenzo, particolarmente attento alle cose d'arte di Tuscania, aveva lamentato le precarie condizioni dei dipinti della cappella (*op. cit.*, pp. 26-28).

<sup>26</sup>I primi lavori di bonifica dall'umidità e di restauro e consolidamento delle pitture si ebbero solo con gli interventi seguiti al terremoto del 6 Febbraio 1971.

<sup>27</sup>Il complesso contenzioso sullo studio e la dibattuta volontà di ammettere alla predicazione solo in seguito alla frequenza di un regolare corso di studi, sul modello domenicano, ebbe sbocco nel '400 in una chiara spinta verso il potenziamento delle strutture didattico-organizzative dell'Ordine (sull'argomento cfr. M. A. PAVONE, *Iconografia francescana - Il '400*, Todi 1988, pp. 48-76).

<sup>28</sup>I dottori dipinti sulla volta della cappella di Tuscania, fuggano ogni residuo dubbio circa la paternità delle analoghe figure dipinte sulla volta della navata sinistra della chiesa di S. Salvatore a Campi di Norcia, ripetutamente riferite a Giovanni e Antonio Sparapane ma sempre in maniera dubitativa.

<sup>29</sup>Questo brano rappresenta una ulteriore conferma dei debiti stilistico-formali degli Sparapane nei confronti del maestro fulginate, pe-

raltro, più volte evidenziati. Alla formazione del lessico dei maestri nursini, ad evidenza non caratterizzato da elementi di particolare originalità, concorrono, inoltre, forti suggestioni desunte dalla tradizione figurativa dell'Umbria Meridionale ed, essenzialmente, il magistero dell'umbro-senese Nicola di Ulisse. Recentemente R. Cordella (*op. cit.*, p. 213), in virtù di una minuziosa analisi delle fonti, mette in evidenza come Nicola rappresenti il "... primo e diretto modello..." di Giovanni ed Antonio Sparapane. E come un rapporto, sicuramente strettissimo, di discepolato o collaborazione si sia tramutato in accesa concorrenza.

<sup>30</sup>La presenza del frate testimone oculare dell'evento, una novità iconografica introdotta da Giotto nella basilica assisiense, trova la sua piena e sentita affermazione solo nel Quattrocento, quasi a sottolineare la "...riavvertita necessità di una testimonianza che confermasse la dibattuta tesi della stigmatizzazione..." (v. M. A. PAVONE, *op. cit.*, pp. 92-93, n. 112).

<sup>31</sup>L'origine di questo motivo iconografico rimane sconosciuta. È, però, da sottolineare come esso abbia il suo momento di maggiore diffusione in area marchigiana con particolare riferimento all'ambito cesenate per la presenza di una tavola (oggi la pittura è stata trasportata su tela) di Paolo Veneziano, oggetto di sentita devozione.

<sup>32</sup>Anche nella veneratissima immagine della Madonna della Quercia, opera del viterbese Martello, il Bambino è colto in un analogo gesto di calda intimità, riscontrabile pure nella quasi coeva Madonna col Bambino attribuita al Maestro della *Dormitio* di Terni, conservata nel museo diocesano di Spoleto. Il motivo compare anche in un affresco sui muri della chiesa di S. Maria in Forcassi di Vetralla, di recente gravemente menomato in un maldestro tentativo di strappo.

<sup>33</sup>Sull'importanza della gestualità e delle espressioni fisiche del sentimento nella pittura del Rinascimento v. M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978, pp. 68-81.

<sup>34</sup>L'introduzione del motivo in pittura è da riferire alla Crocifissione dipinta da Cimabue nel transetto della basilica di S. Francesco ad Assisi. Sul piano ideologico, invece, tale iconografia si riconnette alla devozione del sangue di Cristo, particolarmente sentita in ambito francescano ed oggetto di una lunga e dibattuta questione teologica (sull'origine del motivo iconografico sulle sue implicazioni ideologiche v. P. SCARPELLINI, *Echi della lauda nella pittura umbra del XIII e XIV secolo*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Amministrazione Provinciale di Viterbo, Atti del V Convegno di Studio, Viterbo 22-25 Maggio 1980, Viterbo 1981, pp. 170-171, n. 9).

<sup>35</sup>La Crocifissione della chiesa di S. Francesco riflette una impaginazione molto affine a quella di un analogo tema svolto da Nicola da Siena nella chiesa di S. Antonio a Cascia. Oltre alla generica affinità sintattica, probabile derivato di un tema divenuto tradizionale, si collegano tra le due opere numerosi punti di contatto nei partiti decorativi, tanto da autorizzare l'ipotesi di una presenza dei due Sparapane.

<sup>36</sup>I due emblemi fanno riferimento alle realtà etno-politiche funzionali al compimento del mistero della Redenzione (v. L. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, Paris 1957, p. 484).

<sup>37</sup>Il prototipo del motivo si riscontra nella Crocifissione lorenzettiana nella chiesa di S. Francesco a Siena, nella quale i due personaggi sono contraddistinti da aureole poligonali. L'origine iconografica del tema è, invece, da ri-

cerare nella combinazione tra il testo dei Vangeli canonici, i quali citano la conversione di un centurione (*Mt. 27, 50; Mc. 15, 39; Lc. 23, 47*), e l'agiografia popolare ed apocrifa.

<sup>38</sup>Sull'argomento riveste particolare interesse l'ipotesi di Scarpellini (*op. cit.*, pp. 178-179) circa la corrispondenza tra questa iconografia innovativa della Crocifissione e il testo del laudario assisano dell'Illuminati.

<sup>39</sup>Cfr. R. CORDELLA, *op. cit.*; G. BENAZZI, *Pittura della seconda metà del '400 in Valnerina*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria Meridionale*, *op. cit.*, p. 251; E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia, in Storia dell'Arte in Italia*, Torino 1978, p. 318.

<sup>40</sup>A. M. PEDROCCHI, *Francesco d'Antonio Zacchi detto il Balletta*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, Roma 1983, p. 143.

<sup>41</sup>I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, p. 21.

<sup>42</sup>Nei documenti dell'Archivio Comunale di Tuscania relativi a questo periodo non è direttamente menzionato nessun "Mastro Giacomo". Tuttavia le medesime fonti lasciano aperta una suggestiva possibilità di identificazione di questo personaggio nel padre di uno degli uomini più in vista della Tuscania della seconda metà del Quattrocento: *ser Cristoforo di Maestro Giacomo de Piccolominibus*. Quest'ultimo negli anni compresi tra il 1463 e il 1468 ricoprì ininterrottamente varie cariche cittadine (ACT, *Riforme*, voll. 2-3). Godette anche della personale fiducia del rettore del Patrimonio (ACT, *Riforme*, vol. 2). È quindi ipotizzabile l'identificazione di Mastro Giacomo di Agostino con Maestro Giacomo dei Piccolomini, familiare di papa Pio II. È inoltre da osservare un ulteriore elemento guida: sulle spalle dell'arco d'accesso alla cappella, che presenta i caratteri peculiari del luogo deputato alla memoria funeraria, espliciti nella dedica "...P(er) LLANIMA SUA/ E DELLI MORTI SOI", sono raffigurati i santi Giacomo, Agostino e Cristoforo, i santi protettori del committente e, forse, del di lui figlio, in questo periodo già in rilevante posizione sociale.

<sup>43</sup>L'ipotesi che i pittori nursini Giovanni ed Antonio Sparapane fossero giunti a Tuscania al seguito del flusso dei pastori transumanti è stata già avanzata in un lavoro di tesi di laurea (C. PETTINI, *op. cit.*). L'autore pur non conoscendo direttamente gli affreschi di Tuscania e l'arme della corporazione che definisce lo stato del committente, in assenza anche di supporti documentari ha postulato la possibilità di un rapporto diretto tra i pastori nursini e Mastro Giacomo, sfociato nell'allogazione della decorazione della sua cappella patronale ad onesti artigiani molto conosciuti ed attivi nella loro patria. Tale ipotesi viene ad assumere ancora maggiore consistenza se verificata alla luce di recenti studi sui fenomeni di transumanza che nel secondo Quattrocento ha come approdo privilegiato il versante tirrenico con particolare riferimento ai latifondi di Badia del Ponte (Cannino e Montalto) e Tuscania (v. J. C. MAIRE VIGUEUR, *Les paturages de l'Eglise et la douane du bétail dans la province du Patrimoine*, XIV-XV siècle, Roma 1981, pp. 141-152; F. BETTONI, *Economie e società-istituzione nell'Umbria Meridionale*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia*, *op. cit.*, pp. 83-93). Inoltre è utile sottolineare l'importanza dei fenomeni economico-politici connessi alla scoperta dell'allume (indispensabile per la lavorazione delle pelli) nell'area tolfaiana-allumierasca, base del monopolio pontificio sul mercato europeo imposto da papa Pio II (v. J. DELUMEAU, *L'allume di Roma*, Roma 1990).