

# SANTA MARIA DELLA SALUTE IN VITERBO

Chiara Miano

L'oratorio di Santa Maria della Salute<sup>1</sup> è posto entro la cinta muraria cittadina, immediatamente dietro la Piazza del Plebiscito, dove sorge l'edificio denominato Palazzo del Podestà. La vista del lato sul quale si apre il portale è ostruita da una serie di abitazioni che impediscono alla luce di penetrare. La cappella era in Via del Bordelletto, non più esistente, in parte corrispondente a un tratto dell'attuale Via Ascenzi, realizzata in epoca mussoliniana, nella prima metà degli anni trenta: in seguito a queste modifiche, il piano di calpestio è stato rialzato di m. 2,40 rispetto all'assetto originario. L'apertura della via ha creato un accesso più ampio, soffocando però Via della Pescheria, che passa davanti la facciata dell'oratorio: ora si tratta di un passaggio secondario, ma prima delle modifiche era l'unica via d'accesso che portava in Piazza del Comune; l'edificio era senz'altro in una posizione migliore e risultava molto più noto di ora.

Il probabile termine *post quem*, per la fondazione dell'oratorio, è il 1318, anno in cui diviene vescovo di Viterbo Angelo Tignosi: la richiesta di costruzione dell'edificio inoltrata dal committente, Fardo di Ugolino di Uffreduccio, anche se non contiene la data, è rivolta appunto a questo vescovo. Il termine *ante quem*, invece è il 1324, quando l'oratorio è già stato fondato<sup>2</sup>; infatti durante questo anno, Fardo abbandona Viterbo ed erige un altro luogo di accoglienza, costituito da un ospedale e da una chiesa, chiamata Santa Maria del Monte, presso una località detta di Boccabove, in vetta ai Monti Cimini<sup>3</sup>.

Non sappiamo con certezza chi fosse maestro Fardo di Ugolino di Uffreduccio: per tradizione, si dice essere appartenuto ad una famiglia di notai e che a sua volta sia stato un notaio, ma è probabile che non abbia esercitato questa professione; un'utile testimonianza in tal senso è rappresentata da una lette-

ra scritta dal vescovo di Viterbo ad Urbano V<sup>4</sup>, il quale aveva incaricato il prelado di condurre un'inchiesta per appurare il motivo dello sperpero di tutti i beni lasciati in eredità da Fardo; nell'esprimere un giudizio sul benefattore, il vescovo lo definisce un uomo *simplex et iuris ignarus*. Nel 1348, Fardo è priore della chiesa di Santa Maria Nuova: la sua appartenenza a una confraternita viterbese, tuttavia, non è accertabile in nessun documento scritto<sup>5</sup>. Non è inusuale in una città di quell'epoca, l'iniziativa di dare assistenza: com'è noto, la solidarietà offerta dagli Ordini Minori, in special modo dai Francescani, si diffuse largamente nei centri urbani, dov'era presente una gran massa di emarginati. I frati francescani, abitualmente, si stabiliscono prima in luoghi periferici della città e progressivamente si avvicinano ad essa, fino a insediarsi *intra moenia*, in zone sempre più nevralgiche; a Viterbo, un chiaro esempio è rappresentato dalla chiesa di San Francesco che si trova entro la cinta muraria, appena varcata Porta Fiorentina<sup>6</sup>. L'attributo *frater* di Fardo indurrebbe a crederlo un terziario dei Francescani: l'inizio della sua attività caritatevole è legata ad un documento, che fu vagliato da un membro di quell'ordine. Il 15 aprile del 1313, frate Guglielmo di Acquapendente, «inquisitore della eretica pravità», concede il permesso a Maestro Fardo di edificare e sopraelevare alcune casupole, acquistate dagli eredi di un certo Altemanno, situate nella contrada di Sant'Angelo, al fine di allestire in quegli ambienti un ospizio, oggi scomparso, destinato a ricevere le prostitute, che avessero deciso di abbandonare la loro attività, e le giovani madri non sposate. L'intenzione di recuperare le prostitute venne costantemente perseguita dal benefattore.

L'impianto iconografico della chiesa di Santa Maria della Salute è senz'altro nuovo nel panorama architettonico loca-

le; infatti, non troviamo edifici precedenti che possano richiamare per qualche caratteristica la planimetria dell'oratorio. Si tratta di una struttura a sistema centrale, tetraconca, dal cui vano si sviluppano quattro pareti emicicliche, formanti esedre, le quali terminano a semicupola, delimitate in alto da cornici marcapiano e lateralmente da esili semipilastri salienti, conclusi da capitelli appena sbazzati. La copertura è a volta quadripartita costolonata: le nervature formano quattro vele, ognuna delle quali è delimitata alla base da un arco di inquadrimento a tutto sesto. Le quattro nervature della volta si concludono con un *oculus*, sormontato da una piccola lanterna. La struttura architettonica interna si compone di quattro parti che si corrispondono simmetricamente; infatti, è sottolineata dalle membrature che, dal basso, arrivano all'*oculus*: esse sono in peperino scuro e risaltano sulla muratura in conci misti di tufo giallo e di peperino più chiaro, comunicando un senso di slancio verso l'alto. L'equilibrata proporzione delle parti fa sembrare l'interno più ampio delle sue reali dimensioni: l'edificio è infatti alto m. 19 ca. e largo m. 12 circa.

Per le chiese a pianta centrale o a croce greca, spesso si è preso spunto da ambienti di edifici romani come terme o sale di palazzi. La tipologia, che meglio si adatta al nostro edificio, è quella della cappella<sup>7</sup>. L'impianto centrale è piuttosto costante nell'architettura medievale, ma la difficoltà, in questo caso, deriva dall'impossibilità di accostare Santa Maria della Salute a strutture paleocristiane della città, che a Viterbo, o nell'area circostante, non esistono, né esistono nel XIV secolo<sup>8</sup>. Dopo il periodo romano, fino all'VIII-IX secolo, il territorio, oggi occupato da Viterbo, è rimasto pressoché disabitato<sup>9</sup>. Solo alla fine del XII secolo l'attuale Duomo, acquisì la cattedra vescovile<sup>10</sup>. C'è, quindi, scarsità di notizie che riguardano soprattutto





Fig. 1 - Viterbo, S. Maria della Salute, portale con le *Opere di Misericordia*

i primi secoli, quando il Cristianesimo si diffondeva e si radicava, stimolando la necessità di edificare ambienti adatti al nuovo culto e ai nuovi sacramenti. La mediazione dall'antico, rappresentata dalle rielaborazioni architettoniche nelle strutture paleocristiane, che talvolta hanno ispirato la costruzione di edifici sacri posteriori, in quest'area non è stata determinante. Il referente più diretto è

perciò offerto dall'architettura di epoca romana.

L'edificio più imponente e significativo, anche ai fini d'un confronto con l'oratorio viterbese, è quello delle *Terme dette del Bacucco*<sup>11</sup>. Attualmente le strutture sono ridotte a un rudere, ma lasciano intuire una grandiosa costruzione: esternamente era un grosso cubo, internamente si sviluppava una sala

ottagona sormontata da una volta a botte; in basso si aprivano quattro porte alternate con altrettanti nicchioni, in fondo a ognuno dei quali si aprivano altre piccole nicchie. Sotto l'imposta della volta, c'erano otto finestre ad arco, realizzate grazie alla presenza di archi di scarico in laterizio nella muratura soprastante. L'unico ambiente conservato ha, al suo interno, pianta quadrangolare con grandi nicchie aperte negli angoli<sup>12</sup>. In tutte le altre strutture termali del territorio<sup>13</sup>, la presenza di sale, quali il *tepidarium* e il *calidarium*, che in genere hanno pianta centrale, absidi, piccole nicchie che ne movimentano gli alzati e coperture a volta continua, ma anche a crociera, giustifica un confronto tra gli ambienti romani e la chiesa di Santa Maria della Salute: è possibile che l'ignoto architetto abbia avuto presente le strutture dei bagni, e ne abbia riproposto l'architettura, rielaborandone le fattezze in modo originale. Le *Terme del Bacucco* soprattutto, sembrerebbero aver ispirato l'ideatore dell'oratorio; è necessario, tuttavia, considerare la grande diversità tra le imponenti dimensioni delle vestigia antiche, e quelle dell'edificio trecentesco che, al confronto, appare come in miniatura.

Un altro probabile punto di riferimento per la cappella, è una tomba, sempre di epoca romana, che si trova a Ferento, a pochi chilometri di distanza da Viterbo. Il sepolcro è anche detto la "Segretaccia", e custodiva le spoglie di un certo Mannio Magno<sup>14</sup>; esternamente, è di forma cilindrica, ma purtroppo è in cattivo stato di conservazione<sup>15</sup>, ha un profilo irregolare e verso l'alto si espande leggermente; la tipologia è quella corrispondente al mausoleo. Internamente, la pianta è a croce greca, interessanti sono l'alzato e la copertura, quest'ultima però è crollata: grazie alla pianta tracciata prima del cedimento strutturale, notiamo che, in sezione, l'edificio appare coperto da una volta a crociera i cui quattro archi di inquadramento vanno a delimitare i vani a terminazione rettangolare, sporgenti in spessore di muro, sviluppati sia in pianta sia in alzato. All'esterno della tomba romana, la struttura muraria sembra un guscio, che non rivela chiaramente le forme architettoniche interne, ma le suggerisce e le stempera in un andamento leggermente curvilineo, proprio come avviene in Santa



Maria della Salute. Il legame strutturale tra la chiesa fardiana e il mausoleo di Ferento, resta tuttavia un suggestivo richiamo, non comprovato da notizie concrete e quindi relegato nell'ambito delle ipotesi.

Tra le strutture coeve all'oratorio e ad esso confrontabili, un riscontro degno di grande attenzione si registra tra l'impostazione della volta dell'oratorio fardiano e quella della *Cappella Gatti*, nella chiesa di *San Francesco alla Rocca* a Viterbo<sup>16</sup>: la cappella, come la chiesa, è stata in buona parte ricostruita dopo un bombardamento nell'ultimo conflitto mondiale, ma storicamente sappiamo che l'ambiente venne commissionato nel XIV secolo dalla potente famiglia guelfa dei Gatti<sup>17</sup>, che, dopo la disfatta viterbese di Federico II, acquistò un enorme potere politico<sup>18</sup>. La cappella gentilizia è stata ricavata nel braccio destro del transetto della chiesa, vi si accede attraverso un ingresso strombato, i cui stipiti sono formati da semicolonne lisce e tortili, che poi si congiungono nell'estradosso sestiacuto<sup>19</sup>. La pianta è quadrata; la volta della cappella è a crociera costolonata: ognuno dei costoloni va ad impostarsi su un semicapitello decorato con incisioni fitomorfe e coronato da un abaco poligonale, il



Fig. 2 - Viterbo, S. Maria della Salute, Portale (particolare)

quale tipologicamente ricorda quelli su cui si imposta la volta di Santa Maria della Salute. Sul lato corrispondente alla fronte del transetto, si apre un'abside, la cui zona superiore è segnata da due semicostoloni, mentre la calotta è delimitata da uno dei quattro archi di scarico della volta, e da una modanatura orizzontale, posta lì dove si crea il vano absidale ad andamento curviforme<sup>20</sup>. Per la datazione di questa cappella, si constata la sua posteriorità rispetto alla chiesa francescana<sup>21</sup> la *Cappella Gatti* e Santa Maria della Salute sono quasi contemporanee, infatti, nel primo caso, la richiesta di erezione risale al 1317 e, nell'altro, oscilla fra il 1318 e il 1324: le due costruzioni sono concepite in un ambiente culturalmente comune. Nella *Cappella Gatti*, l'impronta dell'architettura francescana, che poi si rifaceva per certi aspetti a quella cistercense che si diffondeva in quegli anni a Viterbo, è evidente, come si deduce, per esempio, dalla volta a crociera. La chiesa di Santa Maria della Salute ebbe un committente quasi certamente appartenente a una confraternita di ispirazione francescana, sembra probabile l'intervento di maestranze già impegnate nelle altre costruzioni francescane della città.

Santa Maria della Salute appare come un *unicum* nella città di Viterbo, anche per i materiali usati, e per il contenuto della decorazione scultorea. Infatti, la peculiarità dell'architettura cittadina sta nel costante uso del peperino. Dall'impiego della pietra lavica, così abbondante nel territorio della Tuscia, deriva un aspetto austero, che si ripercuote sulla scultura architettonica: essa risulta essenziale, sfrondata di qualsiasi eccesso e ricercatezza decorativa. Gli esempi sono innumerevoli, ma forse il più eloquente è il *Palazzo papale*: severo nell'impianto architettonico, a forma di semplice parallelepipedo, e scabro nella resa dell'apparato murario.

Esternamente, l'oratorio si presenta diversificato rispetto all'interno, sia per l'aspetto planimetrico, sia per lo sviluppo dell'alzato; infatti, una sorta di guscio sembra racchiudere la struttura interna. L'impianto nel suo insieme ripropone la pianta centrale: sui lati nord-ovest, nord-est e sud-est, la forma delle esedre interne si intuisce: l'andamento è curvilineo, molto addolcito e quasi accennato. Il corpo di fabbrica del lato sud-



Fig. 3 - Viterbo, S. Maria della Salute, Portale (particolare)

ovest, invece, si appoggia al resto della struttura retrostante e presenta un aggetto abbastanza pronunciato, si protende verso l'esterno, terminando poi con la facciata rettilinea.

Il portale viterbese è a sesto acuto, strombato verso l'interno. Poggia su una zoccolatura marmorea, che segna il profilo con una modanatura di gole e tori alternati; fra una modanatura e l'altra della zoccolatura, ci sono esili semipilastri poligonali e cilindrici, che riproducono l'alternarsi delle colonnine e dei montanti che vanno ad impostarvi. La strombatura è determinata dalle due colonnine, una rosa liscia, l'altra bianca tortile, con stipiti rettilinei via via rientranti verso l'interno; nella parte più esterna del portale, c'è, subito dopo la longilinea colonnina rosa, una cornice nel cui incavo compare una decorazione a foglie d'acanto leggermente aggettanti. Una serie di dentelli delineano verticalmente gli stipiti, tutti scolpiti con le Opere di Misericordia. L'imposta dell'arco è ingentilita da una modanatura costituita da elementi vegetali, sporgenti a *crochet*, che si estendono senza interruzione, assumendo, lì dove sovrastano le colonnine, la forma di capitello. La decorazione si protrae per qualche decina di centimetri, terminando a men-



Fig. 4 - Viterbo, S. Maria della Salute, Portale (particolare)

sola: a sinistra compare una teoria di uccelli appoggiati su foglie d'acanto, mentre quella a destra è scolpita con motivi vegetali. Gli animali sono scolpiti quasi a tutto tondo e con forte chiaroscuro; è un pregevole esempio di ritorno al naturalismo, espresso con l'attenta osservazione del vero, come, fin dalla seconda metà del XIII secolo, accade sempre più spesso. Il gruppo è caratterizzato da vivaci variazioni, grazie alle quali si ha l'idea di un delicato fremito che anima ogni animale: il primo pennuto a sinistra ha il capo rivolto verso destra, il secondo lo ripiega sul petto per pulirsi, il terzo, invece, si gira quasi su se stesso per beccare una foglia, solo l'ultimo ha una posizione piuttosto statica. Il piumaggio è eseguito con accuratezza, è molto ben definito. Sulla mensola a destra corre una piccola cornice, a "punte di diamante", su quella a sinistra c'è una liscia modanatura. Le mensole suddette sono soprastate da due lastre, terminanti a tronco di piramide, uno dei quali coronato da un pomolo. Sulla lastra di sinistra compare un combattente alato, munito di corazza, tipo lorica, incisa sul petto con l'immagine di un sole i cui raggi si protendono su tutto il

torace; la parte inferiore, che copre le cosce, è costituita da un doppio giro di scaglie e termina con frange, le gambe sono protette da ginocchiere. Costui trafigge con la lancia un piccolo drago, o forse un basilisco. Sulla stele di destra l'altro personaggio, anch'esso alato; è paludato all'antica, e sguaina la spada. Le lastre sono scolpite a bassorilievo con tralci di edera da una parte, e da foglie cuoriformi dall'altra, le completa un *gable* gattonato. L'estradosso sestiacuto ripropone la bicromia e il gioco alternato di linee spezzate e continue del livello inferiore (figg. 2 - 3).

L'ingresso è sormontato da un architrave di colore rosa, poggiante su mensole marmoree, le quali insistono sugli stipiti lisci costituiti dall'unione di blocchi, che per la loro difformità di materiale fanno credere a modifiche posteriori. Sulle due piccole mensole, decorate a dentelli, sono scolpiti telamoni entrambi alati: quello a sinistra è in ginocchio e sorregge la mensola sulle spalle; i tratti del viso sono molto consumati dalle intemperie, comunque si intuisce un ghigno (fig. 4). Quello a destra si sporge in avanti e appoggia le braccia sulle gambe piegate, il suo aspetto è corpulento, il viso paffuto e la chioma riccioluta. Anche in questo caso, però, l'usura del tempo ha reso indecifrabile l'espressione del volto. L'atteggiamento dei due telamoni è grottesco, quasi ferino, e si potrebbe ritenere che costoro siano demoni, simbolicamente schiacciati dal peso del peccato.

La facciata bicroma della cappella fardiana esprime un gusto decorativo estraneo a quello prediletto nella città, e non costituisce un modello di riferimento per le costruzioni successive: essa guarda a modelli umbri: infatti quello che a Viterbo appare come nuovo e diverso, in Umbria è ricorrente e carat-

teristico. L'utilizzazione della pietra rosa si trova in quasi tutta la regione, proposta con soluzioni esecutive molto simili a quelle del paramento bicromo della chiesa viterbese. A questo proposito, sorprende l'assoluta raffrontabilità con la fascia bicroma della facciata di *San Feliciano*, a Foligno nella quale, ci sono piccole losanghe delle stesse dimensioni, alternatamente bianche e rosa, distribuite in altezza per sei file, in maniera perfettamente identica a quelle dell'oratorio fardiano. Ricorrenti i rimandi di carattere strutturale e stilistico, possibili tra il portale dell'oratorio e quelli delle chiese o degli edifici pubblici umbri, come nel *Palazzo dei Priori* a Perugia, o in quello della *Cattedrale* romanica a Foligno, la quale, pur appartenendo a un periodo anteriore, ben si accorda con il gusto della cappella laziale: anche il portale folignate è bicromo e leggermente strombato, decorato in parte da elementi geometrici e fitomorfi, che si organizzano, secondo il consueto schema giraliforme, incorniciando nei sinuosi racemi piccoli animali o figure umane. Una somiglianza si riscontra anche con il portale trecentesco di *San Benedetto* a Norcia, che ancora una volta corrisponde alla tipologia di portale strombato, grazie a un progressivo succedersi di colonnine lisce e tortili, e nel cui archivoltto sestiacuto è istoriato un tralcio vegetale, forse di acanto, i cui girali sono arricchiti da motivi floreali. I tabernacoli ai lati del portale in questo caso sono di dimensioni maggiori, ricordano i pilastri con i due personaggi alati nella chiesa viterbese.

Gli stipiti e l'archivoltto sono interamente istoriati da bassorilievi, che illustrano le Opere di Misericordia: a sinistra, quelle corporali, a destra quelle spirituali. In entrambi i casi, compaiono personaggi che animano scenette: come in una rappresentazione drammatica, costoro recitano la parte con vivace partecipazione, incorniciati da un tralcio di vite, che ascende a girali senza soluzione di continuità. Il materiale utilizzato è un marmo piuttosto chiaro, anche se vagamente tendente al grigio, e privo di venature. Partendo dal basso a sinistra, la prima scena raffigura un tema neotestamentario: la *Discesa al Limbo di Cristo*, il quale compare di tre quarti, a sinistra, mentre avanza e protende il braccio verso due anime che gli vanno incontro:

una di queste anime è in primo piano, di profilo, ripresa in un momento di slancio e, allo stesso tempo, di devozione, che istintivamente la obbliga a genuflettere la gamba sinistra, il suo collo è teso e il volto concentrato a guardare il Redentore; l'altra figura, in secondo piano, è stante, di profilo, ha le sembianze di una donna smagrita, con gli avambracci piegati e un atteggiamento di meraviglia e di attesa. Potrebbe trattarsi di Adamo ed Eva. Cristo impugna il vessillo terminante con una croce, è coperto da un leggero paludamento, è ritratto nel momento in cui schiaccia il Demonio, carponi sotto di lui.

Da Gesù, che è risorto, germoglia l'Albero della Vita, che prosegue con il viticcio, lungo tutto il portale. Una figuretta, come sospesa fra i tralci, dovrebbe simboleggiare la prima opera di misericordia corporale, il *Dar da bere agli assetati*: la figura è di profilo, con le gambe piegate, i piedi poggiano sul ramo e le braccia si sollevano verso l'alto, all'esterno del racemo, a destra, ci si accorge per caso di una coppa dalla forma un po' incerta. Dal secondo tondo in poi, un succedersi di coppie di persone presenta le altre sei Opere di Misericordia corporale, con vivace gusto narrativo.

Le Opere di Misericordia spirituale sono narrate sullo stipite opposto, a destra di chi guarda, e vengono precedute anche in questo caso da una scena tratta dal Nuovo Testamento: la Vergine assunta in cielo. Maria è nella mandorla di luce trasportata dagli angeli, che si affacciano ai lati della cornice dello stipite, sta con le mani congiunte; al di sotto, gli Apostoli con i volti rivolti in alto contemplan lei, ormai in una dimensione trascendente. I discepoli sono uniti in un gruppo compatto, vestiti di tuniche

riccamente movimentate da pieghe.

Il ciclo di sculture illustranti le Opere di Misericordia, simmetricamente distribuite dall'una e dall'altra parte del portale, si conclude nella zona sestiacuta dell'estradosso; infatti, al suo culmine, sono rappresentati Cristo e Maria in trono: alle loro spalle, ricade un drappo, sorretto da angeli. Cristo benedice con la mano destra e con la sinistra regge il libro delle Sacre Scritture. Si percepisce il tentativo di conferirgli un'espressione ieratica e severa, con le labbra serrate e piegate verso il basso. Il medesimo atteggiamento è ravvisabile nella Vergine incoronata, che ribadisce la sua austerità anche con la posizione delle braccia

conserte. La simmetrica distribuzione dei gruppi prosegue immediatamente sotto, con figure assise in trono, poste di profilo, che rivolte a Cristo e a sua madre, si illuminano della mistica visione; si tratta dei beati: costoro, sotto i due angeli reggicortina, compaiono, da una parte e dall'altra, prima un solo beato e poi altri quattro affiancati a due a due. Tutti hanno le braccia incrociate sul petto e portano la corona. Il seggio su cui si trovano è caratterizzato da simboli la cui peculiarità è la forma stellare, ma sempre diversificata; si potrebbe ritenere che si tratti delle personificazioni dei popoli, cui fa cenno San Matteo (25 - 34, 36)<sup>22</sup>. I diversi simboli, la stella di David, quella ottagonale araba, quella celtica, probabilmente non sono casuali, ma pertinenti alle diverse etnie, che vengono riunite simbolicamente sul portale.

La rappresentazione iconografica delle Opere di Misericordia è piuttosto tarda. Inoltre, all'inizio, si istoriarono solo quelle corporali, a loro volta incomplete, sei e non sette, prima del XIII secolo. È probabile che siano state considerate marginalmente e sommariamente, poiché, nelle rappresentazioni iconografiche del Giudizio, invece frequenti, si sottintendeva che i prescelti da Dio erano stati in vita misericordiosi e caritatevoli, e non si sentiva la necessità di distinguere, nella raffigurazione, le singole azioni caritatevoli. Evidentemente, andando avanti nel tempo, si è sviluppata una maggiore sensibilità per queste ultime: grazie alla nascita degli Ordini Mendicanti, soprattutto del francescanesimo, i quali stimolarono la pratica della beneficenza, affidata anche a confraternite di laici sorte a questo scopo. Anche i cambiamenti sociali, in



Fig. 5 - Viterbo, S. Maria della Salute, Portale (particolare)



seguito all'espandersi dell'urbanizzazione, comportarono una sensibilizzazione notevole nei confronti dei più sfortunati, bisognosi di assistenza. Il complesso di Santa Maria della Salute, com'è già stato messo in rilievo, nacque proprio in questo nuovo clima sociale e culturale, e si servì della collaborazione di una confraternita.

L'iconografia delle Opere di Misericordia, fino al primo XIV secolo, era ancora in via di evoluzione: si era cominciato con la rappresentazione dei sei precetti caritatevoli corporali, attenendosi fedelmente al testo evangelico anche nella successione dei doveri morali (*Salterio di Melisenda*)<sup>23</sup> o, tutt'al più, proponendo simbologie che sintetizzavano il concetto (*Fonte battesimale di Hildesheim*)<sup>24</sup>. La settima opera di misericordia corporale, che nei testi letterari compare nel XIII secolo, viene rappresentata per la prima volta, molto probabilmente, a Strasburgo, sullo *jubé* della cattedrale: risalente alla metà del XIII secolo, il quale andò purtroppo distrutto, salvo pochi frammenti, ma è stato ricostruito nelle sue linee essenziali in base a disegni preparatori e antiche incisioni<sup>25</sup>. Rileviamo, però, nelle realizzazioni artistiche elencate, l'assenza delle Opere di Misericordia spirituale: la loro teorizzazione è stata tarda e, anche in questo caso incompleta; inizialmente le virtù spirituali furono sei, successivamente vennero portate a sette, confor-



Fig. 6 - Viterbo, S. Maria della Salute, Portale (particolare)

memente alle corporali<sup>26</sup>. Come nel Codice membranaceo contenente il *Pater Noster* (Firenze, Bibl. Naz. Cod. II-VI-16), traduzione di un testo francese del XII secolo, eseguita da Ser Zuccherò Bencivenni nel XIV secolo, sono riportati al completo tutt'e due i gruppi di azioni misericordiose, corporali e spirituali<sup>27</sup>. Già il De Francovich, riferendosi al manoscritto fiorentino, asserisce: "È assai interessante notare che tale testo dev'essere stato presente nella mente dello scultore ignoto che a pochi anni di distanza dalla data di pubblicazione di questo libro scolpì il portale di Santa Maria della Salute. Qui sono rappresentate, conformemente al libro dei Vizi e delle Virtù, le Opere di Misericordia tra girali di vite". Si può concludere che il portale viterbese sia un prototipo iconografico, in quanto in esso si raggiunge la completezza del programma decorativo inerente al concetto di Misericordia, mai proposto precedentemente e per lungo tempo trascurato. Le Opere di Misericordia spirituale, secondo il De Francovich, sono rappresentate, dopo quelle dell'oratorio fardiano, nel *Libro d'ore di Gilles Hardouyn*, apparso a Parigi nel 1509.

I medaglioni, che incorniciano le scene con le Opere di Misericordia del portale viterbese, valorizzano la figura del misericordioso che, in ogni situazione, interviene con sollecitudine; la medesima impostazione in ogni scena fa pensare che vi siano rappresentati i membri di una confraternita, che si ispira a ideali comuni. Le sculture hanno il fine didattico di *exemplum*; la chiave di lettura è chiara e incontestabile: le immagini sono distribuite secondo un ordine paratattico, lineare e semplice. Una delle scene più concretamente esplicative, è quella dell' *Istruire gli ignoranti* in cui compare il maestro con i suoi discepoli, come se si trattasse di una lezione all'università o nella scuola di una Cattedrale: attraverso uno scorcio di vita quotidiana, viene traslato il principio del nobilitare ed elevare lo spirito con lo studio e con l'insegnamento morale. Attuale in quell'epoca, è il gesto dell' *Alloggiare i pellegrini*, i quali senz'altro costituivano un gruppo nutrito in una città come Viterbo, che era attraversata dalla Via Francigena e così vicina a Roma, recente meta di pellegrinaggio per il primo giubileo. Non lascia dubbi



Fig. 7 - Viterbo, S. Maria della Salute, Portale (particolare)

neppure l'incoraggiamento ad andare a *Visitare i carcerati*: tutto è concentrato nella semplicità del gesto del prigioniero, che tende le mani per prendere il fagottello che gli porge il visitatore.

Talvolta, nella raffigurazione, emergono alcune incongruenze: nella *Discesa di Cristo al Limbo* e nella soprastante scena del *Dar da bere agli assetati*, notiamo che entrambi gli episodi sono scolpiti su blocchi marmorei divisi e accostati insieme: essi appaiono con evidenza più consunti rispetto ai successivi; la tonalità della pietra è molto più chiara e poco omogenea. Se, nel caso della scena cristologica, possiamo accettare una pertinenza di carattere tematico con il resto delle sculture, infatti il Cristo risorto è la radice del bene, sinonimo di carità e misericordia, l'immagine successiva non dà il senso della prima opera di misericordia. Questa "parlata" goffa e malsicura si manifesta, palesemente, con l'aggiunta posticcia di un calice sospeso nel vuoto, accostato al personaggio che sembra occupato in tutt'altro. Riguardo all'identificazione iconografica di costui, viene naturale richiamare alla memoria il ricco repertorio di figure vendemmianti, che, attraverso una metamorfosi di significato, va dal periodo greco arcaico a quello romano tardo imperiale, quando il nuovo linguaggio cristiano prima assume una timida rilevanza, per esem-

pio sui sarcofagi e poi quasi esplode nel periodo paleocristiano. E vanno anche ricordate, le personificazioni romaniche dei Mesi, e delle attività lavorative ad essi connesse, che, nella morale cristiana, stanno a significare uno dei modi di avvicinamento a Dio, attraverso la fatica fisica di chi si prodiga non solo per sé ma per l'intera comunità. Nel nostro caso, si riscontra un'incoerenza di significato, tra la tipologia del personaggio e l'azione misericordiosa da rappresentare, probabilmente a causa di un ripensamento sul contenuto dei bassorilievi. Essi inizialmente, potrebbero essere stati concepiti come raffigurazione di semplici racemi con figure vendemmiatori, come porta a sospettare l'aggiunta impropria del calice. L'esistenza, in Viterbo, del portale della chiesa di *Santa Croce dei Mercanti*, interamente occupato da un tralcio di vite, e con la sola Crocifissione, potrebbe aver ispirato gli esecutori del portale di Santa Maria della Salute, forse intenzionati a scolpire un soggetto meno elaborato contenutisticamente.

L'eleganza della visione generale si trasforma, sistematicamente, in concretezza e realismo nella presentazione delle situazioni, come ben dimostra la scenetta del *Sopportare le persone moleste*; non c'è drammaticità negli episodi, né pathos nei personaggi, nemmeno quando assistiamo al seppellimento del defunto. Un'impronta di candida ingenuità affiora anche nel *Pregare Dio per i vivi e per i morti*: lo schema iconografico evidenzia l'influsso della spiritualità francescana, che fa molti proseliti fin dalla seconda metà del XIII secolo; qui si nota un certo patetismo, un maggiore coinvolgimento del fedele partecipe delle sofferenze di Cristo, il quale da triumphans è divenuto patiens. L'insistita semplicità iconologica fa sì che tutto sia vivacemente interpretato: c'è stilizzazione e non idealizzazione delle forme. Un altro segno del linguaggio quasi popolare sta nella sproporzione delle figure fra loro e rispetto all'ambiente in cui si muovono fittizio e simbolico: si veda, a tal proposito, la scena dell'*Istruire gli ignoranti*, in cui gli alunni sono più piccoli rispetto al maestro, e quella del *Visitare i carcerati*, in cui il misericordioso è più alto dell'edificio del carcere; la medesima sproporzione è riscontrabile nell'*Alloggiare i*

*pellegrini*, in cui il padrone di casa raggiunge l'altezza del tetto della sua dimora. Sono anche incertezze esecutive, sappiamo bene quale altro livello di resa naturalistica si raggiunga nel Trecento, quando si prendono a modello le sculture antiche, e si riscopre la *ponderatio* classica eppure non è da escludere l'intento di proporre un'idea di bene, una convinzione spirituale, attraverso figure simboliche, che esprimano subito il concetto, senza preoccupazioni di carattere estetico (figg. 5 - 6 - 7).

L'assenza di documentazione circa l'esecutore o gli esecutori dell'apparato scultoreo di Santa Maria della Salute, relega la questione dell'attribuzione in ambito ipotetico e obbliga alla cautela più assoluta. Chi si è precedentemente occupato dell'oratorio, ha dato come indicazione di massima la probabile partecipazione ai lavori delle maestranze della fabbrica del *Duomo* di Orvieto, guidate da Lorenzo Maitani.

Sappiamo che la decisione di Fardo di anettere all'ospizio l'oratorio risale a una data non precedente il 1318 e non successiva al 1324; volendo accogliere l'ipotesi che la chiesa sia stata realizzata da maestranze di provenienza umbra, risulta utile rammentare che Viterbo e Orvieto, pur essendo secolari, acerrime nemiche, nell'ottobre del 1322, stabilirono una pace che durò per circa tre anni, fino all'agosto del 1325<sup>28</sup>. Dal fatto che, nel 1324, Fardo si ritirò sui Monti Cimini, pur rimanendo funzionante l'ospedale in città, si desume che il progetto esecutivo della cappella fosse già stato avviato, anche se non ultimato. Si potrebbe circoscrivere l'inizio e parte della realizzazione della struttura dell'oratorio, nell'arco di un quinquennio scarso, tra il 1320 e il 1325; questa ultima data corrisponde alla cessata tregua tra Viterbo e Orvieto, evento da non trascurare e che aiuterebbe a capire il perché dell'evidente difformità della chiesa nel contesto cittadino, dove, negli anni successivi: questo suggerimento non sarà accolto, nemmeno per accenni. Non sembra così improbabile, quindi, che maestranze umbre abbiano offerto la propria collaborazione, o che uno scultore viterbese abbia frequentato il cantiere orvietano, in un momento di distensione nei rapporti politici tra i due centri.

È una tradizione attribuire al Maitani le sculture del primo e del quarto pilone

del livello inferiore della facciata orvietana, ma si tratta di una questione da lungo tempo dibattuta e tuttora irrisolta<sup>29</sup>.

Sui grandi pilastri del *Duomo* di Orvieto, le scene sono divise da girali di edera, di acanto e di vite, i cui rami, nel primo e nel quarto pilastro, sono intrecciati al centro, e protesi verso l'esterno attraverso ramificazioni, che formano sei ripiani da un lato e cinque dall'altro; nei rilievi dei pilastri interni le scene sono separate da volute d'acanto, dal cui intreccio si formano cornici circolari ai lati e ellittiche al centro e, al loro interno, agiscono e interagiscono i personaggi. Anche sul portale viterbese ogni scena è incastonata in un medaglione fitomorfo di forma circolare. Nelle sculture dei quattro piloni, l'anatomia dei corpi delle persone e degli animali è resa con sapiente naturalismo. Diversamente, nel portale viterbese, è ancora il simbolo a prevalere. Le differenze culturali e di stile sono sensibili. Il dettaglio non è preso in considerazione: si fa molta attenzione alla gestualità dei personaggi, perché ciò che conta è far capire chiaramente il messaggio morale implicito nella situazione illustrata. Nella resa anatomica, non si aspira a un risultato rispondente al vero: ciò non accade nei rarissimi casi in cui i corpi sono nudi - frequentissimi, invece, nei pilastri orvietani - e nemmeno quando sono vestiti, c'è cura nell'esecuzione delle pieghe degli abiti che, se saggiamente disposte, lascerebbero indovinare le forme. Il precetto del *Pregare Dio per i vivi e per i morti*, illustrato sul portale viterbese, si avvicina stilisticamente alla rappresentazione di Cristo crocifisso, sul terzo pilone: il corpo esanime di Gesù, posto di tre quarti e il volto reclinato su una spalla accomunano le due esecuzioni, anche se nel caso orvietano la plasticità del corpo crocifisso è sapientemente resa. Sul quarto pilone, la suddivisione delle scene avviene per mezzo di tralci di vite, che per le modalità stilistiche si avvicinano ai girali viterbesi: si confrontino, ad esempio, i pampini e il disegno delle foglie.

Nell'impostazione generale del portale, non si tralascia di citare, seppure con grande incertezza quello che nei tre portali del *Duomo* è gigantesco e monumentale. Come ad Orvieto, il portale viterbese poggia su una zoccolatura for-

mata da elementi alternativamente semicilindrici e semipoligonali e, come ad Orvieto, negli sguanci esterni di Santa Maria della Salute si sviluppa una decorazione a foglie d'acanto, che però sono come in scala ridotta. Anche nei portali del *Duomo* si alternano semicolonne lisce e tortili, che variano altresì cromaticamente e sono coronate da capitelli continui a *crochet*.

Relativamente agli interventi sull'edificio, i più interessanti risultano quelli del nostro secolo: in una relazione del 19 maggio del 1934, scritta dall'ispettore onorario Gargana al soprintendente ai monumenti del Lazio, si comunica «l'inizio dei lavori di sondaggio per conoscere la struttura originaria della chiesa». Nella relazione viene data molta rilevanza al recupero degli elementi decorativi della finestra bifora, smembrati e riposti in diverse zone della chiesa: dopo aver smurato la porticina laterale a destra, vengono fuori «molte parti, alcune delle quali frammentarie della decorazione della bifora [...] nonché due notevoli frammenti di capitelli di marmo che, per la loro dimensione e sagoma, è da ritenere fossero collocati al sommo dei pilastri laterali del finestrone». Altri frammenti emergono dopo aver divelto parte del pavimento intorno all'altare; grazie a questi ritrovamenti, si prevede una facile ricostruzione della finestra. L'altare - definito settecentesco - viene demolito, ciò determina la scoperta di elementi in peperino, che si pensa riguardino il «cippo di sostegno della lastra dell'altare originario, ritrovata anch'essa nella demolizione». In ultimo, si apprende che l'intonaco, che copriva la superficie muraria è stato "spicconato"; quindi sono venute alla luce «sottili colonne terminanti in capitelli, scalpellati nel Settecento». Interessante, anche se un po' criptica, è l'ultima frase della relazione: abbiamo la conferma definitiva dell'aggiunta fittizia degli stucchi praticata nel XVIII secolo, ma rimane poco chiaro che cosa si intenda per "scalpellati" quando si parla dei capitelli. Adesso i quattro elementi architettonici, posti all'apice dei semipilastri, sono grossolanamente sbizzati al centro e coronati da un abaco sfaccettato. Ritengo che si possano fare due ipotesi: o i capitelli sono stati realizzati *ex novo* e li collocati nel Settecento, o, se già presenti, sono stati modificati per

non dire deturpati, per adattarli meglio alle variazioni compiute sempre in quel secolo.

Al 25 agosto 1937, risale un'altra interessante relazione, in cui, oltre a dichiarare la fine dei lavori di sondaggio e ripristino compiuti nella chiesa, ci si pone il problema: se «riaprire la porta laterale. [...] La porta suddetta deve appartenere, come sembra, alla prima fase edilizia della chiesa eretta da Maestro Fardo». Si sta parlando evidentemente dell'ingresso laterale sulla parete orientata a nord ovest, che oggi risulta accessibile, anche se sempre chiuso da una porta di legno; l'averlo definito come probabile ingresso della prima fase edilizia della cappella, genera il dubbio che il portale istoriato, orientato a sud-ovest, sia successivo alla fondazione di Fardo<sup>30</sup>.

Ho potuto visionare una relazione del 1995, inerente a un progetto di risanamento conservativo: in essa, vengono sottolineate lesioni evidenti nelle strutture murarie; il materiale lapideo della facciata è definito "degradato" e il tetto «fortemente sconnesso». Nell'intervento, si propone «lo smontaggio completo del manto di copertura e il completo rifacimento con l'utilizzo, per quanto possibile, del materiale di risulta», si prospetta una «scarificazione della muratura, idropulitura degli elementi in peperino e successiva risarcitura e stilatura dei giunti». L'intervento sulle murature esterne, purtroppo, ha notevolmente invalidato la possibilità di un corretto esame del legante dei letti di malta e dei giunti, nonché della disposizione stessa dei conci, in relazione ai quali si dice che saranno smontati e, per quanto possibile, riutilizzati e rimontati come prima<sup>31</sup>. Mi sembra inopportuno aprire una discussione polemica sull'intervento, ma l'apparato murario esterno della parte orientata a nord-est, si rivela assolutamente stravolto, a causa di una ripulitura radicale, per eseguire la quale lo scalpello ha indugiato un pò troppo.

Tra il novembre e il dicembre del 1998, all'interno della chiesa, il cui apparato murario non aveva ancora subito modifiche, sono stati compiuti lavori, la cui necessità è ingiustificata.

## NOTE

<sup>1</sup> L. CECCOTTI, *Cenni sulla chiesa di Santa Maria della Salute e sulle istituzioni annesse*, Roma 1865; C. PINZI, *Gli ospizi medievali e lo Spedal Grande di Viterbo*, Roma 1893; A. SCRATTOLI, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma 1915-20; G. MAZZARONI, *La chiesa di Santa Maria della Salute*, «Bollettino Municipale di Viterbo dall'anno 1930 al 1935», anno IV. Nei contributi risulta latente un accurato esame tecnico e stilistico dell'edificio, il quale apre svariate problematiche, relative all'impianto strutturale, una pianta tetraconca, e al portale scolpito da maestranze ignote.

<sup>2</sup> L'analisi delle mura interne costituisce un altro elemento probante per delimitare la cronologia del monumento. Sulle quattro pareti emicicliche i conci in tufo o in peperino presentano un'apparecchiatura regolare, l'andamento dei filari è orizzontale; la disposizione dei blocchi alternata sistematicamente, ora orizzontale, ora di taglio, è assai diffusa tra l'XI e il XIII secolo. L'altezza media dei conci va dai cm. 23 ai 25 e nel Viterbese si riscontra in uso fino al XV secolo. I letti di malta, chiara e friabile, sono piuttosto regolari. Esternamente il lato della facciata, nella parte a blocchetti rosa e bianchi, risulta il meno intaccato dagli interventi di restauro. Questo tipo di allestimento è esempio di uso tardo dei blocchetti, alti tra i cm. 23 e i 25, il quale si protrae fino al XV secolo. Il modo di tagliare le pietre, anche se poco diffuso a Viterbo e nella Tuscia, è tuttavia in uso per lungo tempo. L'assetto della chiesa, nel suo complesso, può essere ricondotto ad un'unica fase costruttiva, coerentemente e organicamente portata avanti dall'inizio alla fine: è plausibile quindi che il periodo di datazione sia tra il 1318 e il 1324, almeno per quanto concerne la fondazione; mentre è possibile ipotizzare che l'ultimazione del corpo di fabbrica sia avvenuta entro la fine del XIV e gli inizi del XV secolo. Appare chiaro, comunque, che si sia tenuto fede a un progetto compiuto e realizzato fin dall'inizio; la convinzione viene dalla straordinaria armonica assonanza tra i vari elementi costruttivi della cappella. Lo studio delle murature di Viterbo e del territorio circostante, è stato approfondito da D. ANDREWS, *L'evoluzione della tecnica muraria nell'Alto Lazio*, «Biblioteca e Società» IV, 1982, pp. 3-16.

<sup>3</sup> Il documento è contenuto in una pergamena, conservata nell'Archivio Parrocchiale della chiesa di Sant'Angelo. Della cappella di Santa Maria della Salute, fruiscono principalmente i ricoverati dell'ospedale, e certo anche la sua denominazione ci chiarisce il motivo per cui è sorta; inoltre, non sono di secondaria importanza, per comprendere la funzione della chiesa e dell'intero complesso, le sculture raffiguranti le Opere di Misericordia, segno dei proponenti sulla base dei quali nacque la fondazione. Proponenti, quelli di Fardo, che sembrerebbero fortemente frustrati: le giovani donne non vennero numerose all'ospizio e gli Ebrei, che il benefattore avrebbe voluto convertire, mostrarono la stessa riluttanza. L'ultimo documento, riguardante il benefattore ancora in vita, risale al 1348: egli è priore della chiesa di Santa Maria Nuova. Il documento permette di porre in questo periodo la morte di Fardo.

<sup>4</sup> La lettera è contenuta negli atti del processo iniziato per comando papale, nel 1367, dal vescovo di Viterbo, Nicola, contro gli amministratori dei lasciti di Fardo. Arch. Parrocchiale di Sant'Angelo, busta V, anni 1313-1551, quaderno segnato lettera A.



<sup>5</sup> Eppure esiste un riscontro pratico, che fa propendere per questa ipotesi; un triangolo rovesciato inscritto in un cerchio e attraversato da due linee orizzontali e da una verticale compare ben evidente sulla lastra tombale, posta sul pavimento della chiesa, raffigurante l'immagine in rilievo di *Magister Fardus* egli è giacente, indossa un abito lungo fino ai piedi, e la pellegrina; in testa ha un copricapo ricadente su un lato; sul petto, a destra, si trova il simbolo. Anche le figure che esplicano le Opere di Misericordia, scolpite sul portale dell'oratorio, sono vestite nella stessa maniera e, all'interno del medaglione in cui sono poste, spesso compare il simbolo suddetto: questa insistita presenza ci porta a ritenere che Fardo sia stato membro di una congregazione religiosa, forse già esistente, o che egli stesso ha fondato.

<sup>6</sup> Sull'insediamento dell'Ordine francescano nelle città e sulla sua progressiva urbanizzazione: M. RIGHETTI, *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII* Torino 1991, p. 85; M. RIGHETTI, *Gli esordi dell'architettura francescana a Roma*, «Storia della città», IX, 1978, pp. 28-32; G. BARONE, *I francescani a Roma*, «Storia della città», IX, 1978, pp. 33-35; J. RASPI SERRA, *Architettura francescana a Viterbo*, «Storia della città», IX, 1978, pp. 36-38.

<sup>7</sup> La cappella, di solito, fa parte di un complesso edilizio più ampio, come una chiesa, un palazzo, un istituto religioso o un ospedale, risulta analogo ai *martyria* tardo antichi, in quanto strutturalmente e spazialmente autonomo e, più in generale, alle strutture edilizie che usino le medesime «forme planimetriche derivate dalle *aedicule* romane, le quali avevano pianta a croce greca o latina, a trifoglio o a quadrifoglio, o poligonale, circolare, quadrata». C. BOZZONI, s. v. *Cappella* in «Enciclopedia dell'arte Medievale», III, Roma 1992, p. 232, e da pp. 235-236.

<sup>8</sup> Sulla struttura iconografica dell'oratorio già l'Apolloni Ghetti ha osservato «Vista dall'esterno la chiesa dà proprio l'impressione di una cella tricolore: di fatto si tratta invece di una pianta quadrilobata di rara eleganza. L'una e l'altra forma sono comunque ignote nella regione». B.M. APOLLONI GHETTI, *Antica architettura sacra nella Tuscia*, «Fede e Arte», VII, 3, 1959, p. 287.

<sup>9</sup> A questo proposito, è significativo il dato di una pressoché totale assenza di resti archeologici risalenti all'età romana, all'interno del nucleo cittadino. S. VALTIERI, *La genesi urbana di Viterbo*, Roma 1977.

<sup>10</sup> L'istituzione della cattedra vescovile a Viterbo dovette avvenire tra l'agosto e il settembre 1192, poiché, in un atto del 4 ottobre di questo anno il Vescovo, si sottoscrive come *Viterbiensis et Tuscaniensis*, e, in un atto del 3 agosto, era unicamente *Tuscaniensis*. G. SIGNORELLI, *Viterbo nella storia della chiesa I*, Viterbo, 1907, p. 145.

<sup>11</sup> Esse destarono grande interesse per il loro impianto centrale, e alcuni famosi architetti del Rinascimento ne disegnarono la pianta. Si tratta di Giuliano da Sangallo (Bibl. Com. Siena, Taccuino senese) di Lorenzo Donati (Uffizi dis. N. 2003) di Battista da Sangallo (Lille, Museo Vicar). S. VALTIERI, *La genesi urbana*, p. 44. Quest'ultimo disegno è stato erroneamente attribuito a Michelangelo, come si legge, per esempio in A. SCRATTOLI, *Viterbo nei suoi monumenti*, cit p. 426.

<sup>12</sup> Nel 1835, vi furono condotti scavi che misero in luce la decorazione in marmo delle pareti e i mosaici del pavimento; inoltre vi furono rinvenuti molti frammenti di statue, databili al II secolo d. C. tra cui numerosi busti in marmo che decoravano; probabilmente, le nicchie interne. Beni Culturali, Tuscia - <http://www.isa.it/tuscia>.

<sup>13</sup> Resti pertinenti alle *Terme del Prato* - oggi all'interno di un aeroporto militare - si conservano notevolmente in elevato (oltre m. 5). Si può notare in particolare, un ambiente quadrangolare, di circa m. 17 dilatato dalle pareti crollate; agli angoli, ci sono nicchie con i relativi archi di scarico, ancora in buono stato di conservazione. Altri due complessi termali risultano interessanti: le *Terme di Santa Maria in Selce*, dove sono visibili i ruderi di quello che in età romana era probabilmente un *calidarium*; la costruzione ha una pianta esterna quadrangolare, ma, al suo interno, è ottagonale e, in antico, aveva copertura a cupola e nicchie alle pareti. Delle *Terme degli Ebrei*, sono sopravvissuti solo alcuni ambienti quadrangolari con volte a botte e a crociera sorrette da muri in opera listata, databili al primo periodo imperiale.

<sup>14</sup> Questo nome era leggibile su un'epigrafe all'interno del monumento. A. SCRATTOLI, *Viterbo*, cit, p. 423.

<sup>15</sup> Oggi il sepolcro è ridotto a un rudere, è fortemente usurato dal tempo; possiamo farci un'idea di come fosse grazie alla fotografia e alla pianta riportata dalla Scrittoli, nel suo libro. *Ibidem*, pp. 416-417.

<sup>16</sup> Per le notizie storiche sulla chiesa: A. IACOBELLI, *La chiesa monumentale di San Francesco d'Assisi in Viterbo*, La Commerciale, Viterbo 1935; P. MARINI, *San Francesco alla Rocca in Viterbo*, «Fede e Arte», IX, settembre 1954, pp. 281-286; S. VALTIERI, *La chiesa di San Francesco a Viterbo*, «Biblioteca e Società», 9, 1983, pp. 3-28.

<sup>17</sup> Nel 1317 Raniero Gatti lascia 50 lire alla chiesa di San Francesco dove desidera essere sepolto nella cappella a destra. G. SIGNORELLI, *I Gatti*, «Miscellanea St. Vit», 1962, p. 439.

<sup>18</sup> In concomitanza con la presa di potere da parte di questa famiglia, la nascente cultura francescana acquista grande spazio a Viterbo, come si legge nel contributo dedicato all'architettura francescana di questa città di J. RASPI SERRA, *Architettura francescana a Viterbo*, «Storia della città», IX, 1978, p. 36.

<sup>19</sup> La tipologia del portale a semicolonne polistili viene accostata da Simonetta Valtieri a quella del portale di Santa Maria della Salute. S. VALTIERI, *La chiesa di San Francesco a Viterbo*, s.c., 1983, p. 14.

<sup>20</sup> Prima degli ultimi restauri, compiuti nel dopoguerra, interventi successivi alla costruzione della cappella avevano accorciato l'abside in profondità, creando un muro piatto per appoggiare un altare barocco. L'altare che vediamo oggi proviene dalla cappella Sannelli, rinvenuto a seguito dei bombardamenti. Successivamente alla ricostruzione post-bellica, la cappella è stata liberata da stucchi e da rivestimenti, risalenti al XVII-XVIII secolo, che sono visibili in fotografie precedenti alla quasi totale distruzione della cappella; in esse, tuttavia, si distinguono ancora le trecentesche nervature

costolonate della crociera, che si continuano a vedere chiaramente, anche nelle fotografie che documentano lo stato dell'ambiente dopo i bombardamenti. *Ibidem*, pp. 27, 13.

<sup>21</sup> Osserva Simonetta Valtieri: «La posteriorità è provata oltre che dall'apparecchio murario a pietre più irregolari e dalla finestra ogivale priva di volta cigliata, anche dal fatto che la sua costruzione ha portato alla chiusura di una finestra della chiesa, di cui oggi è visibile murata, la parte superiore sopra il grande portale acuto strombato della cappella». *Ibidem*, p. 13.

<sup>22</sup> Nella sua descrizione della scena del Giudizio, leggiamo infatti: «E tutte le nazioni saranno riunite davanti a lui».

<sup>23</sup> È un dittico eburneo, conservato nel British Museum di Londra: sul verso è raffigurato il re David mentre combatte contro i Vizi, mentre sul recto, lo stesso re compie le sei Opere di Misericordia corporale.

<sup>24</sup> Risalente alla prima metà del XIII secolo: un'unica figura allegorica, una regina in trono, la Misericordia, dà pane a un vecchio e versa acqua a un giovane; intorno ci sono un malato, un prigioniero, un pellegrino e un povero che si veste; anche in questo caso la scena è legata a quella del Giudizio Finale.

<sup>25</sup> M. HAUG, *Les oeuvres de miséricorde du jubé de la Chatedral de Strasbatg*, «Archives alsaciennes d'Histoire de l'art», X, 1911, p. 92 e sgg.

<sup>26</sup> Dalla metà del XIII secolo, le opere di Misericordia spirituale sono complete, poiché sette, ne elenca San Tommaso, nella *Summa theologiae* (II, 2q 30).

<sup>27</sup> In un articolo di Cavedoni, relativo al manoscritto, si legge: «Trovansi l'opera del seppellire i morti come settimo ramo dell'albero avente sette rami d'ambo i lati che rappresentano a destra le Opere di Misericordia spirituale, a sinistra corporale». C. CAVEDONI, *Appunti critici intorno al Battistero di Parma*, Parma 1865, p. 197, nota 185.

<sup>28</sup> C. PINZI, *Storia della città di Viterbo*, Roma 1887-1913, G. SIGNORELLI, *Viterbo nella storia*, cit.

<sup>29</sup> Per un approfondimento metodico, si veda: *Orvieto, scultura oreficeria* e relativa bibliografia, in *Enciclopedia dell'Arte Medioevale*, VIII, Roma 1997, pp. 894-899.

<sup>30</sup> Le due relazioni appena riportate sono del 19 maggio 1934 e del 25 agosto 1936.

<sup>31</sup> Archivio della Soprintendenza dei Beni Culturali del Lazio.