

Una Annunciazione nella chiesa di S. Marco di Tuscania

di Fulvio Ricci

I restauri della chiesa di S. Marco di Tuscania, seguiti al sisma del 6 febbraio 1971, hanno rimesso parzialmente in luce alcune strutture architettoniche originarie, obliterate dal radicale rifacimento di cui la chiesa fu oggetto nel 1843¹.

L'interno, attualmente, si presenta scompartito da arconi trasversi acuti che sostengono il tetto a doppia falda.

Questa tipologia architettonica inserisce S. Marco nel novero del cospicuo numero di chiese a navata unica con archi trasversi sorte agli inizi del XIV secolo nell'Italia Centrale, essenzialmente ad opera degli ordini mendicanti².

Il tipo non rappresenta un *unicum* in ambito tuscanese³; riveste, però, una peculiare importanza perché di S. Marco si conosce la precisa data di consacrazione: ottobre 1333⁴.

Riferimenti ad un goticismo stilistico si colgono anche in altre parti dell'edificio: in un ciborio a muro posto presso l'altare, nell'oculo ottagono in facciata, e nella tipologia dell'unico portale d'accesso.



Fig. 1 - Tuscania, chiesa di S. Marco: Annunciazione.

¹ J. RASPI SERRA, *Tuscania, cultura ed espressione artistica di un centro medioevale*, Roma 1971, pp. 223-234.

² Cfr. W. KROENIG, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, in *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2, 1938, pp. 60-73. IDEM, *Architettura degli ordini mendicanti*, in *Atti del VI convegno di studi umbri*, Gubbio, 26-30 maggio 1968, parte prima, Perugia 1971, pp. 179-182.

³ La stessa strutturazione si riscontra anche nella vicina chiesa di S. Silvestro, la quale presenta forti analogie anche nella organizzazione della facciata: terminazione rettilinea, portale fiancheggiato da due colonne per lato, di cui due a tortiglione, e nella chiesa del Monastero di S. Paolo in contrada Cavagliore, tenuto dalle Clarisse.

⁴ F.A. TURRIOZZI, *Memorie storiche della città di Tuscania*, p. 53, Roma 1778.

L'autore riporta la notizia da una pergamena ancora conservata nell'archivio storico della chiesa.



Fig. 2 - Annunciazione particolare: Cristo benedicente sulla chiave dell'intradosso.



Fig. 3 - Annunciazione, particolare: Vergine col Bambino sul montante destro dell'arco.

I succitati lavori di restauro hanno inoltre liberato dallo strato d'intonaco che lo ricopriva, un pregevole affresco databile tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, raffigurante una Annunciazione (Fig. 1).

Il dipinto, collocato in una nicchia nella parete di controfacciata, a sinistra della porta d'accesso, è completato da altre figure che compaiono nell'intradosso e nei montanti dell'arco che circonda la nicchia stessa⁵.

Nell'intradosso è raffigurato il Cristo benedicente che mostra un libro aperto su cui compare scritto in bei ca-

ratteri gotici il versetto evangelico: «Ego sum Via Veritas et Vita». Gli fanno corona sei cherubini (fig. 2).

La scena si staglia su un compatto fondale blu, circonscritta da una cornice a bande di colore ocra e rosso scuro; ulteriori cornici a finte tarsie marmoree di tipo cosmatesco suddividono tra loro i vari riquadri figurati.

Sia la figura del Cristo che i cherubini appaiono notevolmente e pesantemente ritoccati.

Sui montanti laterali sono dipinti la Vergine stante col Bambino, a destra (fig. 3); e un santo vescovo che il piccolo drago rampante ai suoi piedi qualifica come s. Donato, a sinistra⁶ (fig. 4).

Le due figure, di staticità statuaria, sono incluse entro cornici ogivali nei

cui pennacchi ritorna la decorazione a finte tarsie marmoree.

Il fondale blu alle loro spalle è ripartito orizzontalmente da sottili linee più scure.

L'anonimo maestro al quale è riferibile anche la Vergine stante col Bambino dipinta nel presbiterio della vicina chiesa di S. Pietro, esprime una sintassi formale di manifesta derivazione dal tardo-gotico senese e denuncia anche un sentito gusto calligrafico e decorativo.

La tunica e il manto candidi che avvolgono la Vergine sono vivacizzati da delicati motivi decorativi rossi; pure rossi sono il rovescio del manto e il giro collo della tunica. Il Bambino, teneramente avvinto al collo della madre, succhia un dito della mano sinistra, una vezzosa naturalità del rapporto affettivo tutta di tradizione senese. Gli occhi dal taglio allungato, i nasi diritti e sottili, le bocche piccole con accentuate fossette d'ombra agli angoli, disegnate con minuziosa e ricercata grafia, conferiscono ai volti una distesa serenità.

Il volto di S. Donato, invece, è segnato da profonde pieghe sulla fronte e all'apice del naso che caratterizzano accentuatamente la fisionomia con una espressione pensierosa, quasi accigliata, sottolineata anche dalla folta barba. Il piviale del santo di un vivace rosso vermiglio, è mosso da un buon gioco di pieghe e riccamente ornato lungo il bordo di perle e pietre preziose; il motivo è ripreso anche nelle fasce della mitria. Alla medesima ricercatezza leziosa risponde la decorazione del pastorale: una guglietta gotica alla base del girale, elementi floreali lungo tutto l'arco dello stesso.

La scena centrale con l'Annunciazione, risponde ad una impaginazione tradizionale che possiamo quasi definire canonica: l'Arcangelo Gabriele, genuflesso, ha appena toccato terra, un lembo del manto che l'avvolge è ancora sollevato in aria, nella mano sinistra reca un ramoscello d'ulivo, sigla caratteristica della scuola senese; con la destra, invece, rivolge un gesto allocutorio in direzione della Vergine (fig. 5). Quest'ultima, assisa su un monumentale trono ligneo, tiene gli occhi bassi e le mani incrociate sul

⁶ La devozione di s. Donato è precocemente attestata a Toscana sin dall'VIII secolo (v. F.A. TURRIOZZI, *op. cit.*, pp. 6-7); al Santo erano dedicate una chiesa ed un monastero dotati di ricche proprietà.

⁵ Un semplice accenno a queste figure compare anche in J. RASPI SERRA, *op. cit.*, p. 234. Non è però condivisibile la proposta di collocazione cronologica, eccessivamente bassa.



Fig. 4 - Annunciazione, particolare: S. Donato sul montante sinistro dell'arco.



Fig. 5 - Annunciazione, particolare: Arcangelo annunciante.

petto in atteggiamento di umile accettazione⁷ (fig. 6). Le due figure sono

⁷ La Vergine con le braccia incrociate sul petto, atto di umile sottomissione, rappresenta un aspetto canonico dell'evento, refrattario ad innovazioni iconografiche. È emblematica, a questo proposito, la vicenda dell'Annunciazione dipinta da A. Lorenzetti nella chiesa di S. Galgano a Montesiepi: la Madonna Annunciata, con le mani incrociate sul petto, ha sostituito una figura pensata, originariamente, in atteggiamento di spavento, scarmigliata ed aggrappata ad una colonna, così come è documentata dalla sinopia messa in luce dallo strappo dell'affresco (v. S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana, 1000-1500: una linea*, in *Storia dell'Arte italiana*, Torino 1986, pp. 259-262). La distinzione degli atteggiamenti non rappresenta solo una oziosa sottigliezza formale: la questione della interpretazione testuale si trasformò fin dai padri della Chiesa in accesa contesa ideologica. Numerose correnti etiche, genericamente afferenti al Docetismo, hanno più volte messo in crisi la complessa costruzione delle dottrine cristologiche e mariologiche, tanto che nel tardo Medioevo, per motivi di decoro, si giunse alla codificazione delle stesse reazioni emotive della Vergine all'atto dell'Annuncio: *Conturbatio, Cogitatio, Interrogatio, Humiliatio, Meritatio* (sull'argomento cfr. A. DI NOLA, *Vangeli apocrifi*, Roma 1979, pp. 7-14, 219-233).

separate da un vaso di fiori del quale rimangono solo le corolle di due fiori per la menomazione dovuta ad una vasta lacuna che interessa anche gran parte della figura della Vergine. L'ambientazione dell'evento è fastosa: l'angelo è all'aperto in un cortile interno e si staglia su una imponente fuga prospettica di archi che sfociano verso lo spazio esterno; la Madonna è seduta sotto un portichetto, vivacizzato dal gioco cromatico e geometrico di larghe tarsie marmoree, sulla parete di fondo si apre la porta che dà accesso all'interno della casa. Lo spazio è inondato di luce chiara e diffusa che spiove dall'alto. Concludono la scena l'Esterno, emergente da un cuscino di nuvole rosate sullo sfondo del cielo di un piatto blu scuro ed il Bambino recante la croce sulle spalle, in volo sul raggio luminoso che emana dal Padre verso il seno di Maria (fig. 7).

Quest'ultimo particolare, che a fronte di una concezione formale ed iconografica della scena pedissequamente tradizionale, assume quasi la connotazione di una anomalia, meri-

ta una attenta riflessione. La presenza del Bambino nel contesto della Annunciazione, pur non essendo una rarità, rimane sempre un motivo iconografico controverso e di non grande diffusione⁸. Un esempio precoce di tale motivo si riscontra nella Annunciazione affrescata nella chiesa di S. Maria in Trastevere a Roma, datata intorno al 1300. Poco più tarda, risale al 1320, è l'Annunciazione che compare in un tondo dell'Albero della Vita, dipinto su una tavola attribuita a Pacino di Buonaguida, oggi conservata nella Galleria dell'Accademia di Firenze. La tavola di Pacino, realizzata per un convento francescano⁹ e unani-

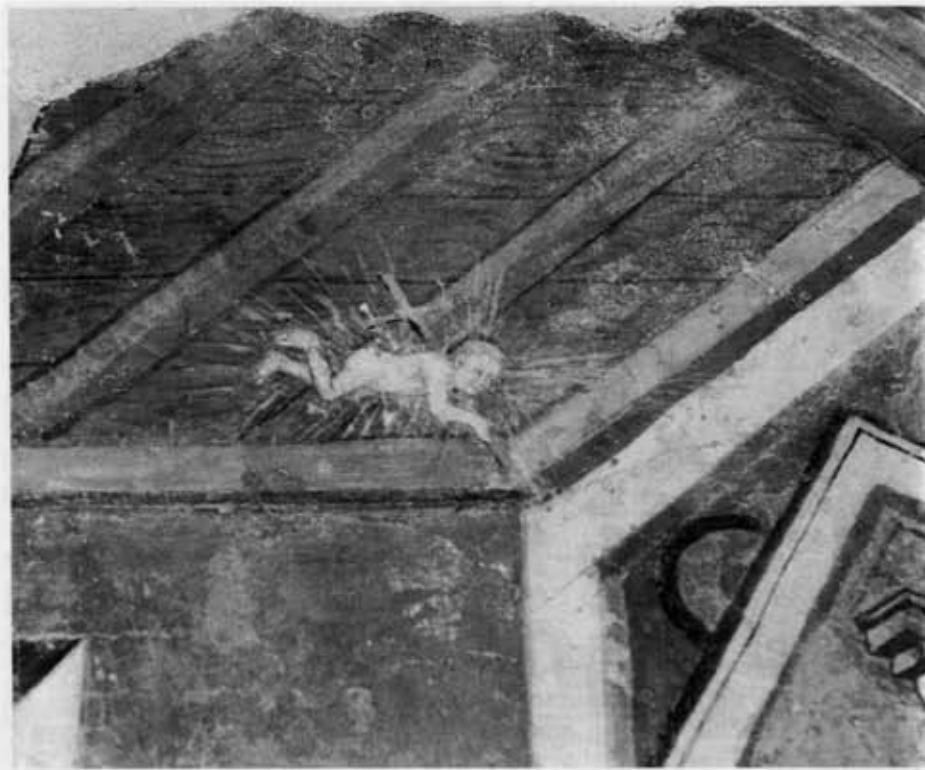
⁸ Cfr. G. SHILLER, *Iconographie der Christlichen Kunst*, I, Gütersloh 1966. E AA.VV., *The Art Bulletin*, 18, 1936.

⁹ Il dipinto fu realizzato per il monastero delle Clarisse di Monticelli, trasferito poi nella nuova sede di via dei Malcontenti. Solo nel 1850 ebbe la sua definitiva collocazione presso la Galleria dell'Accademia (cfr. *Doctor Seraphicus, Bollettino d'informazioni del Centro Studi Bonaventura. Iconografia bonaventuriana: raffigurazioni pittoriche del LIGNUM VITAE*, 9, Bagnoregio 1962, pp. 67-68).

Fig. 6 - Annunciazione, particolare: Vergine annunciata.



Fig. 7 - Annunciazione particolare: Bambino crucifero.



mamente ritenuta derivata dal «*Lignum Vitae*» di s. Bonaventura, induce ad una attenta considerazione circa il retroterra ideologico nel quale il motivo ha avuto origine, da identificarsi con l'ambito devozionale condizionato dalla spiritualità francescana. Già il Robb, nel 1936, aveva avanzato tale ipotesi, limitandosi, però, all'analisi della sola opera bonaventuriana¹⁰.

Recentemente, l'autore di uno studio monografico sugli affreschi trecenteschi della chiesa di S. Michele a Paganico, presso Grosseto, tra i quali compare una Annunciazione con questo motivo, pur accettando l'intuizione del Robb, nota come il riferimento ideologico-letterario non può restringersi solo al «*Lignum Vitae*» ma deve ricercarsi anche negli scritti teologici di Pietro Lombardo e, in particolare, nel più diffuso e popolare testo delle «*Meditationes Vitae Christi*»¹¹, probabilmente redatte nella seconda metà del XIII secolo dal francescano *Johannes de Caulibus* di S. Gignano¹².

Di fronte alla notevole varietà delle figurazioni sacre che compaiono negli edifici sacri francescani può, forse, apparire eccessivamente semplificatorio la derivazione del motivo iconografico in esame, dal contesto ideologico delle varie famiglie afferenti a s. Francesco. È un fatto, però, che le intuizioni nate dall'analisi di testi di ampia diffusione, elaborati in ambiente francescano nel XIII secolo, sono corroborate anche da esempi molto più tardi per i quali è provata una stretta contiguità con l'area devozionale francescana: una pala firmata da Giovanni Santi, conservata nella Pinacoteca di Brera, fu originariamente fatta per la chiesa di S. Maria Mad-

¹⁰ D. ROBB, *The iconographie of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries*, in *The Art Bulletin*, cit., pp. 523-526.

¹¹ G. FREULER, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico*, Milano 1986, pp. 33-48. L'elaborato testo delle «*Meditationes Vitae Christi*» ebbe una notevole fortuna nel secolo XIV, costituendo uno dei basilari momenti ispirativi delle arti figurative (cfr. R. LIGTENBERG, *Rondom de Meditationes Vitae Christi van den Pseudo-Bonaventura*, in *Storia Catholica*, III, 1927, pp. 217-251, 334-359).

¹² V.E. MENESTÒ, *Le laudi drammatiche di Jacopone da Todi: fonti e struttura*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Atto del V convegno di studio del Teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo 1981, p. 117, n. 38.

dalena di Senigallia, appartenente ai Minori Conventuali¹³; una seconda opera poco più tarda, di Francesco Bianchi Ferrari, conservata nella Galleria Estense di Modena, fu realizzata per la chiesa della SS. Annunziata, sede di una confraternita affiliata ai Minori Francescani¹⁴.

L'ipotesi di ritenere questo motivo iconografico, se non una originale invenzione, almeno una emanazione della idealità religiosa francescana è, quindi, più che fondata. Certo è, invece, che esso rappresenta una originale creazione dell'arte italiana, diramata poi in Europa, specialmente nell'area centrale¹⁵.

Nonostante, però, l'ampia diffusione areale (ne è documentato un esempio anche in terra spagnola, peraltro palesemente derivato da prototipi italiani¹⁶) e la notevole estensione cronologica, il motivo non conosce una univoca espressione tendente a trasformarlo in formula.

Le varianti sono frequenti e soggette a profonde diversificazioni concettuali: le redazioni più antiche vedono il Bambino in volo, generalmente portato da un nugolo di Serafini. Questa versione è anche la più frequente e quella che più resiste nel tempo: oltre che nel già citato esempio di Pacino, compare nelle Annunciazioni di Andrea di Nerio, datata al 1350¹⁷; di Matteo di Ser Cambio, su una matricola del Collegio della Mercanzia a Perugia datata 1377¹⁸; di Spinello Aretino alla SS. Annunziata di Arezzo¹⁹. Fuori del territorio italiano, intorno alla metà del XV secolo, il motivo compare nel celebre trittico di Aix-en-Provence attribuito al Maestro di Flémalle e nell'Annunciazione Ludwigshafen al Wilhelm-Hach Mu-

seum²⁰.

Il significato ideologico della presenza del Bambino nelle Annunciazioni è, ad evidenza, una chiara allusione all'intervento divino nel mistero della incarnazione; e proprio da due dei più grandi pensatori e teologi francescani: Pietro Lombardo e s. Bonaventura, venne la specificazione che il Cristo al momento della concezione avesse già assunto sembianza umana perfettamente formata²¹. La sottigliezza speculativa degli enunciati dei due teorici mal si prestava, però, ad essere visivamente tradotta in un motivo iconografico; ma il concetto è ripreso in termini più pratici proprio nelle «*Meditationes...*»: «...*perfectus homo secundum omnia corporis lineamenta, sed parvulus valde, ita quod in utero naturaliter crescebat...*»²²; è con più probabilità, da questo testo che è stato tratto il motivo.

La piccola croce che compare sulle spalle del Bambino, con più frequenza a partire dalla seconda metà del XV secolo, rende questo tema iconografico ancora più carico di concettuosità: il mistero dell'incarnazione è posto in sincretistica unione con la precognizione della passione²³.

Questa iconografia è più volte attestata anche nel XV e XVI secolo sia in Italia che nell'Europa Centrale²⁴.

Dagli inizi del '400, però, incontra una netta avversione, per gli impliciti errori teologici che si connettevano alla sua raffigurazione: s. Antonio, domenicano riformato e vescovo di

Firenze dal 1447 al 1459, anno della sua morte, si oppose nettamente a questa rappresentazione, ritenuta da lui fallace ed eretica²⁵. La sua incoercibile ostilità non colse risultati accettabili, ancora nel XVI secolo il motivo compare con una certa frequenza.

Più vigorosa ed argomentata fu la contestazione sollevata a poco più di un secolo di distanza dal teologo Molano di Lovanio in pieno concilio tridentino²⁶. Ma anche l'intervento autorevole del Molano non colse risultati pieni ed immediati: tra il 1560 e il 1570, l'avversata iconografia compare in una tela conservata al museo di Castelvecchio (Verona), attribuita a Sigismondo de Stefani²⁷. Il motivo nonostante l'ostilità diretta e non generica di cui era oggetto, resisteva, almeno sporadicamente, al processo di normalizzazione dell'arte sacra attivato in sede conciliare con il decreto emanato nel 1563²⁸. Infatti solo nel '700, con papa Benedetto XIV Lambertini, verrà definitivamente vietata questa particolare rappresentazione che trovava ampia accettazione di pubblico sia nel contesto del sentimentalismo emozionale di matrice popolare che nella più sofisticata sfera devozionale colta.

²⁵ *Summa hist.*, III, tit. 8, 4, §11: «... quasi non esset ex substantia Virginis corpus eius assumptum». Cito da: D. ROBB, *op. cit.*, p. 526.

²⁶ J. MOLANO, *De historia SS. Imaginum et Picturam libri IV.*, Lovanii 1594, libro III, cap. XIII, (*observatio circa historiam Annunciationis Dominicæ*), fol. 121 ss.: «*Pingitur quibusdam locis in historiam Annunciationis et Incarnationis Domini Nostri Iesu Christi corpusculum quoddam humanum inter radios quos Spiritus sanctus effundit, descendens ad uterum beatissimæ Virginis. Qua pictura videtur præbere occasionem, non periculosi solum, sed etiam hæretici erroris*». Cito da: O. FERRARI, *op. cit.*, p. 202, n. 8.

²⁷ Cfr. S. MARINELLI, *La pittura a Verona nel '500*, in *La Pittura in Italia*, Venezia 1988, p. 145, fig. 197.

²⁸ Sul tema, molto dibattuto, dell'influenza del decreto sulle immagini sacre, emesso dal Concilio di Trento nel 1563, vedi le opinioni di F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino 1957; e di P. PRODI, *Ricerche sulla teorica dell'arte figurativa nella riforma cattolica*, in «*Archivio Italiano per la Storia della Pietà*», IV, 1962.

Cfr., inoltre, le osservazioni di B. TOSCANO, *Storia dell'Arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'Arte Italiana*, 3, Torino 1979, pp. 271-318.

¹³ Cfr. G. PRAMPOLINI, *L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani*, Milano 1939, p. 90, fig. 105.

¹⁴ *Idem*, *op. cit.*, p. 75, fig. 86.

¹⁵ Cfr. G. SHILLER, *op. cit.*, pp. 32, 55, tavv. 98, 99, 101, 103, 104, 113, 114. Il più antico degli esempi proposti dall'autore risale al 1379 ed è attribuito a Maestro Bertram.

¹⁶ A. STUBBE, *La Madonne dans l'art*, Bruxelles 1958, p. 243, fig. 132.

¹⁷ Cfr. G. FREULER, *op. cit.*, p. 36, fig. 29.

¹⁸ Cfr. P. SCARPELLINI, *Mariano d'Antonio e il palazzo dei Priori*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Perugia*, Perugia 1974, XI, 1973-1974, tav. VI.

¹⁹ Cfr. G. PRAMPOLINI, *op. cit.*, p. 35, fig. 38.

²⁰ Cfr. E. CARLI-T. GUDIOL-G. SOUCHAL, *La pittura gotica*, s.a.e., fig. 35; e C.M. LECHNER, *Maria gravida*, Zurigo 1981, fig. 39a.

²¹ Cfr. G. FREULER, *op. cit.*, p. 34.

²² Cito da G. FREULER, *op. cit.*, p. 36.

²³ Sull'argomento cfr. G. DALLI REGOLI, *La preveggenza della Vergine - Stile, struttura, iconografia tra 500 e 600*, Pisa 1984; e O. FERRARI, *Sul tema del presagio della Passione, e su altri connessi, principalmente nell'età della riforma cattolica*, in *Storia dell'Arte*, 61, 1987, pp. 201-224.

²⁴ Il più precoce degli esempi conosciuti compare nella già citata Annunciazione di S. Maria in Trastevere. Dopo un lungo lasso di tempo il motivo si riscontra nella Annunciazione che compare in un polittico di Lorenzo Veneziano, risalente al 1371; e, in area fiamminga, in una tavola attribuita a Maestro Bertram e datata al 1379 (v. G. SHILLER, *op. cit.*, p. 285, fig. 1047). Nei secoli XV e XVI il motivo compare con una frequenza relativamente maggiore.