

*‘Il presente del passato’*

# Il restauro della chiesa di Sant’Agostino a Cascia

Stefano D’Avino

Contributi / nuova edizione

**CARSA**  
EDIZIONI

# Contributi 10

Collana del Dipartimento di Scienze,  
Storia dell'Architettura, Restauro e Rappresentazione  
dell'Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2020  
CARSA Edizioni Spa  
Piazza Salvador Allende, 4 • 65128 Pescara

Nuova Edizione

ISBN 978-88-501-0400-0

Impaginazione:  
*Barbara De Luca*

Volume stampato con il contributo del M.I.U.R., Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica.

Il materiale fotografico, ove non diversamente specificato, è opera dell'Autore.

*‘Il presente del passato’*  
**Il restauro della chiesa di  
Sant’Agostino a Cascia**

**Stefano D’Avino**

**CARSA**  
EDIZIONI



## INDICE

Sant'Agostino a Cascia. Storia e restauro <i>Stefano D'Avino</i>	7
Analisi degli intonaci e dei materiali lapidei <i>Riccardo Ginanni Corradini, Marisa Laurenzi Tabasso</i>	71
Indagini termografiche nella chiesa di Sant'Agostino a Cascia. <i>Gianluca Francavilla, Renato Ricci</i>	83
Affreschi, opere lignee ed elementi lapidei. Stato di conservazione e tecniche d'intervento <i>Consorzio Sparla Restauratori</i>	97
Alcune note sulla decorazione della chiesa di Sant'Agostino a Cascia. <i>Michela Becchis</i>	107
Su alcune opere provenienti dalla chiesa di Sant'Agostino a Cascia. <i>Ilaria Miarelli Mariani</i>	127



## Sant'Agostino a Cascia. Storia e restauro

Stefano D'Avino

### *La presenza agostiniana in Umbria*

Alla vigilia della Grande Unione (1256), gli Agostiniani erano presenti nel territorio umbro con dodici fondazioni: gli Eremitani di Tuscia a Perugia, Todi, Orvieto e Campiano; gli Eremitani Giamboniti, a Foligno; gli Eremitani di Brettino a Gubbio, Bevagna, Spoleto, Terni, Narni, Amelia ed Orvieto.

Alcuni documenti attestano che nel 1272 alcune comunità si riconoscevano nella 'Provincia Agostiniana' dell'Umbria, indicata nei documenti dell'epoca come "*Provincia Vallis Spoleti*"<sup>1</sup>, ma la cui origine probabilmente risale già alla metà del XIII secolo.

La denominazione di "*Provincia Vallis Spoleti*" trae le sue origini dalle vicende storiche risalenti alla dominazione longobarda subita dalla regione, quando venne costituito il Ducato di Spoleto, entità politica ed amministrativa che rappresenterà per molto tempo un'unità regionale molto forte. Ancora nel XVII secolo, come attesta la *Carta* del Magini, l'Umbria corrisponde, di fatto, con l'area geografica dell'antico Ducato di Spoleto, mentre la parte ad ovest del Tevere è indicata come "*Perugino*". Accanto a tale denominazione se ne trovano altre, come "*Valle di Spoleto*", che stava ad indicare non solo la pianura intorno a quella città, ma l'intero bacino Assisi-Foligno-Spoleto; ne troviamo già traccia nel *Cronicon Sublacense* (XIII sec.), dove si fa riferimento ad "*Assisium civitatem in Spoletana Vale sitam*" e per molti secoli continuerà ad essere adottata tale denominazione<sup>2</sup>.

I conventi Brettinesi e Giamboniti entrarono

a far parte di questa Provincia, cui si unì successivamente quello toscano di Todi; gli Eremitani di Tuscia furono invece ricompresi nella Provincia Romana, insieme ai Brettinesi di Orvieto<sup>3</sup>. In particolare, Herrera attesta che subito dopo il 1256 gli Eremitani attuarono il loro ingresso entro la cerchia muraria delle città: nel 1263 a Spoleto; nel 1266 a Narni; nel 1287 a Terni<sup>4</sup>. Intanto vennero aprendosi nuovi conventi: a Montefalco è documentata una presenza agostiniana fin dal 1275.

Nel 1300 la Provincia della Valle Spoletina comprendeva diciassette conventi, dei quali due nell'attuale territorio delle Marche (Cagli e Cantiano) ed uno nella città dell'Aquila; mentre la Provincia Romana aveva in territorio umbro sei conventi: Città della Pieve, Cerqueto, Orvieto e Campiano, Perugia e Tegliario; quest'ultimi due, assieme a Corciano, furono tuttavia aggregati a quella umbra su esplicita richiesta sollevata al Padre Generale Guglielmo dai frati della Provincia Romana nel corso del Capitolo Provinciale tenutosi nel 1333<sup>5</sup>. In un successivo Capitolo, svoltosi a Montpellier nel 1357, venne poi deciso che la "*Provincia Vallis Spoleti*" fosse divisa in due, forse in ragione della ragguardevole presenza raggiunta dall'Ordine in quell'area geografica<sup>6</sup>.

Alla metà del XIV secolo si contavano quarantadue conventi dell'Ordine, distinti fra la Provincia di Perugia e quella di Spoleto: nella prima vanno annoverati quelli di Bevagna, Cagli, Cantiano, Castel Rigoni, Castel Ritaldi, Cerqueto, Corciano, Foligno, Guastalla, Gualdo Cattaneo, Gubbio, Montefalco,

Nocera Umbra, Pergola, Perugia, Tegliaro, Pietralunga, San Sepolcro e Todi (dove avevano sede due distinti insediamenti); la seconda Provincia comprendeva i conventi di Amatrice, Antrodoco, Amelia, Cantalice, Cascia, Cerreto di Spoleto, Città Ducale, Fratta, L'Aquila, Leonessa, Lugnola, Mercatello, Morsciano, Monte Reale, Montevercchio, Narni, Norcia, Rieti, San Gemini, Spoleto, Terni e Visso<sup>7</sup>.

La scissione attuata nel 1358 fu senza dubbio influenzata dall'importanza del ruolo economico e geopolitico che i due centri avevano assunto; inoltre il territorio umbro, che pure era stato caratterizzato, a partire dal V secolo, dal proliferare di numerose sedi diocesane, tutte accumulate da una medesima ridotta influenza, aveva registrato un radicale mutamento ingenerato dalla riunione in un'unica diocesi di diverse cattedre. Ciò determinò l'accentuarsi del ruolo guida di alcune sedi rispetto alle altre: Perugia già nel 1306 rivestiva il prestigioso ruolo di "*Studium Generale*", ed a quella sede erano accolti studenti e maestri provenienti da tutte le Province dell'Ordine. Non si è in possesso di dati documentari certi; tuttavia, verosimilmente, in quegli anni il convento doveva contare non meno di trenta religiosi che li risiedevano stabilmente.

In quella fase storica, che comunemente viene indicata come 'primo secolo di vita dell'Ordine, e che si fa corrispondere approssimativamente al periodo che intercorre fra il 1256 ed il 1358, i religiosi della Provincia si contavano nel numero di quasi trecentotrenta, cinquantasei dei quali investiti del compito di assistenza alle comunità femminili ed alle confraternite laiche, le quali, per espresso indirizzo del Priore Generale, dovevano sempre essere presieduti da un canonico<sup>8</sup>.

La distribuzione territoriale degli insediamenti agostiniani venne notevolmente influenzata dalla configurazione geografica della regione. La struttura viaria più importante, la via Flaminia, ha da sempre costituito, assieme alla via Amerina, l'asse ordinatore viario lungo il quale si è andato sviluppando il complesso sistema di scambi regionale; lungo la strada, a partire dall'XI secolo, sono sorti i principali insediamenti sia laici che religiosi, nodi strutturali di quella trama viaria minore che agli inizi del XIII secolo godrà di un notevole sviluppo; ed è proprio lungo tali tracciati che in questa fase, oltre ad i centri caratterizzati da maggiore vivacità culturale e sociale (come Perugia, Spoleto, Foligno e Gubbio), si estese verso i centri minori l'influenza condotta dai nuovi Ordini mendicanti.

La dinamica degli insediamenti mendicanti nell'area è principalmente dettata dall'esigenza di rompere con i meccanismi e le strutture socio-culturali che avevano sino ad allora dominato, favorendo piuttosto la ricerca di una nuova collocazione spirituale e di una inedita modalità insediativa; non più un isolamento individuale bensì la volontà di ricercare un'organizzazione in gruppi fondata sulla vita '*communiis*'. Le comunità mendicanti infatti non impiantano la loro unione su rigidi vincoli giuridici, bensì sui rapporti interpersonali; non vengono definite strutture organizzate su basi gerarchiche o economiche bensì congregazioni religiose che prediligono il carattere precario e provvisorio programmaticamente stabilito dalla antica Regola.

Tali caratteristiche sono insite nel termine *locus* adottato per i primi cenobi che sta ad indicare, dal punto di vista insediativo, un luogo di incontro e comunione occasionale che, nella quasi generalità dei casi, era di proprietà

di privati, di istituti religiosi o di comunità cittadine. È inoltre assai frequente nelle prime comunità mendicanti la formazione di *fraternitas* composte da membri che partecipano in modo attivo, su base egualitaria e dinamica, alle scelte cui è chiamato il gruppo, con l'unico obiettivo di perseguire ideali di povertà e minorità<sup>9</sup>.

Nel quadro del processo insediativo condotto dagli Ordini Mendicanti nella regione possono individuarsi, sinteticamente, tre distinte fasi: una prima, detta 'nomade', nella quale prevale l'assoluta libertà di movimento e d'azione, caratterizzata da una spiccata precarietà negli insediamenti. Nel corso della seconda fase, definita 'itinerante', i frati iniziarono a disporre dell'uso di sedi più specifiche, mantenendo contestualmente la prerogativa di abbandonarle allorché queste fossero state reclamate, in uso o in proprietà.

L'ultima fase, detta 'stabile', corrisponde alla determinazione di individuare delle sedi permanenti per le comunità dell'Ordine; si perde il concetto di itineranza, ridotto ad un atteggiamento che diviene prevalentemente spirituale, sottolineato dalla rinuncia a rivendicare qualsiasi proprietà sulla sede prescelta.

È in questo momento che si manifesta la tendenza a stabilirsi all'interno, o nei pressi, della città, sebbene non possa ancora individuarsi una precisa tipologia insediativa; la scelta dei mendicanti non appare infatti univoca: vanno insieme tenute presenti la varietà degli ambienti, le funzioni diverse, la regola di vita da loro prescelta. Tuttavia una prima, sommaria, ripartizione può condursi considerando le caratteristiche ambientali in cui l'insediamento si colloca: sorgono pertanto insediamenti rurali, cittadini nonché quelli più propriamente eremitici.

Costituiscono altresì elementi per una definizione tipologica la struttura interna dell'insediamento e le funzioni che la comunità di frati si impegna a svolgere, caratterizzate dal numero dei frati, dalla normativa regolante la vita interna della comunità nonché dalla struttura architettonica della sede. Questa appare il più delle volte strettamente correlata all'ambito sociale con cui essa si pone in rapporto; infatti, essendo l'economia mendicante per definizione dipendente, l'ubicazione e la stessa struttura insediativa delle sedi divengono strettamente collegate alle possibilità che gli vengono offerte; interdipendenza che, conseguentemente, si risolve rispetto alle esigenze, alla mentalità ed al tipo di domanda pastorale mossa dall'ambito territoriale che accoglie i frati.

Nel XIII secolo, parallelamente al massimo sviluppo degli insediamenti cittadini della regione, si polarizzò su tali rinnovate realtà l'attenzione degli Ordini Mendicanti che venne manifestandosi, particolarmente nelle città con sede vescovile, con l'insediamento di un *locus* di frati, il cui apostolato divenne un'evidenza urbana. "L'ingresso di uno o più ordini mendicanti entro la cerchia delle mura, che proprio in quel periodo si stavano dando la struttura urbanistica che conserveranno poi fondamentalmente fino ai nostri giorni, non fu solo una questione religiosa, ma costituì un fatto di grande rilevanza sociale, economica e urbanistica"<sup>10</sup>.

Dapprima le comunità dei frati si localizzano ai margini dell'abitato o in prossimità delle mura cittadine (talvolta addirittura inglobandole nei propri recinti come nel caso di Spoleto e Perugia); prevalentemente ciò avviene in ragione della specifica intenzione degli appartenenti all'Ordine di offrire assistenza ai più poveri, ai viandanti ed agli emarginati.

Ma un'ulteriore, meno dichiarata, esigenza era altresì costituita dalla resistenza che veniva mostrava nei loro confronti da parte del clero secolare, preoccupato del fatto che i nuovi Ordini potessero scompaginare l'assetto e le regole che essi avevano in precedenza stabilito nelle città<sup>11</sup>.

Ed anche in un periodo successivo, quando i quadri istituzionali dei Mendicanti cominciarono ad assumere una veste stabilmente organizzata, essi continueranno ad occupare le aree suburbane (ove l'economia cittadina incontra quella agricola), sia per riservarsi un più vasto, e vitale, campo d'azione come pure per rimarcare un'autonomia dalle gerarchie ecclesiastiche dominanti in città.

La loro opera di apostolato appare dunque più rivolta alle nuove classi sociali che vanno insediandosi nelle zone d'espansione urbana; d'altro canto l'incalzante trasformazione del tessuto territoriale e cittadino che caratterizzava questa epoca più non sottostava al controllo della puntiforme struttura parrocchiale; pertanto a questa venne sostituendosi il nuovo polo religioso costituito dall'insediamento mendicante, le cui ampie chiese erano capaci di accogliere il crescente numero di fedeli, sempre più attenti alle predicazioni e alle officature dei frati.

Le scelte insediative dei frati incisero inoltre, almeno in parte, negli assetti territoriali dei comuni che individuarono nelle sedi mendicanti gli elementi ordinatori di una politica urbanistica volta ad affrontare il problema della '*gens nova*' che andava adunandosi nei borghi sorti ai margini della città; va invero precisato come tale dinamica appaia piuttosto giustificativa della collocazione dei conventi che non ragione di tale polarizzazione urbana.

È peraltro indubbio come, a partire dalla

metà del XIII secolo, fra comune e Ordini si sia determinata una sorta di collaborazione tesa al governo della città; i consigli cittadini si tenevano molte volte nelle chiese conventuali ed ai frati, divenuti interlocutori privilegiati, era spesso affidato il delicato compito di custodire gli archivi pubblici.

In linea generale i conventi si collocano lungo i vettori di espansione urbana; una ripartizione, spesso tacita, tra Francescani, Agostiniani e Domenicani delle zone di influenza garantisce, con rarissime eccezioni, *versus* la compresenza di Ordini diversi in una medesima area; nel caso di Cascia, a fronte di una presenza minorita nel centro abitato, si registra la scelta dei frati di S. Agostino di stabilirsi in prossimità della rocca, in luogo marginale, eppure limitrofo al palazzo del Governatore nonché a quello dei Consoli, lungo la via di accesso proveniente da Monteleone di Spoleto.

#### *L'architettura mendicante e gli esempi agostiniani.*

##### *Il caso umbro*

Va premesso che sarebbe improprio, se non persino fuorviante, esercitarsi nella definizione di un'architettura 'agostiniana'; come pure collocare le chiese ed i conventi dell'Ordine al di fuori della vasta (e multiforme) esperienza mendicante, poiché anche l'architettura mendicante non può caratterizzarsi come una realtà artistica autonoma ed univoca nei tratti determinanti non potendosi in essa individuare costanti specifiche tali da configurarla come un'esperienza unitaria.

D'altro canto "l'influsso esercitato dai mendicanti andava al di là di regioni e paesi e faceva nascere la necessità non solo di direttive per l'architettura ma anche di una concezione elastica in grado di tener conto delle diverse esigenze locali, anche proiettate nel tempo.

In queste condizioni e sullo sfondo dello sviluppo delle città è chiaro che l'architettura dei mendicanti non poteva presentare la stessa uniformità di quella del più vecchio ordine cistercense, i cui conventi erano situati oltre le mura cittadine e che erano spesso degli edifici standardizzati”<sup>12</sup>.

È peraltro indubbio come, piuttosto, possano rintracciarsi in queste architetture le tracce di un indirizzo comune che discende da regole di vita analoghe; gli studi condotti sulle architetture mendicanti hanno evidenziato come esistano dei comuni legami formali che traggono origine dalle influenze e dagli scambi d'idee e soluzioni operate, fra gli Ordini, attraverso artisti e maestranze<sup>13</sup>. Corrispondenze che non appartengono solo ad un comune carattere tipologico-linguistico ma sono dettate anche da contenuti ideologici tradotti in termini spaziali: è comune alle chiese agostiniane il richiamo alla povertà ed alla semplicità, ma anche alla volontà di rappresentare il rapporto fra l'umiltà dell'essere umano e la grandezza di Dio; programma che viene realizzato attraverso la contrapposizione fra l'area ove si compie l'esercizio del culto e quella destinata ad accogliere i fedeli. In modo analogo, sul piano prettamente urbanistico, il semplice volume della chiesa che emerge lungo la direttrice viaria di accesso alla città rimanda alla 'testimonianza' dei frati, segno emergente della presenza dell'Ordine.

Durante i primi anni del XIII secolo, quando gli Agostiniani, ancora legati alla pratica dell'itineranza, iniziarono a stanziarsi in prossimità dei centri urbani, scelsero di occupare modesti edifici, spesso piccole cappelle conventuali che idealmente potevano rappresentare il loro ideale di povertà. Quando, nel secolo successivo, l'Ordine

venne chiamato a rivestire un ruolo chiave nella predicazione e divulgazione della fede, si determinano le premesse per la ricerca di una sede stabile, ovvero di una chiesa capace di accogliere i tanti fedeli che accorrevano ad ascoltare le predicazioni: divenne pertanto necessario disporre di un'ampia navata, priva dell'ingombro costituito da pilastri o colonne, un vero e proprio auditorio ove potesse manifestarsi il legame, che nell'esperienza di apostolato mendicante è programmatico, fra oratore e fedeli.

Le prime sedi, perlopiù avute in concessione o frutto di donazioni, furono allo scopo rimodellate, rivelando in tal modo le ragioni di fondo cui sottendevano a tale concezione spaziale e soprattutto l'azione che in quel luogo era destinata a compiersi; l'aspetto più innovativo delle chiese agostiniane e, più in generale, di tutte quelle mendicanti, risiede dunque principalmente non nell'originale povertà (in qualche modo 'insita' nell'Ordine) bensì nella capacità di tradursi da semplice luogo di assemblea liturgica a platea per l'azione scenica della rappresentazione della parola di Dio.

Gli impianti architettonici mendicanti rispondono infatti all'esigenza funzionale propria della missione pastorale dell'Ordine, compendiata efficacemente nell'espressione '*ad capiendos homines in praedicationibus*' contenuta nelle *Constitutiones*. La liturgia della parola è il fattore caratterizzante queste architetture, quell'elemento rituale 'fondante' che fissa "il passaggio da una concezione dell'architettura quale 'struttura' (cioè 'individuazione e misura squisitamente razionale dello spazio e delle leggi che lo governano') ad un'architettura come 'immagine' e azione scenica"<sup>14</sup>.

Lo schema tipologico utilizzato più diffusamente

fra i mendicanti fu senza dubbio quello della chiesa-fienile (*scheunensaal*), costituito da una ampia navata unica coperta con tetto su capriate; la lunghezza della navata era, generalmente, proporzionata alla sua larghezza in modo da consentire da ogni punto dell'aula la diretta percezione del presbiterio ove era, di norma,

Fig. 1: Sant'Agostino a Norcia, interno



posto il coro. Questo tipo edilizio, pur con differenze dimensionali, è senza dubbio il più frequente, come nel caso di S. Nicolò a Spoleto ovvero di S. Agostino a Norcia (fig. 1).

Variante del modello *chiesa-fienile* è quello in cui la copertura della navata appare costituita da un tetto, egualmente a due falde, sostenuto da archi diaframma dal profilo acuto; un compromesso fra la navata voltata e quella con capriate che evita l'impiego di grandi travi di legno, talvolta di non facile reperibilità.

Tale soluzione tipologica, che rimanda a modelli più antichi nella regione, risulta altresì di più semplice esecuzione rispetto alla copertura a volta; offre maggiore resistenza al fuoco. Inoltre l'evidente accentuazione dell'assialità visuale condotta dal ripetersi di tali elementi portanti, ed il conseguente amplificato verticalismo, determinano una percezione dello spazio assai diversa dal primo tipo. Il modello è presente in molte chiese mendicanti del XIII secolo, fra le quali S. Agostino a Gubbio, S. Pietro a Terni e S. Agostino ad Amelia.

Assai meno frequente è l'organismo a navata unica coperta con volte a crociera costolonate, riscontrato, fra le chiese agostiniane dell'Umbria, solo in quella perugina; infatti questa tipologia, chiara testimonianza della penetrazione della cultura architettonica d'oltralpe nell'Italia centrale, pur essendo stata adottata nella chiesa madre francescana d'Assisi, non ha tuttavia determinato un modello di riferimento per le altre costruzioni dell'Ordine e, in generale, per quelle mendicanti.

Ulteriore schema tipologico, che in Umbria ha trovato applicazione in numerosi esempi, è l'organismo a sala pseudo basilicale, ovvero con tre navate della stessa altezza, voltate o coperte con soffitti piani lignei. Tale modello, senza dubbio congruente all'obiettivo di uno spazio

unitario, dilatato, fruibile in ogni direzione cui idealmente aspira l'edilizia mendicante, è riscontrabile non soltanto in fabbriche di nuova fondazione, come nel S. Francesco di Narni, ma anche in quelle oggetto di adattamento (v. il caso della narnense chiesa di S. Agostino).

Singolare appare, da ultimo, la tipologia ecclesiale bipartita, genesi operata dalla nuova concezione figurativa mendicante che si delinea nel periodo di transizione fra XIII e XIV secolo. La divisione in due navate, talvolta assai diseguali per altezza ed ampiezza, coincide con l'esigenza di condurre un programma architettonico che, pur non esaltando l'estensione 'gotica' in verticale delle forme, realizzi egualmente quell'ideale di semplificazione e unità dello spazio ricercato; tale organismo, sebbene non abbia mai costituito una matrice tipologica autonoma, corrispondeva ai programmi ideologici ed ai contenuti di semplicità e rigore dell'Ordine, con uno spazio per la celebrazione dei riti unitario ed ampio (e, pertanto, adatto alla predicazione<sup>15</sup>) ed una seconda navata destinata perlopiù a contenere gli altari laterali, conseguenza del numero crescente di donazioni in favore dei mendicanti e del diffondersi della pratica di sepoltura all'ombra dei loro conventi<sup>16</sup>.

Appare, in sostanza, evidente come i caratteri della sintassi architettonica individuati nella spazialità delle chiese mendicanti umbre non denuncino una volontà di individuare un 'modello' bensì rappresentino l'espressione di modi costruttivi che, in diversa misura, tendevano a corrispondere agli ideali dell'Ordine.

Per quanto riguarda lo schema adottato per la facciata, il tipo più comunemente adottato è quello 'a capanna', perlopiù privo di qualsivoglia elemento decorativo; a caratterizzare le tesse

membrature sono, i portali ed i rosoni; in alcuni casi si registra anche l'uso di elementi lapidei policromi, come nel caso delle chiese agostiniane di Perugia (fig. 2) e Cascia.

Singolare appare la terminazione orizzontale del S. Agostino d'Amelia ove si registrano inoltre, risalti murari angolari ed una cornice,

*Fig. 2: Sant'Agostino a Perugia, facciata*



posta orizzontalmente al di sopra del portale, tipici motivi artistici abruzzesi. Questa soluzione di facciata di deve infatti essenzialmente alla scuola aquilana, che la utilizza come semplice architettura di parata, realizzata con lo scopo di occultare l'organismo retrostante; verosimilmente anche la chiesa agostiniana di Cascia doveva mostrare in origine un'analogha soluzione terminale, ridotta poi in seguito ad un evento sismico.

Non mancano inoltre esempi in cui le facciate risultano realizzate o completate in epoche successive: ad esempio, nel S. Agostino di Foligno il fronte della chiesa appare completamente

ridefinito secondo forme neoclassiche; mentre nella chiesa agostiniana di Perugia esso viene completato, nella parte superiore, solo intorno al 1570; lasciando intatto il partito decorativo inferiore realizzato nel secolo precedente. Per quanto possa rintracciarsi un'adesione a temi di provenienza gotica, in realtà la fabbrica agostiniana è legata, relativamente ai temi spaziali e costruttivi svolti, alla tradizione delle superfici murarie, nella quale il pieno prevale sul vuoto, secondo un'esperienza ancora propriamente romanica.

Osservando la priorità dei casi più che di 'architettura gotica' si dovrebbe parlare di



Fig. 3: Sant'Agostino a Montefalco, interno

‘goticismo’, inteso come acquisizione di un linguaggio decorativo che si esplica, nella maggior parte dei casi, nel disegno dei portali, nelle proporzioni delle aperture, persino nel trattamento dei dettagli e nel tipo di illuminazione che si realizza nelle absidi.

La maggior parte dei portali studiati presenta caratteri simili: una struttura archiacuta, con strombatura a più rincassi, ove alloggiavano colonnine semplici o tortili che sostengono mensole o capitelli; in taluni esempi (Amelia, Spoleto, Norcia) il portale è inserito in una cornice decorata; talvolta l’effetto decorativo è accentuato dall’adozione di materiali lapidei policromi, come a Montefalco (fig. 3). Tipicamente umbro appare il portale gemino, riscontrato, fra gli altri, nel S. Agostino di Perugia, la cui origine rimanda ad esempi francesi di età romanica che hanno influenzato, fra XIII e XV secolo numerose fabbriche francescane, come la Basilica Assisiense ed il S. Francesco di Gubbio; è altresì interessante osservare come la maggioranza dei portali analizzati, nonostante siano stati realizzati nel Quattrocento, presentino ancora evidenti riferimenti alla tradizione gotica.

L’adozione di sottili e semplici paraste poste a ritmare le pareti esterne longitudinali e le absidi individuata in numerose chiese agostiniane appare, in considerazione dell’esiguo spessore degli elementi cui pertanto non può essere attribuito alcuna influenza strutturale, un artificio formale cui affidare l’articolazione delle pareti secondo una scansione di moduli geometrici alternati alla finestratura. Il tema, presente ad esempio a Montefalco ed Amelia, più che una reinterpretazione dei contrafforti murari di origine gotica, sembra derivare da modelli toscani. Singolare è invece la presenza nel S. Agostino di Gubbio di contrafforti a

sezione semicircolare posti a contrastare le spinte degli archi diaframma che ne sostengono la copertura: evidente rimando al modello assisiense, successivamente adottato in altri edifici francescani.

Dunque i Mendicanti attuarono un processo di “sfrondamento dei modelli architettonici più antichi, gravidi di simbolismi” per giungere “alla riscoperta di un’architettura più modesta, caratterizzando il nuovo stile delle costruzioni in corrispondenza col programma spirituale e con le esigenze contemporanee. L’architettura medievale acquistava così una nuova dimensione”<sup>17</sup>.

Il carattere dell’architettura umbra dell’Ordine appare pertanto quello di un sincretismo di apporti culturali e linguistici realizzato attraverso l’uso di una grammatica in cui sono compresenti stilemi della tradizione formale e costruttiva regionale ma anche toscani ed abruzzesi; ciò testimonia dell’attitudine degli Agostiniani, come in generale dei Mendicanti, ad adeguarsi ai modi locali, senza pur tuttavia tralasciare gli obiettivi di fondo delle proprie espressioni edilizie le quali intendono sempre realizzare una precisa identità delle loro architetture<sup>18</sup>.

#### *Il cenobio casciano*

Sul luogo dove sorge la chiesa a S. Agostino era in origine una semplice cella monastica con oratorio, dedicata a S. Giovanni Battista<sup>19</sup> officiata da canonici regolari, che al Santo erano particolarmente devoti, che si rifacevano alla regola agostiniana (“...*Sancti Iohannis in qua est baptisimum positum in castro Cassie*”<sup>20</sup>); pur essendo questa soggetta al Capitolo di S. Pietro ad essa non risulta che venisse imposto alcun canone, verosimilmente in osservanza di un privilegio pontificio (come nel caso della

bolla *Religiosam vitam eligentibus* emanata da Innocenzo IV nel 1244, anno di fondazione dell'Ordine, con la quale si esoneravano gli agostiniani dal pagamento di un qualsiasi tributo) ovvero in ragione della donazione al *Patrimonium Petri* delle terre del Ducato da parte dell'imperatore Ottone I avvenuta nel 962.

Secondo il Morini l'arrivo a Cascia degli agostiniani (anche se il termine, dato il periodo, appare improprio) sarebbe precedente di almeno due secoli rispetto alla *Magna Unio* dell'Ordine, avvenuta nel 1256, e "rimonterebbe a quell'epoca, nella quale gli eremiti senza regola o con una regola qualunque che attribuivano a S. Agostino, si moltiplicavano in tutte le parti (p. Saturnino Lopez, OSA, 'Analecta Augustiniana, nn. IV-VI, giugno 1927, p. 110), specialmente nel XII secolo, erranti a seconda dei loro desideri come pecore senza pastore, al dir di papa Innocenzo IV"<sup>21</sup>.

Il primitivo nucleo di canonici regolari<sup>22</sup> risalirebbe appunto al 1059, per concessione di Papa Nicolò II (Gerard de Bourgogne, Chevron, 980 ca. – Firenze, 27 luglio 1061) verosimilmente qui insediatisi per svolgere attività di apostolato presso i viandanti che giungevano a Cascia attraverso la via di Monteleone, nonché verso le popolazioni che qui si erano rifugiate in seguito alla minaccia rappresentata dalle incursioni delle soldatesche saracene, che già alcuni anni prima si erano spinti nella non lontana valle Campliana. Questi si stabilirono in una modesta abitazione posta ai margini del colle sul quale si estendeva nell'XI secolo l'abitato di Cascia, nei pressi del palazzo dei Consoli; il carattere inconsueto della sua disposizione, sulla sommità di un colle e lontano dal centro abitato, è testimone di un 'tipo' evidentemente ancora improntato su canoni eremitici. Questa originaria dimora può

ravvisarsi oggi in un ambiente voltato a botte con strette monofore al quale si accede dal chiostro; ne costituiscono testimonianza la presenza di due affreschi, assai deteriorati, eseguiti circa tre secoli dopo: l'uno, racchiuso da una cornice a disegni geometrici, raffigurante S. Caterina da Siena recante con la destra una ruota e con la sinistra un libro; di fianco ad essa è un'altra figura femminile di Santa, con le mani giunte, recanti un cuore sormontato da una piccola croce nera, forse identificabile in S. Chiara da Montefalco; sotto vi si legge in caratteri gotici: HOC OPUS FECIT FIERI PAOLUTIUS COLE S.T. ... LI A. DNI M.CCC.LXXXX<sup>23</sup>. L'altro è un Crocefisso, dipinto sulla parete posta di fronte l'attuale accesso, certamente attribuibile ad una fase anteriore, purtroppo mutilato nella porzione superiore dalla struttura voltata che copre l'ambiente, realizzata nell'ultimo quarto del secolo XIV, quando si diede inizio alla costruzione della soprastante chiesa nuova<sup>24</sup>. Una campagna di indagine archeologica qui recentemente condotta ha permesso di appurare come la "scalinata" citata dal Morini costituisse in origine l'accesso dalla strada tracciata a nord, parallelamente all'attuale chiesa, che, evidentemente, doveva allora essere posta ad una quota inferiore di almeno sei metri rispetto a quella che si può attualmente rilevare; lo studio ha altresì evidenziato come gli apparecchi murari della chiesa di S. Agostino siano stati fondati proprio su tali preesistenti strutture.

*La chiesa ed il convento fra il XIII ed il XVIII secolo*

Nella prima metà del Duecento si stabilirono nell'Umbria centro-meridionale i religiosi Brettinesi, di origine canonica; nel 1228 questi avevano ricevuto da Papa Gregorio IX (1227-1241) con la bolla '*Cum Olim Sicut*'

la conferma della Regola Agostiniana per poi ottenere dallo stesso pontefice, nel 1235, una loro propria Regola (*'Quae Omnium'*)<sup>25</sup>. Un rinvio alla presenza a Cascia di religiosi di quest'Ordine è offerto da un affresco dipinto nella controfacciata, datato 1486, che raffigura un santo nell'atto di sollevarsi l'abito agostiniano e mostrare una sottostante veste grigia (propria appunto dei Brettinesi)<sup>26</sup> (fig. 4). Non appare chiaro se in origine questi si affiancarono ai canonici regolari, ch , d'altro canto, la *Magna Unio* promulgata da Alessandro IV (Rinaldo dei Conti di Segni, 1254-1261) nel 1256 aveva esteso ad entrambe le congregazioni religiose il privilegio dell'estensione dell'Ordine agostiniano, ovvero se i primi gli subentrarono nel convento ormai abbandonato; certo   che l'insediamento casciano doveva gi  essere permanente in quel periodo poich  in un documento datato 1281, riguardante il Capitolo Provinciale tenutosi a Norcia nello stesso anno, si fa riferimento alla presenza di una comunit  a Cascia<sup>27</sup>.

Anche il convento annesso dovette aver assunto un ruolo importante nella vita politica del libero comune, dal momento che a volte vi si riunivano le assemblee generali di tutto il popolo: come nel 1304, quando il Consiglio dei Giurati del Popolo di Cascia, dovendo nominare un procuratore che presentasse l'elezione a podest  del cardinal Giacomo Colonna, "si adun  *in claustro Sancti Augustini veteris*, ovvero nel chiostro del vecchio convento". La nomina venne formalizzata "*in claustro sive domo vel casaleno*"<sup>28</sup>; ci  significa che i frati in quel momento erano provvisoriamente alloggiati in baracche allestite nel loro chiostro, probabilmente in ragione del fatto che erano in corso lavori di ristrutturazione (forse imposti dai danni inferti dal terremoto del 1279) o

ampliamento; il riferimento al *'claustro veteris'* lascia altres  supporre che la sua costruzione debba farsi risalire ad almeno un secolo prima.

Tale situazione rimase sostanzialmente



Fig. 4: Affresco della controfacciata

Fig. 5

immutata per circa un ventennio tanto che l'assemblea del popolo tornò ancora a riunirsi presso S. Agostino nel 1322<sup>29</sup>.

La conferma dell'avvio dei lavori per l'erezione del sacro edificio fin dai primi decenni del XIV secolo è in un 'mandato di procura' del 1307<sup>30</sup> ed in un altro documento, datato 1317, in cui si fa riferimento a tale Benedetto quale *priori*



*ecclesie et loci S. Augustini de Cassia*<sup>31</sup>; un ulteriore dato a corroborazione di tale cronologia è altresì condotto nelle *Relazioni Innocenziane* in cui è menzionato un insediamento antecedente al 1344<sup>32</sup>.

Nuovamente, nel 1332, a quattro anni dal disastroso terremoto che aveva colpito Cascia danneggiando gravemente il palazzo civico, il Consiglio generale del Comune tornò a riunirsi in S. Agostino (*"in ecclesia S. Augustini more solito congregatis et coadunatis"*)<sup>33</sup>, sebbene anche il sacro edificio non fosse stato esente da danni, tanto ingenti che i lavori di riattamento si protrassero oltre il 1358.

Nella prima metà del quattordicesimo secolo l'Ordine giunse a costituire una evidente presenza a Cascia. Ne costituisce prova un 'atto di professione' del 27 maggio 1345 dal quale si rileva come il numero dei padri stabilmente dimoranti nel convento fosse già in quel tempo non minore di dieci; cifra affatto trascurabile cui va altresì aggiunta quella relativa ai laici ed ai novizi.

Nel 1358 tutto il complesso edilizio subì notevoli ampliamenti per finanziare i quali non si esitò, quello stesso anno, a vendere i libri di maggior valore conservati nella biblioteca conventuale<sup>34</sup>; dovette trattarsi di trasformazioni assai radicali, condotte per decenni e notevolmente onerosi per i frati giacché da un documento conservato presso l'archivio dell'Ordine si apprende che nel 1388 furono alienati dal convento alcuni terreni per il reperimento delle somme necessarie alla conduzione delle opere<sup>35</sup>. Nel 1389, ad oltre trenta anni dal loro inizio, i lavori intrapresi non erano stati completati come attesta un'obbligazione, contratta l'11 novembre dal casciano Giovanni di Buccio a favore di Antonio di Tozio di Bernardone, sindaco e procuratore dei frati, per la fornitura di 35.000 coppie e

pinci per 80 fiorini d'oro<sup>36</sup>; l'atto è stipulato "in dicto loco S. Augustini, in loco capituli consueto, posito juxta claustrum cisterne dicti loci et cellarium ipsius loci", in ciò testimoniando dell'avanzato sviluppo del complesso conventuale raggiunto nell'ultimo quarto del XV secolo.

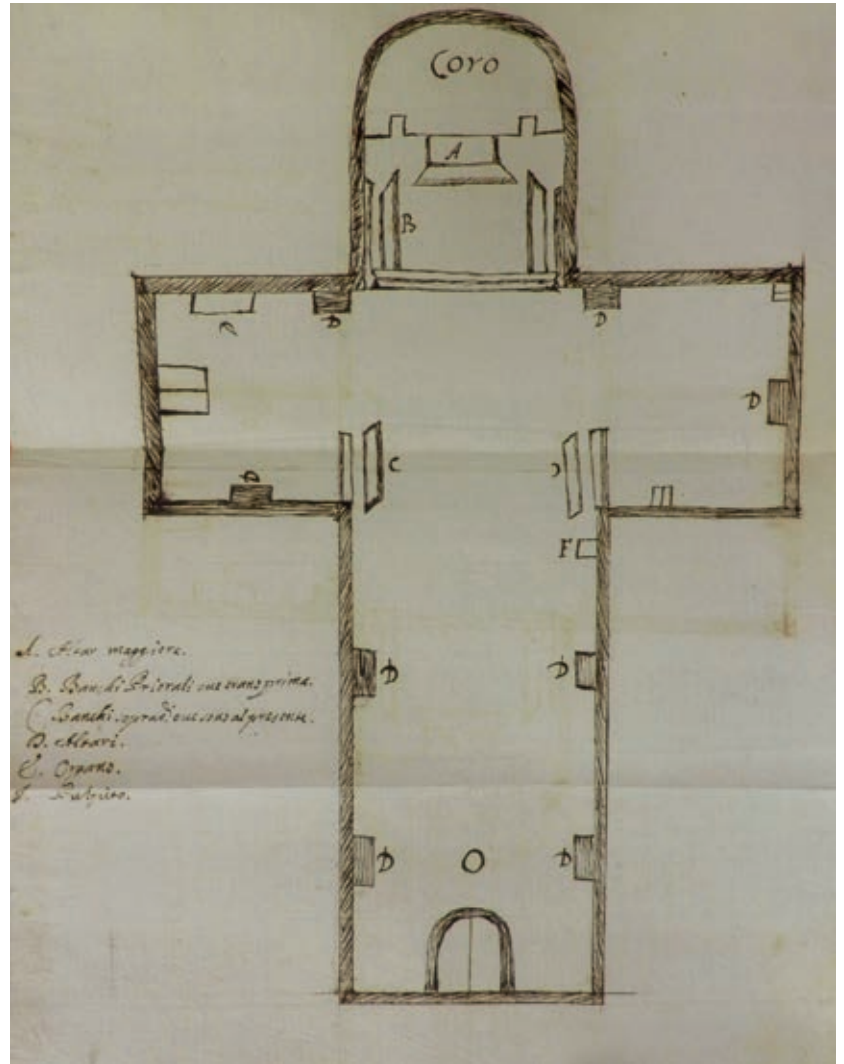
L'impianto, almeno nelle forme attuali, è da attribuirsi a quella fase<sup>37</sup>; questa è la sintetica ma efficace descrizione che ne fornisce lo storico locale d. Marco Franceschini agli inizi del XIX secolo: "Essa ha un fabbricato massiccio, muraglie grosse, e solide, e compaginata di buoni materiali. È (...) di pietre squadrate, e spianate collo scarpello, e lustrate [rifinite alla martellina]. Non è intonacata questa chiesa per di fuori, e neppure credo che anticamente fosse intonacata per didentro (...)"<sup>38</sup>.

La chiesa venne originariamente eretta a 'croce latina' con transetto, come mostrano le evidenti tracce riscontrate nelle pareti laterali nel corso degli interventi di restauro condotti fra il 1999 ed il 2005 (fig.5) ; il tipo è altresì testimoniato da una pianta (fig. 6) allegata ad una lettera inviata dai frati di Cascia al p. provinciale in data 15 dicembre 1671 conservata presso l'Archivio Generale Agostiniano di Roma<sup>39</sup>; "...è 47 piedi [la unità di misura deve intendersi come 'passetto di due piedi' di 0,83 cm pari a complessivi 39 metri] di Longhezza con il/ Choro da una parte il Campanile, ed all'altra la sagrestia"<sup>40</sup> e presenta una profonda abside con terminazione semicircolare. La nuova costruzione fu condotta a termine nell'arco di circa mezzo secolo; probabilmente, come ipotizza il Morini, con il contributo di maestranze lombarde che già all'inizio del XIV secolo "avevano costruita la chiesa francescana di S. Maria di Loreto nel sobborgo di Ocosce e proprio in quel tempo stavano pure edificando la nuova chiesa di S.

Francesco entro Cascia"<sup>41</sup>. Ulteriore conferma proviene dal rilievo condotto alla chiesa ed al complesso conventuale da cui emerge come l'ambiente affiancato, alla destra della chiesa, all'altezza della terza campata, corrisponda, per dimensione e rapporti, alla contigua cappella di San Pietro, sul lato opposto (tav. 7).

La facciata, opera di maestri comacini,

Fig. 6: Pianta della chiesa di Sant'Agostino, 1671 (Archivio Generale Agostiniano, Notitiae Provinciae Umbrae, Coll. Aa 13)



presenta oggi una terminazione a timpano ed è interrotta da una cornice marcapiano scolpita a fiori cruciformi, sul modello della coeva chiesa di S. Francesco; in origine la chiesa doveva presumibilmente disporre di una soluzione terminale rettilinea che, crollata a seguito di un evento sismico<sup>42</sup> è stata ricostruita (almeno fin dal secolo scorso) a due spioventi,

Fig. 7: Sant'Agostino a Cascia, portale



configurazione riproposta anche nel corso degli interventi condotti negli anni ottanta. L'aula era illuminata da un ampio rosone che si apriva in facciata, occluso nella prima metà del XVI secolo allorquando venne realizzata la splendida cantoria e sostituito da "due barbare ed orride finestre laterali"<sup>43</sup>. La copertura a due falde dell'aula poggiava su capriate semplici.

Gli elementi murari perimetrali sono realizzati 'a sacco' con apparecchi esterni tessuti ad *opus quadratum* con netta prevalenza di ortostati, manifestazione propria dei modi costruttivi prevalenti dell'epoca in cui è stata realizzata la fabbrica agostiniana.

L'accesso alla chiesa avveniva attraverso un portale con ampio sguincio (fig. 7) caratterizzato, in senso plastico prima che figurativo, dalla presenza di tre colonnine tortili ed a spirale alternate con cornici a spigolo vivo; altre due colonne cordonate, trafugate da tempo, delimitavano esternamente il portale a sostegno della cornice, moderatamente estradossata; gli stilobati seguono la linea delle alternanze mentre i capitelli presentano una duplice serie di foglie d'acanto. Sull'ogiva si osserva oggi solo un cordone mediano, ma, in origine, questo doveva verosimilmente completarsi con due elementi tortili; l'arco è percorso da un fregio scolpito a rami intrecciati con grappoli d'uva, motivo analogo a quello presente in S. Francesco (fig. 8), quasi interamente conservatosi.

Sostanzialmente integra è inoltre la pavimentazione in laterizio, composta da elementi quadrati disposti entro riquadri in pietra calcarea bianca; sono presenti numerose lapidi poste a copertura di sepolture ricavate entro ampi ambienti voltati longitudinali sottostanti. Alcune di esse mostrano lo stemma nobiliare di famiglie casciane; altre, più modeste, recano il solo monogramma e testimoniano della prassi

consolidatasi fra Quattrocento e Cinquecento di deporre al di sotto del piano pavimentale i defunti agostiniani: fra queste, “sotto l’altare maggiore”<sup>44</sup>, era la lapide che ricordava p. Simonetti, già Generale dell’Ordine, morto a Roma nel 1348; di essa oggi non v’è più traccia essendo andata distrutta durante il terremoto del 1703.

Contemporaneamente alla costruzione dell’aula ecclesiale proseguivano i lavori di ampliamento del complesso conventuale: un atto di procura ottenuto in quegli anni da un agostiniano, fra Nicola di Scambio, in cui si concedeva la facoltà di vendere, a favore dell’Ordine, alcuni beni avuti in eredità da tale ‘donna Tuccia vedova di Ciolo Angeloni’ venne appunto redatto ‘avanti la cisterna della chiesa’.

Dal *Catasto degli Ecclesiastici*<sup>45</sup> si apprende come agli inizi del Quattrocento lo stato economico del convento doveva essere eccellente; prova ne sono i molteplici affreschi che in questo periodo vengono fatti realizzare in S. Agostino: nella lunetta del portale è un dipinto, attribuito a Paolo di Giovanni da Visso (1437-1481), raffigurante una *Madonna seduta in trono con Cristo bambino contornata dai santi dell’Ordine, Agostino e Nicola da Tolentino*. Allo stesso periodo si fanno altresì risalire gli affreschi che adornano la controfacciata e le pareti della prima campata, eseguiti probabilmente da un artista locale durante il priorato di p. Ludovico da Cascia<sup>46</sup>.

Durante i recenti interventi di consolidamento sono stati rinvenuti tre affreschi nella parete di destra della prima campata, due dei quali dipinti sul fondo di archetti ogivali tamponati: di questi, l’uno mostra una croce, assai deteriorata, sulla quale verosimilmente era fissata una statua del Cristo; l’altro dipinto, datato 14[...], parzialmente coperto da un

affresco del 1582 raffigurante la *Madonna della Cintura* ma in discreto stato di conservazione, raffigura la Vergine con a fianco un santo, riconoscibile come S. Nicola di Bari.

Nel primo altare di destra, datato 1497, divenuto nel 1507 altare ‘privilegiato’ con diritto di ricavarne indulgenze<sup>47</sup>, era collocato un gruppo scultoreo in legno policromo

Fig. 8: San Francesco a Cascia, portale



raffigurante *L'arcangelo Raffaele con il piccolo Tobia*, opera già riferita alla scuola del Rizzo<sup>48</sup> ma recentemente attribuita, sulla base di nuovi elementi di studio sulla tecnica esecutiva, a Domenico Indivini, scultore, intagliatore e intarsiatore del legno, noto per aver realizzato il coro della basilica superiore di San Francesco ad Assisi<sup>49</sup>. L'opera, da quanto si apprende da un'informativa inviata l'8 febbraio 1913 dalla R. Prefettura dell'Umbria alla Direzione Generale del Culto presso il Ministero di Grazia e Giustizia, nel 1912 fu trasferita presso gli uffici della Congregazione di Carità che ne assunse l'impegno di custodirla (fig. 9); da alcuni anni è conservata presso il museo civico di Cascia.

Fig. 9: *L'arcangelo Raffaele con il piccolo Tobia*, statua lignea



Nella contigua chiesa di S. Pietro, incorporata unitamente a quella di S. Giacomo, di sua pertinenza, nel 1449<sup>50</sup>, era altresì conservato un crocifisso in legno policromo attribuibile al XIV secolo dinnanzi al quale erano usi prestare giuramento i Podestà, i Consoli ed ogni altra autorità all'atto di assumere le loro cariche; dopo che fu sedata la sollevazione condotta dal ghibellino Bernadino Antonelli nel 1505, il Crocifisso venne traslato in S. Agostino e collocato entro una cornice lignea disposta nella parete sinistra della controfacciata (fig. 10), dove fu conservato sino a secondo conflitto mondiale<sup>51</sup>; crediamo che questo possa identificarsi con quello che è stato recuperato



Fig. 10: cornice lignea

presso la custodia delle suore agostiniane e posto, nel corso del recente restauro, sopra l'altare maggiore.

Nella seconda metà del XV secolo la presenza agostiniana in Cascia, ed in particolare la consistenza delle proprietà dell'Ordine, vengono aumentando notevolmente particolarmente in ragione delle numerose donazioni ricevute e dei beni ecclesiastici incorporati, come nel caso della chiesa di S. Maria di Ruzzo, unita al convento con una Bolla emanata dal Pontefice Paolo II (Pietro Barbo, 1464-1471) nel 1470; già due decenni prima (1449) era stata annessa la sottostante chiesa di S. Leonardo.

Possono farsi risalire a questo periodo i più

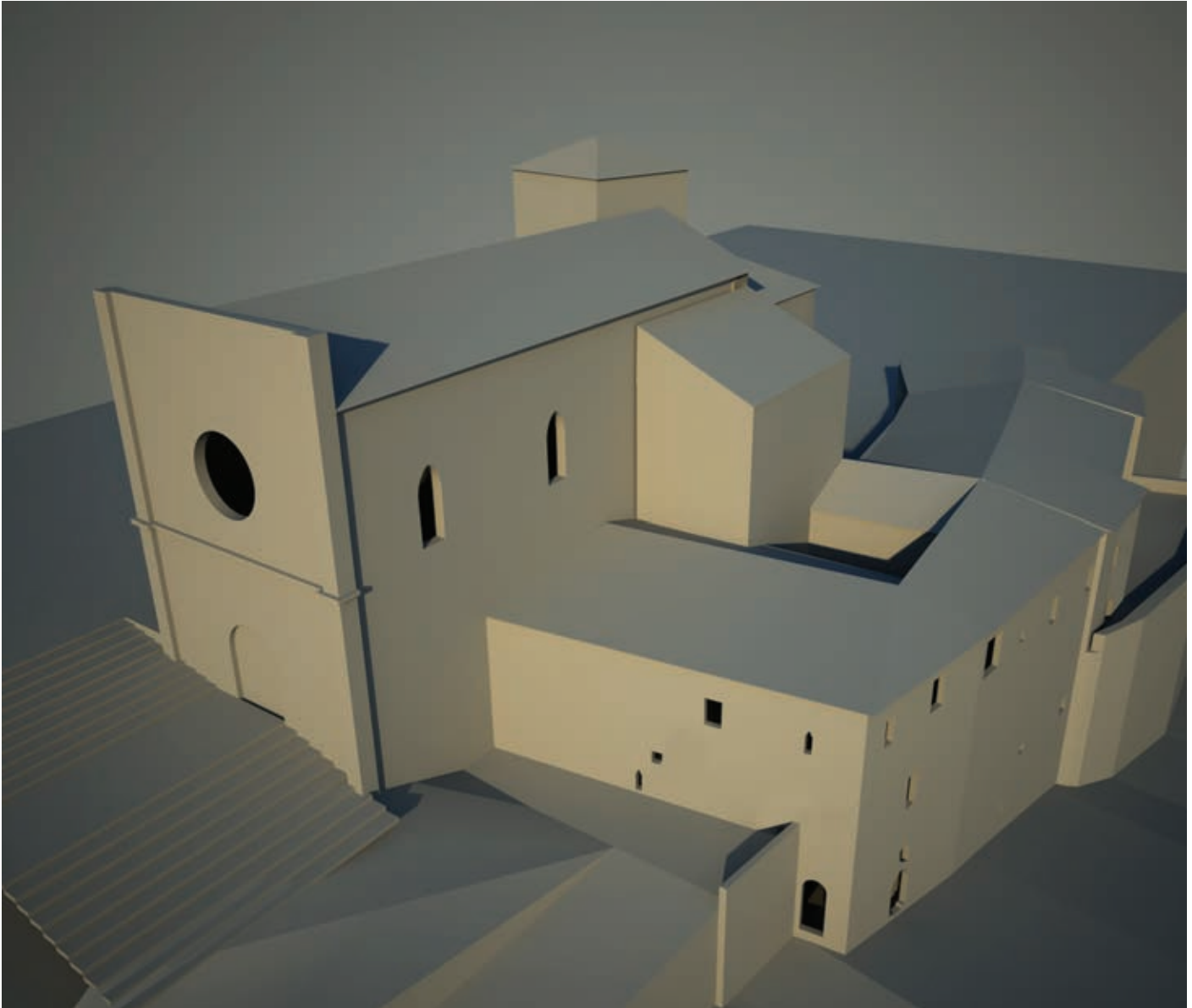
significativi ampliamenti operati al complesso conventuale: in un rogito stipulato dal notaio Petroni nel 1468 si fa riferimento alla "*loggia dicti conventus Sancti Augustini loco capitolari*, il che sta a significare come l'aula capitolare occupasse già lo spazio della loggia<sup>52</sup>, sebbene questa fosse più ridotta rispetto a quella che si osserva oggi, realizzata dopo il 1599.

I lavori interessarono anche l'area occupata dall'antica chiesa di S. Pietro, annessa trenta anni prima, che a quel tempo sorgeva "distante otto braccia dal convento" (ovvero circa 5,30 metri); in una petizione rivolta al Pontefice Sisto IV (Francesco della Rovere, 1471-1484)<sup>53</sup> se ne propose la demolizione e la



*Fig. 11:*  
*Chiostro del convento*

*Tav. 1: Il complesso  
conventuale nella prima  
metà del XIV sec.*



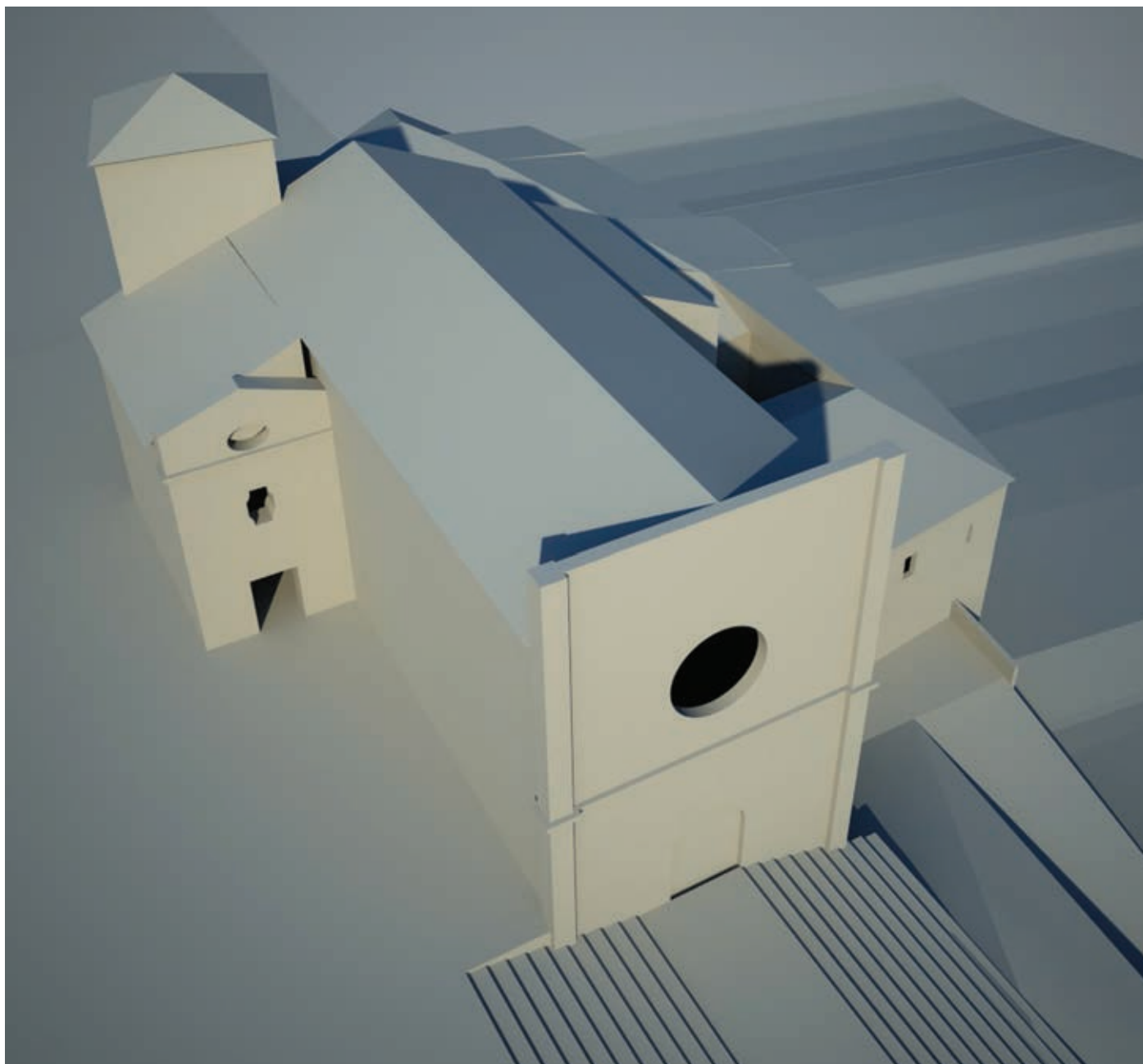
ricostruzione 'a proprie spese e con l'utilizzo delle pietre di risulta', verosimilmente a causa dell'impedimento visuale che la sua contiguità comportava alla chiesa di S. Agostino; in realtà la piccola chiesa non venne ricostruita ed il titolo venne trasferito alla cappella ricavata nel braccio destro del transetto, divenuto nel tempo sacrestia.

Alla medesima fase edilizia appartiene anche il chiostro, fatto appunto realizzare dal p. Maestro Giovanni Paoletti nel 1480, come recita un'iscrizione oggi posta sulla tamponatura di una delle arcate del fronte orientale<sup>54</sup>. L'espressione "*in claustro Sancti Augustini veteris*" adottata nella stesura di un verbale dell'assemblea consiliare dei Giurati del Popolo di Cascia tenutasi appunto in quel luogo nel 1304<sup>55</sup> nonché il termine '*primum*' utilizzato nell'iscrizione celebrativa antica (v. nota), da intendersi piuttosto come 'originario' hanno indotto taluni storici ad ipotizzare erroneamente la esistenza di un 'chiostro nuovo' che sarebbe stato realizzato fra il XVI ed il XVII secolo, del quale, peraltro, non si è individuata alcuna traccia documentaria; più verosimilmente il chiostro attuale è quello fatto erigere dal Paoletti: doveva originariamente contare su tre campate sui fronti ovest ed est (la prima impostata direttamente sul muro che delimitava il primo insediamento e sul quale fonda il muro della chiesa) e due lungo gli altri lati; assetto rimasto sostanzialmente invariato sino alla radicale trasformazione conseguente agli interventi condotti dopo il terremoto del 1599.

In questa fase storica la costruzione della chiesa era sostanzialmente stata già terminata; tuttavia i continui lasciti e le donazioni che pervengono al convento consentono al Capitolo di affidare il 6 gennaio del 1502 al m. Bernardino Belloni,

lombardo, "la costruzione della rimanente parte del campanile rimasta incompiuta... per una spesa di 7 fiorini a pertica [circa 2,60 metri] di muro..."; allo stesso, secondo quanto pattuito, spettava altresì l'obbligo di fornitura del legname per l'impalcatura e dei conci di pietra da porre in opera; restavano a carico dei frati la calce, la rena ed il ferro occorrente alla forgiatura delle chiavi. Dal documento si apprende inoltre che all'atto della firma il costruttore avrebbe dovuto ricevere un acconto di "14 fiorini e mezzo, una salma di grano e tutto il vino necessario per la sua famiglia durante l'esecuzione dell'opera"; il Capitolo, per suo conto, si impegnava con Bernardino a saldare il conto dell'opera entro il termine del successivo 1 novembre<sup>56</sup>.

Un atto notarile redatto nel corso del successivo anno 1508 "*ante portam ecclesie S. Augustini per quam ingrediuntur mulieres in dictam ecclesiam*"<sup>57</sup> ha dato modo ad alcuni studiosi di formulare l'ipotesi che in quella fase storica si potesse accedere alla chiesa anche attraverso una porta secondaria. Escludendo evidentemente la possibilità per chiunque non appartenesse all'Ordine di usufruire della porta che, allora come oggi, mette in comunicazione il convento con l'aula delle celebrazioni, come pure quella che conduce al campanile, i riscontri analitici effettuati nel corso dei recenti lavori di restauro non hanno condotto alcun risultato che potesse corroborare la tesi per la quale agli inizi del sedicesimo secolo vi fosse un accesso, successivamente tamponato; non rimane pertanto che l'ipotesi secondo la quale si fosse istituita, per alcune fedeli (forse le nobildonne affiliate alla importante confraternita di S. Monica, di origine almeno quattrocentesca, ovvero quelle appartenenti alla congregazione delle 'cinturate', terziarie agostiniane), la



prassi di accedere alla chiesa per la funzione liturgica dopo aver adempiuto alle orazioni nella contigua cappella di S. Pietro; d'altro canto anche la planimetria della chiesa allegata ad un documento redatto nel 1671 (v. nota 39) consente di escludere l'eventualità della presenza di un ulteriore accesso alla chiesa.

L'eccellente quadro economico delineatosi nel Quattrocento perdurò anche nei due secoli successivi, grazie soprattutto ai numerosi lasciti<sup>58</sup> di cui il convento potette godere durante quei secoli nonché all'oculata amministrazione condotta dai priori dell'epoca<sup>59</sup>; ancora nel 1472 ser Pietro di Giacomo di ser Andrea Petruccioli nel suo testamento espresse la volontà che entro cinque anni dalla sua morte si costruisse una cappella nella chiesa di S. Agostino "sull'antica sepoltura", assegnando allo scopo 25 fiorini "per quest'opera che doveva essere dipinta et ornata *ut decet*"<sup>60</sup>.

La pratica di richiedere la sepoltura in S. Agostino si protrae per circa un secolo, fra XV e XVI secolo anche in ragione dei ricchi lasciti che in tal modo venivano garantiti al convento; tanto che sul finire del Cinquecento venne allo scopo redatta una sorta di pianta-quadro della loro disposizione. Nel 1497 è fra Bernardino Lavosi, proveniente da una delle famiglie più facoltose di Cascia, ad essere deposto in chiesa (fig. 13); intorno al 1542 (ma la data è imprecisa) è la volta di Bonifacio Cappelli; anche Torquato Fidati, in ossequio alla sua volontà, viene quivi sepolto nel 1567 (fig. 14). Sono inoltre in S. Agostino i resti dei più illustri rappresentanti delle famiglie Frenfanelli, Leonetti, Orsini (fig. 15) e Benenati Piccolomini (fig. 16).

Sul finire del quindicesimo secolo anche il ruolo 'politico' della Comunità agostiniana si era notevolmente consolidato; ne fornisce testimonianza la *Rubrica III* degli Statuti

Comunali ("*De reparatione Ecclesiae sancti Petri Patroni, et Protectoris, ac defensoris Communis et Populi Terrae Cassiae*"), stampati in Cascia nel 1545, nella quale si stabiliva come le opere di restauro della chiesa di S. Pietro, benché essendo di fatto dipendente da S. Agostino, fossero di esclusiva spettanza del Comune<sup>61</sup>. D'altro canto dall'elenco dei conventi presenti nella Provincia Umbra al 1623 (tre decenni prima della Soppressione Innocenziana)<sup>62</sup> emerge come fra i quarantadue complessi religiosi attivi nella regione quello casciano fosse fra i pochi a vantare la presenza quasi costante di illustri teologi ("maestri").

Alla volontà di far corrispondere a tale *status* un adeguato 'assetto figurativo' va senza dubbio ricondotta la costruzione dell'organo e della cantoria, per i quali nel 1538 vi era stato uno specifico lascito testamentario da parte dell'agostiniano p. Girolamo D'Angelo ("*Organum unum pro ornamento et decore Ecclesie Sancti Augustini...*")<sup>63</sup>; questi dovevano essere stati già compiuti nel 1543 secondo quanto si apprende da una lettera scritta in quell'anno da Cherubino Lavosi, p. provinciale della Provincia Spoletina<sup>64</sup>, all'impulso del quale si devono tali opere. Va osservato come, in ossequio della volontà del donatore ed, anzi, a sottolinearne il gesto, lo stemma presente nella cantoria non raffigura quello proprio del vescovo promotore bensì un pastorale al quale si avvolge la cintola agostiniana contornato dai simboli dell'Ordine, un cuore e un libro; è sormontato da un cappello prelatizio con la tesa trapassata da due cordoni che terminano con una serie di sei fiocchi per ciascun lato (fig. 17); segni che inequivocabilmente rimandano ad un 'superiore maggiore di un ordine religioso'<sup>65</sup>, titolo che appunto era riservato ad un p. provinciale.

*Fig. 13: Stemma gentilizio  
della famiglia Fidati*

*Fig. 14: Stemma gentilizio  
della famiglia Lavosi*

*Fig. 15: Stemma gentilizio  
della famiglia Orsini*

*Fig. 16: Stemma gentilizio  
della famiglia Benenati  
Piccolomini*



Senza dubbio l'evento più significativo del XVI secolo fu la sostituzione dell'originaria copertura dell'aula con tetto ligneo a due spioventi posto su capriate con un sistema di volte a crociera estradossate impostato su paraste, realizzate in conci di pietra calcarea ben apparecchiati; struttura la cui realizzazione ha peraltro comportato, come risulta evidente osservando la controfacciata, la parziale copertura degli affreschi quattrocenteschi.

Tale 'riedizione figurativa' della chiesa ha imposto una evidente nuova percezione dello spazio, ancora volto al tema, precipuo dell'Ordine, della predicazione ma ora rinnovato dalla scansione imposta alle paraste e dai tre altari lignei policromi e dorati per lato. Nell'occasione vennero inoltre occultate le trecentesche monofore che davano luce alla navata.

I lavori, iniziatisi presumibilmente intorno al 1570 dovevano essere stati condotti a termine nel 1577, anno in cui si rese necessario il rifacimento della porzione di volta che copriva la prima campata; da una lettera inviata dai costruttori al Capitolo del convento si apprende infatti come all'atto dello smontaggio del ponteggio allestito per la sua costruzione parte della struttura appena realizzata, a causa dell'improvviso cedimento di uno dei pilastri di sostegno, era rovinata sul sottostante organo, danneggiandolo gravemente<sup>66</sup>.

Notevole fu inoltre l'arricchimento in termini di opere d'arte mobili ed affreschi che la chiesa ricevette fra Cinquecento e Seicento: nel corso dei recenti restauri è stato rinvenuto un affresco dipinto in una ampia nicchia semicircolare ricavata nella parete di sinistra della prima campata; raffigura *S. Giovanni Battista fra i santi Agostino e Nicola da Tolentino* sormontati da una *Madonna* che reca in

braccio un Bambino; purtroppo quest'ultima figura, della quale si intravede solo il corpo, è irrimediabilmente persa per la maggior parte. La cappella, dedicata a S. Tommaso Apostolo, venne realizzata nel 1563 in ossequio al dettato testamentario del nobile casciano Raffaele di Giovannantonio il quale, in cambio della cessione al convento di alcuni terreni, nel maggio del 1557 aveva ottenuto dal Capitolo il privilegio della sepoltura presso l'altare di S. Maria del Soccorso ed appunto l'impegno da parte dei frati a costruire l'altare<sup>67</sup>; questo era stato tuttavia tamponato solo un decennio dopo poiché la realizzazione delle paraste sulle quali far gravare la spinta della volta a crociera l'aveva posta in condizioni di asimmetria rispetto alla parete della campata; a tale 'singolare' condizione va attribuito l'eccellente stato di conservazione in cui è stato rinvenuto l'affresco.



Fig. 17: Stemma presente nella cantoria

La devozione a S. Giovanni Battista, titolo della prima chiesa presente sul colle di S. Agostino, è, d'altro canto, propria dei canonici regolari di cui gli eremiti agostiniani erano eredi e successori; ossequio sottolineato dalla pratica del Comune di fornire, fin dal XIV secolo, “*ecclesie Sancti Augustini, in festo Sancti Iohannis Baptiste de mense iunii cereus cere cum candelis ponderis X librarum*”<sup>68</sup>.

Opera riconosciuta dell'eugubino Virgilio Nucci (1545-1621)<sup>69</sup> è l'affresco della *Madonna della Cintola, o del Carmine*, datato 1582<sup>70</sup>, raffigurante la Vergine racchiusa entro una mandorla fra S. Agostino e S. Monica, con ai piedi un gruppo di laici e religiose agostiniane (fra le quali, forse, pare scorgersi la Beata Rita) in atto supplice che si osserva sopra il primo altare di destra, dedicato alla Vergine, sul cui



Fig. 18: Sant'Agostino in una immagine dei primi del Novecento

basamento compare la data del 1648. Secondo la testimonianza di Alfonso Morini l'affresco sino ai primi anni del XX secolo è stato celato al di sotto di una tela raffigurante S. Tommaso di Villanova<sup>71</sup>.

Nel primo altare di sinistra era una tela compiuta nel 1609 raffigurante *Madonna della Cintola fra i santi Agostino e Nicola da Tolentino con i Santi Gaetano, Domenico, Claudio, Petronilla* del Nucci<sup>72</sup>, oggi collocata nel secondo altare di sinistra.

Il sedicesimo secolo si conclude con un evento tragico: il 6 novembre 1599 “un terribile terremoto scosse con inaudita violenza il suolo”<sup>73</sup>... La costruzione robusta del Convento e della chiesa di S. Agostino resistettero al terribile flagello con non gravi lesioni, ma la chiesa annessa di S. Pietro cadde quasi completamente, restandone appena superstiti i muri perimetrali<sup>74</sup>; e proprio in ragione dello *status* di luogo privilegiato di cui la piccola cappellina godeva (qui si compivano le cerimonie ufficiali delle Repubblica) il Comune ne promosse in tempi brevi il suo ‘riattamento’.

Il resoconto dei danni patiti dalle apparecchiature murarie della chiesa riportato dal Morini appare invero parziale poiché proprio la data del 1599 è impressa sul robusto contrafforte posto lungo il lato di sinistra della chiesa lasciando evidentemente intendere che si fosse almeno innescato, in quell'occasione, un meccanismo di ribaltamento dei muri perimetrali liberi; fenomeno di cui resta evidente testimonianza nel sensibile fuori piombo registrato nelle pareti laterali della chiesa e nella parziale fuoriuscita dell'apparecchio murario di tamponatura della prima monofora di destra.

Del resto la cronaca redatta da Paolo Rocchi, ‘Maestro del pubblico’ di Cascia, testimone oculare dell'evento, descrive un quadro

complessivo assai diverso: in città crollarono molte abitazioni e diverse torri e campanili; le mura urbane furono notevolmente lesionate ed in alcuni tratti rase al suolo tanto che *“Innumers Terrae equatas hic conspicit aedes/ Quisque viatorum, sevaeque fata gemit”*<sup>75</sup>.

Il terremoto inferse inoltre notevoli danni anche al complesso conventuale, fra cui va annoverato anche il parziale crollo del chiostro; con buona probabilità è proprio a seguito dell'evento sismico che i padri agostiniani fecero realizzare in quel tempo il robusto apparecchio murario lungo il lato nord, opera che consentì pure di ampliare la sovrastante aula capitolare quattrocentesca. Tale intervento ha tuttavia determinato una evidente riduzione dello spazio del chiostro le cui arcate, rimontate e reintegrate apparentemente più volte fra diciottesimo e diciannovesimo secolo, intercettano oggi lo stesso apparecchio murario (fig. 19).

Secondo quanto riportano le fonti notevoli furono anche le opere condotte alla chiesa, come pure al convento, durante il priorato di p. Nicola Simonetti (1660-1673)<sup>76</sup>; verosimilmente dovette trattarsi dell'ampliamento, sino alla consistenza attuale, degli ambienti per i frati, posti al piano superiore nonché della costruzione dell'ala adibita a noviziato, posta a sud-est; al suo impulso è dovuta anche la collocazione, sotto l'altare maggiore dedicato a S. Giovanni Battista, dell'urna contenente le spoglie del Beato Simone<sup>77</sup>, avvenuta nel 1679, sesto anno in cui questi ricopriva il ruolo di Provinciale dell'Umbria.

#### *Il terremoto del 1703*

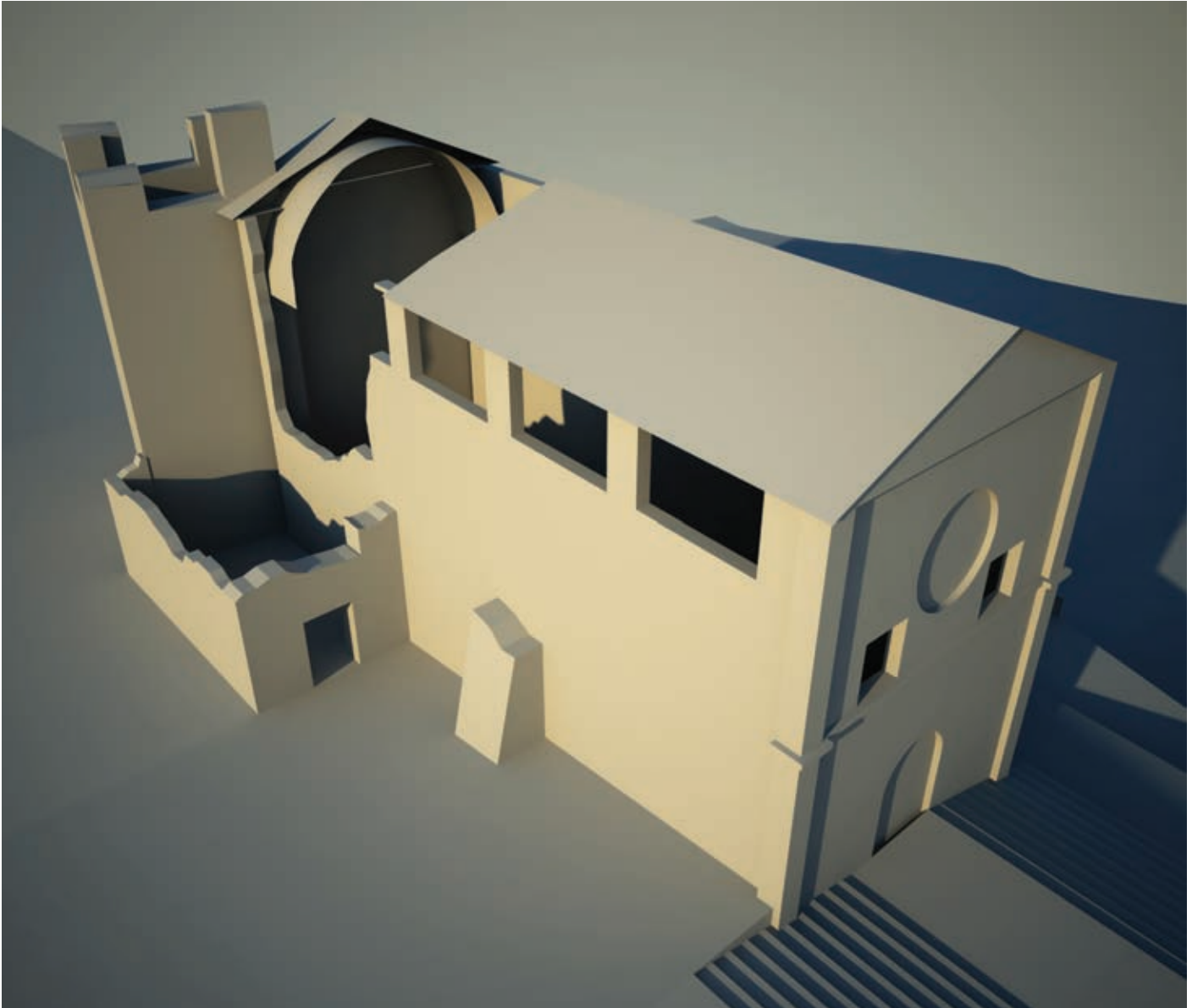
Assai più incisivo rispetto a quello avvenuto circa un secolo prima (1599) si rivelò il sisma che investì la regione nel 1703<sup>78</sup>. Una efficace

sintesi dei patimenti subiti in quell'occasione dal convento e dalla chiesa di S. Agostino tratta dalla lettura dei documenti d'archivio è offerta da Luigi Franceschini<sup>79</sup> il quale riferisce come *“la chiesa e convento di S. Agostino ebbero gravissimi danni. Cadde la volta del coro, riccamente dorata, e vagamente dipinta da valenti artisti e la metà della volta della chiesa dalla parte superiore [verso il presbiterio], restando salva la parte inferiore, dove era, ed è ancora, collocata sopra la porta principale il vago ed elegante organo soprafinemente lavorata orchestra fatta costruire dal p. Nicola Simonetti, patrizio di Cascia, religioso di quell'ordine agostiniano, Maestro e Reggente”*<sup>80</sup>. Le grosse campane caddero, insieme ad una parte del campanile e precipitandosi sulla volta del coro, ne rimase sfondato; sfondata



*Fig. 19: Chiostro del convento, particolare*

*Tav. 3: Il complesso  
conventuale dopo  
il terremoto del 1703*



ne rimase pura l'altra volta sottoposta, corrispondente al refettorio, e due laici che vi si trovavano, restarono avvolti e sepolti in quell'immenso cumulo di macerie, donde più non si poterono rinvenire". Nel crollo della volta restò irrimediabilmente danneggiata nella porzione inferiore anche una grande tela raffigurante una *Madonna con Bambino fra angeli musicanti con i santi Angelo, Giovanni Battista, Agostino, Nicola, Monica e Caterina* che nel luglio del 1589 era stata commissionata per l'altare maggiore a Virgilio Nucci da Gubbio dal nobile casciano Serafino Frenfanelli; ciò che resta della pala è oggi conservato presso il museo civico di Cascia.

Prosegue il Franceschini nella descrizione degli eventi: "Le ricche cappelle laterali, i preziosi dipinti sparirono fra le ruine. Lo stupendo ritratto del Beato Giovanni Duca di Chiavano, colla sottoposta iscrizione, più non esiste. Il corpo del Beato Simone, collocato fin dal 1679 in elegante urna e sotto la mensa dell'altare maggiore, le rare e copiose Reliquie custodite in una credenza dietro l'altare medesimo, fra cui quelle donate nel secolo decimoquarto dal padre Bartolo casciano, furono dissotterrate e provvisoriamente trasportate nella Chiesa di S. Lucia, ove era un monastero dello stesso ordine. Nel convento precipitò il vasto fabbricato del noviziato, recentemente eretto dal Padre Simonetti, che era Reggente"; l'attigua chiesa di S. Pietro fu ancora una volta pesantemente danneggiata, "restando completamente demolita"<sup>81</sup>. In conseguenza dei danni inferti dal terremoto al convento i religiosi agostiniani furono costretti a rifugiarsi sotto ricoveri di fortuna allestiti in tutta fretta con assi e pali di legno nel vicino piazzale della rocca.

Nel gennaio dell'anno successivo fu prontamente stipulato un contratto per il restauro della

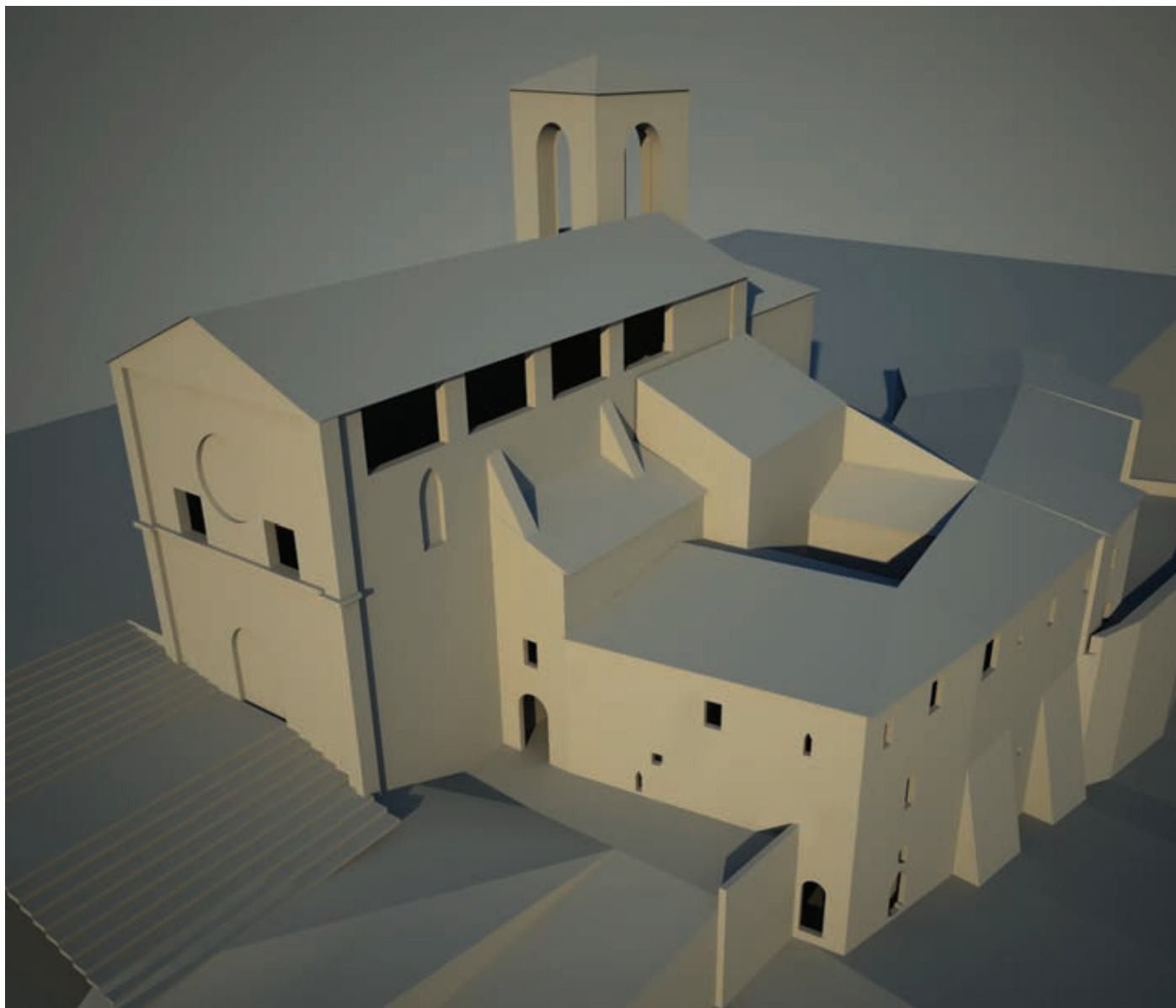
chiesa di S. Agostino con i maestri muratori Guido Vittori e Giovan Marino da Cascia ai quali venne affidato l'incarico di ricostruire "un muro nuovo da capo alla chiesa dai fondamenti sino alla volta, e sotto di essa chiesa; rifar di nuovo il tetto sopra detta chiesa, con farvi cavalli et altro sarrà necessario, e che sia detto tetto, legname et altro almeno un palmo distante dalla volta; fare il sudd. lavoro a tutte loro spese di Maestri e Manovali di qualsivoglia sorte...; che il muro, si come il tetto... si debba tutto misurare a Canna Romana...; che il Convento sia obbligato condurre nel lavoro a tutte sue spese tutti li cementi necessari... si come far cavare fondamenti et sfasciare qualsivoglia cosa fosse necessario di sfasciare"<sup>82</sup>.

La porzione muraria interessata dall'intervento di rifacimento è evidentemente riconoscibile sia per l'uso alternato di elementi lapidei rosa e bianchi, disposti su ricorsi meno regolari rispetto alla partitura muraria originale, come pure per l'adozione del piede di cm. 29,79 (4-5 ricorsi pari a 60,1 centimetri) rispetto al piede longobardo di 28,75 (2-3 ricorsi pari 2 p. long.), unità di misura comunemente utilizzata in quest'area geografica nel XIV secolo.

La costruzione del "muro nuovo da capo alla chiesa" ha implicato altresì la tamponatura degli arconi che immettevano ai bracci del transetto, riducendo in tal modo la chiesa ad un ambiente ad aula unica come tutt'ora si vede; sebbene ciò corrispondesse senza dubbio all'esigenza, propria dell'Ordine, di disporre di uno spazio da dedicare alla predicazione quanto più unitario possibile, non è escluso che a tale determinazione si sia giunti anche in ragione di migliorare le caratteristiche antisismiche della chiesa.

Nel corso dei lavori venne anche rifatto il pavimento sottostante la terza campata,

*Tav. 4*



evidentemente danneggiato a causa del crollo della copertura: la sostituzione è evidenziata dal fatto che qui i laterizi misurano 21,6 centimetri per lato ovvero quasi esattamente una spanna longobarda (21,56), unità di misura che, a dispetto della sua ben più antica derivazione, venne adottata in quella regione sino al XVIII secolo, con analoga consuetudine rispetto al palmo romano in uso nello Stato Pontificio (22,34 cm.)<sup>83</sup>; per contro la rimanente porzione di pavimento conserva ancora le formelle laterizie quattrocentesche di centimetri 18,5 per lato, pari a circa un palmo di 10 onces<sup>84</sup>.

Specifico contratto fu altresì stipulato alcuni anni dopo (28 aprile 1707) dal priore Giovan Battista Ridolfi con il mastro muratore Bartolomeo Graziani per riedificare la chiesa di S. Pietro<sup>85</sup>; lo stemma in pietra raffigurante il sigillo vaticano apposto in quell'occasione sul portale riconduce al vincolo cui questa era soggetta nei confronti della Sede Apostolica.

Nel 1716, a poco più di dieci anni dall'evento sismico, la piccola chiesa venne restituita al culto; ciò è provato dall'istanza che i padri agostiniani inoltrano al Consiglio Comunale di Cascia, che sin dal 1545 aveva assunto l'incarico di condurne la manutenzione, affinché vi si potesse festeggiare la ricorrenza di S. Leonardo in luogo della antica cappella posta al livello inferiore del convento<sup>86</sup>, che al momento doveva essere, verosimilmente, inagibile. All'interno venne allestito un solo altare entro il quale era contenuta una tela raffigurante i *Santi Pietro, Bartolomeo e Paolo*, oggi collocata nel secondo altare di sinistra della chiesa cittadina di S. Francesco.

Il lavori alla chiesa ed al convento si protrassero invece per molti anni ancora anche se sul termine ultimo delle opere di restauro conseguenti all'evento sismico del 1703 la

storiografia non è unanime: taluni propendono per il 1738, anno in cui notevoli fondi furono concessi da Papa Clemente VII per la riparazione degli edifici ecclesiastici casciani danneggiati dal terremoto, come recita un'epigrafe apposta sulla facciata della chiesa di S. Francesco: D.O.M. CLEMENTI XII P.M. MOLEM HANC TERREMOTUS IAM IMPULSU CONCUSSAM AC PENE COLLABESCENTEM BENIGNE REPARARI MANDAVIT A.S. 1738.

Il Morini<sup>87</sup> invece ricorda come il terzo altare di destra (rimasto distrutto sotto le macerie della volta del presbiterio e appunto ricostruito nel corso dei lavori, insieme all'omologo di sinistra) sia "stato dichiarato 'privilegiato' con Breve di Benedetto XIII"; ma se così fosse si dovrebbe anticipare la conclusione dei lavori di circa un decennio; il recente rinvenimento della relativa epigrafe lignea (fig. 20), evidentemente sconosciuta al Morini, consente invece di collocare, con buona approssimazione, tale data fra il 1740 ed il 1758, arco temporale corrispondente appunto al pontificato di Prospero Lorenzo Lamberini, divenuto Papa col nome di Benedetto XIV<sup>88</sup>. In quello stesso altare fu posta contestualmente una statua lignea del folignate Gioacchino Grampini raffigurante S. Nicola da Tolentino, ivi ricollocata nel corso del recente restauro.

Indubbia resta la gravità dei danni inferti dal sisma al complesso conventuale e più in generale alla città di Cascia, nonché onerosi ed ingenti le opere di ricostruzione poiché, in occasione del terremoto che colpì la regione nel 1730, gli abitanti trovarono nuovamente rifugio nelle abitazioni provvisorie che erano state approntate trenta anni prima<sup>89</sup>.

L'osservazione di due immagini fotografiche, verosimilmente risalenti ai primi anni del XX secolo, sollecita inoltre un approfondimento

*Nella pagina successiva:  
Fig. 20: Epigrafe lignea già  
nel terzo altare di sinistra  
Fig. 21: Chiostro  
del convento,  
immagine storica  
(Archivio privato)*



d'indagine circa i lavori condotti al convento fra Settecento e Ottocento: una delle due mostra una donna intenta a prelevare dell'acqua dal pozzo del chiostro (fig. 21); sebbene il quadro d'immagine sia ristretto, dietro la figura femminile compare un profondo arco, moderatamente archiacuto, trattenuto da una catena di ferro che pare affiancarsi all'apparecchio murario del chiostro, lungo il lato meridionale; l'altra, colta dalla postazione speculare, evidenzia come in quella fase storica la parete nord del chiostro fosse stata tamponata.

La ricerca effettuata presso l'Archivio Comunale di Cascia e l'Archivio Generalizio dell'Ordine non ha tuttavia consentito di rinvenire alcun riscontro documentario; né alcuna notizia compare negli scritti degli storici locali, che pure, con dovizia di particolari, hanno ripercorso gli eventi che hanno interessato chiesa e convento nella Storia. Pertanto si può solo presumere che si tratti di opere di ampliamento e consolidamento che hanno interessato gli ambienti sovrastanti il percorso del chiostro e condotte dopo il terremoto del 1703.

#### *La soppressione ottocentesca*

Il 7 maggio 1810 il governo napoleonico, che dal 1798 aveva invaso lo Stato Pontificio esigendo altresì il pagamento di pesanti gabelle dalla popolazione, emise un decreto che imponeva la soppressione di tutti i conventi degli ordini, tanto quelli maschili come quelli femminili, obbligando i religiosi ad abbandonarli e ad indossare abiti secolari. In conseguenza di tale atto imperativo la chiesa ed il convento furono consegnati al demanio ed ogni bene mobile o suppellettile messa all'asta; vennero anche tolte e calate in basso le quattro campane bronzee

di S. Agostino, verosimilmente per porle all'incanto. Sulla prima, del peso di 2472 libbre, era un'iscrizione dedicatoria che recitava: *Christus vincit Christus regnat, Christus imperat, Christus populum suum ab omni malo defendat (...)* *Joannes Baptista Donati et serafinus nepos aquilani funderunt A.D. MDCCLXXV*; gli stessi erano stati gli autori anche di un'altra campana, assai più piccola dell'altra (412 libbre), ed anch'essa recante la data 1775; la terza, intitolata alla Madonna, pesava 1484 libbre ed aveva impressa la data 1366; sull'ultima delle quattro campane, pesante 158 libbre, era incisa la scritta: *Ave Maria gratia plena – MDCXXVII – Petrus et Jacobus Dolsemont fratres galli fundebant*. Tutte vennero rotte per ricavarne bronzo da riutilizzare nella

fusione di fusti di cannone; solo quella più piccola venne alienata a favore del Comune che determinò di destinarla all'edificio scolastico. In seguito all'allontanamento, avvenuto nel 1814, degli occupanti francesi ed alla conseguente restaurazione del potere della Chiesa sui territori della Valnerina, nel mese di novembre dell'anno successivo il convento venne restituito ai religiosi agostiniani. Essendo stato privato il campanile della chiesa delle sue quattro campane, come sopra esposto, si dovette provvedere al reintegro di queste; una campana poté essere reperita presso la chiesa urbana di S. Spirito essendo questa stata abbandonata alcuni anni prima. La provenienza è ricordata dalla scritta in caratteri gotici riportata sul fusto:



Fig.22: Vista della chiesa e del convento di Sant'Agostino ai primi del Novecento

*“Anno Domini MCCCCI – Tempore Domini Bonifatii Papae noni Ind. Octava de mese maii Prioris Sancti Spiritus de Cassia (...)”*<sup>90</sup>.

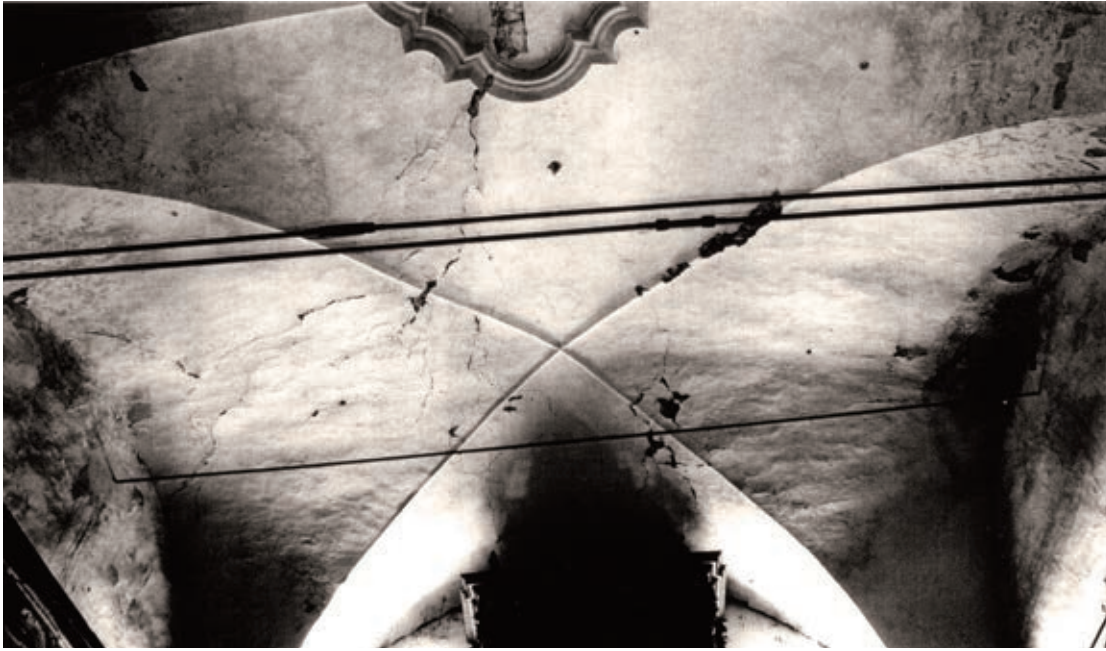
In quegli anni tornò d'attualità la disputa, sorta già alcuni secoli prima, fra i frati di S. Agostino ed i canonici regolari della chiesa collegiata di S. Maria circa il diritto che ciascuno vantava a sé di celebrare le funzioni religiose il giorno dedicato a S. Rita; nel maggio del 1859 infatti gli agostiniani, in previsione della ricorrenza, decisero di collocare gli stalli per i religiosi di S. Maria in fondo alla chiesa, avanti l'altare di S. Lucia (il primo a destra), adducendo al proposito la ragione della necessità di riservare le postazioni più avanzate ai superiori dell'Ordine. I canonici ricorsero tuttavia presso la Santa Congregazione dei Riti avverso tale scelta, che essi ritenevano un arbitrio essendosi consolidata nel tempo la pratica di collocare le postazioni loro riservate presso l'altare maggiore, ottenendo da tale organismo ecclesistico il riconoscimento del loro diritto, poiché, come venne disposto nella sentenza, *“stalla Canoniorum in casu disponenda esse in Presbiterio, tunc inde ab altari ubi Officia celebrantur”*<sup>91</sup>.

Solo alcuni anni più tardi, l'11 dicembre del 1860, a seguito dell'annessione dell'Umbria all'appena proclamato Stato italiano, per effetto del decreto emanato da Gioacchino Napoleone Piepoli, governatore della regione, tutti gli enti ecclesiastici furono soppressi ed i beni di loro pertinenza versati al demanio statale, sotto l'amministrazione della Cassa Ecclesiastica<sup>92</sup>; prima di compiere la definitiva cessione proprietaria, sopravvenuta nel 1864 (atto rogato dal notaio Alessandro Villani il 18 aprile) venne tuttavia compilato un accurato elenco dei beni mobili (dipinti ed opere scultoree)<sup>93</sup>, riportato in appendice.

Nel 1880 la chiesa ed il convento (fig. 23) furono trasferiti all'Amministrazione comunale di Cascia che ne dispose la cessione in uso alla Congregazione di carità al fine di installarvi un ospedale civico, istituto che occupò gli ambienti dell'antico convento sino alla metà degli anni Sessanta del secolo scorso (3 ottobre 1962). Tale destinazione, per quanto non appieno rispondente alle esigenze di conservazione della fabbrica quattrocentesca, pur tuttavia ha consentito di non consegnarne le strutture all'abbandono, ed alla conseguente rovina, di cui hanno patito la gran parte dei conventi acquisiti dallo Stato dopo il 1860; ciò nonostante non si riuscì ad impedire alcuni imprecisati “danni all'interno della chiesa” nonché un parziale crollo della copertura prodottosi della chiesa nell'autunno del 1940, “fatto restaurare alla meglio in questa primavera del 1942... onde evitare che le piogge ed i geli determinassero la caduta della volta”<sup>94</sup>.

*Il terremoto del 1979. I danni registrati ed i primi interventi*

Il violento terremoto che ha interessato la Valnerina nel settembre del 1979 produsse ingenti danni alla chiesa ed al convento; si determinarono infatti profonde fratture nelle porzioni murarie longitudinali prossime all'ingresso ed un diffuso quadro lesivo che ha interessato la quasi totalità degli elementi costruttivi della fabbrica; le volte di copertura subirono gravi deformazioni nella geometria originaria. Nell'apparecchio murario di facciata si produsse uno “scostamento dalle pareti ad esso ortogonali e diffuse lesioni individuabili nei conci lapidei, con parziale sgretolamento [degli stessi], in particolare negli spigoli”. Il sensibile disassamento delle parti murarie con la conseguente attivazione



*Fig.23: Sant'Agostino .  
Particolare della volta  
(1980)  
(Archivio Soprintendenza  
ai beni Architettonici  
dell'Umbria)*



*Fig.24: Presidi antisismici  
provvisori posti sulla  
facciata dopo il terremoto  
del 1979  
(Archivio Soprintendenza  
ai Beni Architettonici  
dell'Umbria)*

Fig.25: Interno della chiesa dopo le opere provvisorie post-sisma



di una azione di ribaltamento dei piani verticali longitudinali della chiesa e gli evidenti fenomeni di schiacciamento che interessavano gli spigoli dei cantonali della facciata principale, particolarmente nella porzione inferiore, imposero l'immediata realizzazione di presidi atti a scongiurare il crollo della facciata (fig.24), "la costruzione di ponteggi metallici all'interno [...], nella prima navata per il puntellamento delle volte a crociera"<sup>95</sup> nonché la posa in opera di sistemi di puntellamento e catene in ferro, disposte a coppie all'imposta delle volte a crociera (fig. 25).

Appare evidente come gli interventi attuati in conseguenza del dissesto strutturale imposto dall'evento sismico siano stati indirizzati, piuttosto che da una logica conservativa, verso l'attivazione di presidi antisismici; opere dettate perlopiù dalla pressione indotta dal timore del ripetersi di eventi sismici.

I restauri condotti nel 1980 dall'Ufficio tecnico del Genio Civile sotto la direzione della Soprintendenza competente per territorio dovettero dunque coinvolgere l'intero corpus delle strutture murarie nonché l'apparato decorativo della chiesa: al fine di ridurre le sollecitazioni orizzontali furono alleggerite le volte demolendo, all'estradosso, una fila di conci lapidei; l'intervento ha inoltre perseguito l'intento di rimodellare il comportamento statico delle strutture originali: secondo tale orientamento è stata eseguita sull'estradosso delle volte una cappa di betoncino armato con rete metallica, irrigidita attraverso una rete di nervature in cemento armato (fig 26). All'intradosso è stato demolito l'intonaco cinquecentesco e realizzata una analoga cappa armata, imperniata all'altra per tramite di barre in ferro opportunamente ancorate alle due solette in modo da garantire una nuova

solidarietà nell'apparecchio murario della volta in conci lapidei.

Il perseguimento del medesimo obiettivo comportò inoltre la realizzazione di un cordolo in calcestruzzo armato posto a coronamento degli apparecchi murari perimetrali (per l'inserimento del quale non si è esitato a demolire ampie porzioni delle volte) nonché il rifacimento della copertura con tetto a due spioventi coperto da coppi poggianti su un tavolato sorretto da capriate con tiranti in ferro.

Si è, infine, operato lo smontaggio degli altari lignei, nonché il fissaggio e la pulitura delle porzioni murarie affrescate (almeno quelle che presentavano più immediati rischi di crollo) e la velatura della lunetta sopra il portale.

#### *Il recente restauro. Opere ed indirizzi*

Va osservato, prioritariamente, come tanto gli eventi sismici (particolarmente quello accaduto nel 1979) quanto le condizioni di abbandono del complesso perpetuatesi fra il 1962 ed il 1980, anno in cui sono stati condotti i primi interventi di consolidamento alla chiesa di S. Agostino, abbiano inciso in maniera significativa sullo stato di consistenza dei materiali nonché sulle strutture della chiesa e del convento (fig. 27).

Le strutture murarie della chiesa, come pure quelle del complesso conventuale, benché appaiano in sostanza congruenti fra loro (e, almeno in talune apparecchiature del paramento esterno, coincidenti), sono invece caratterizzate dall'appartenenza a culture costruttive di epoche diverse; ciò ha determinato sensibili differenze nelle modalità di posa e nelle dimensioni e grado di lavorazione degli elementi lapidei; l'abaco dei paramenti murari testimonia infatti di apparecchiature e tessiture

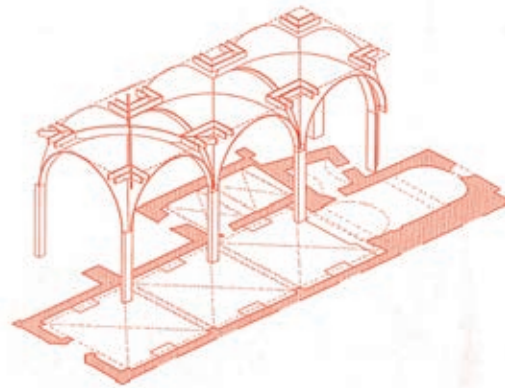


Fig. 26: schema degli interventi operati sull'estradosso delle volte

Fig. 27: cordolo in calcestruzzo armato



anche assai dissimili fra loro.

Gli apparecchi murari, realizzati 'a sacco', sostanzialmente non variano nello spessore lungo lo sviluppo verticale. Notevoli differenze sussistono invece fra gli elementi corticali: quello all'esterno, realizzato con conci squadrati disposti a filari regolari su ridotti letti di malta; quello interno, coperto da uno spesso strato di intonaco di calce, è caratterizzato da dimensioni e lavorazione degli elementi assai diversificata, con pietre non squadrate aventi dimensioni anche inferiori al decimetro accostate a conci di misura assai maggiore e lavorati con maestria; il nucleo è costituito da un getto di malta di calce povera e pezzame misto, con ampie vacuità. La solidarietà fra i partiti murari è garantita da

unioni 'a martello' o 'a cantonale'.

L'interno della chiesa, segnato da paraste che scandiscono in tre campate la navata, è caratterizzato dalla presenza di strutture voltate a crociera con profilo a sesto pieno (con sovrastante copertura lignea su capriate) la cui forma, come si è osservato prima, mostra un'evidente compromissione; le ricerche condotte fra il 1999 ed il 2001 finalizzate alla redazione del progetto di restauro hanno infatti rivelato come tali strutture fossero connesse alle murature perimetrali mediante vincoli solo parzialmente attivi, risultando le volte solo parzialmente spingenti.

L'articolazione delle parti avrebbe dovuto consentire di liberare dai carichi imposti dagli



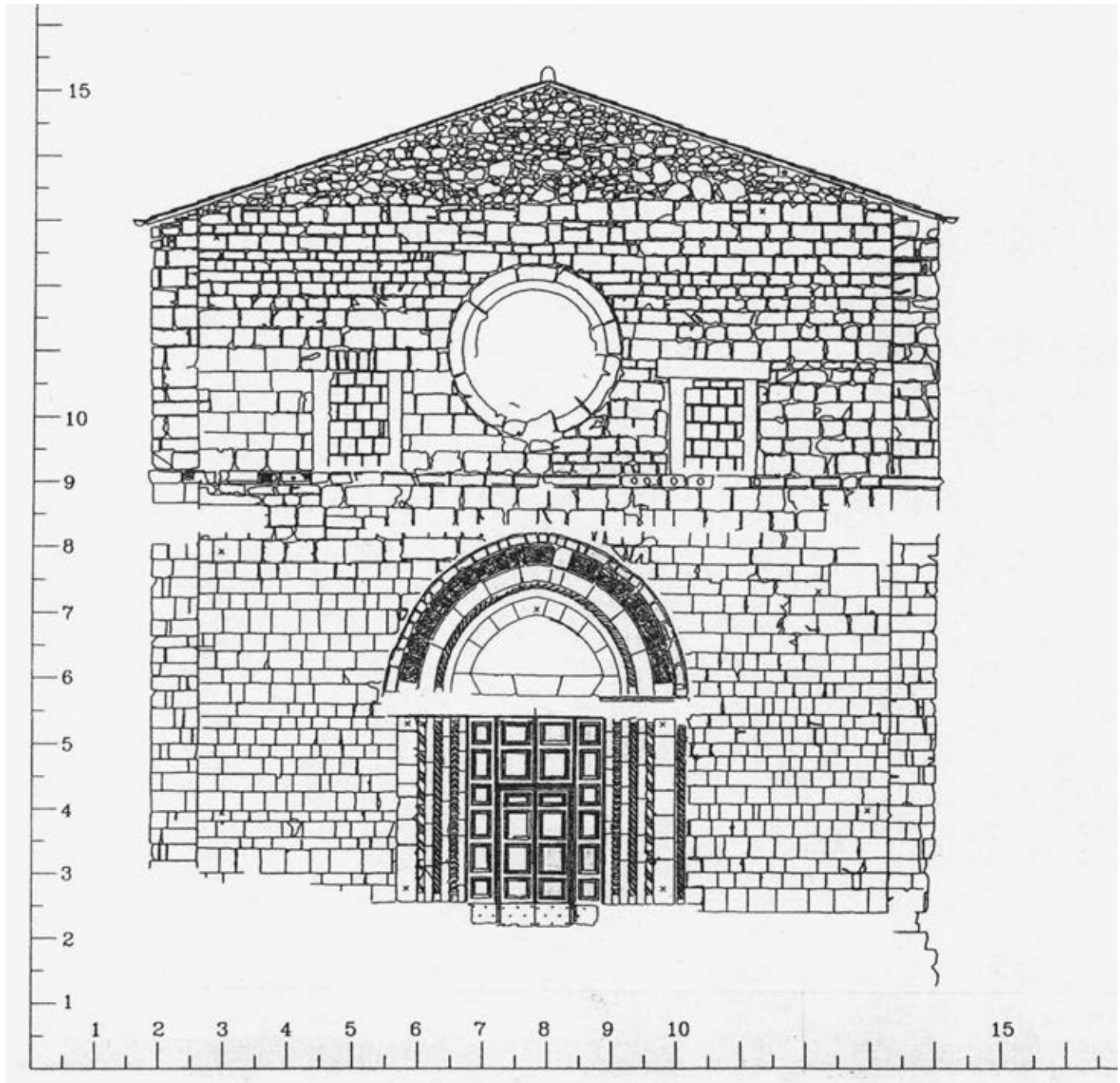
*Fig. 28: Cascia, veduta della chiesa e del convento di Sant'Agostino (2008)*

orizzontamenti le strutture murarie parietali. Le indagini strumentali condotte sugli apparecchi murari finalizzate al rilevamento delle caratteristiche meccaniche delle strutture hanno invece prospettato un differente comportamento in atto: un regime statico evidentemente alterato rispetto al quadro originario principalmente in ragione delle opere condotte nel 1980; specificatamente la realizzazione dell'orditura in calcestruzzo armato all'estradosso (con il conseguente irrigidimento delle volte) e l'inserimento del cordolo sommitale avevano determinato l'ingenerarsi di un comportamento a piastra con sollecitazioni uniformemente distribuite. Tali risultanze analitiche hanno, di conseguenza, imposto una nuova linea d'intervento rispetto alle valutazioni elaborate inizialmente, a testimoniare della coerenza per il progettista di condurre uno studio diretto del monumento nonché di attivare preventivamente procedure analitiche capaci di ritrarre l'effettivo quadro comportamentale della fabbrica oggetto di studio.

L'intervento di consolidamento e restauro è stato pertanto preceduto da un accurato processo analitico teso all'identificazione dell'assetto strutturale originario con l'intento di allontanare ogni soluzione conservativa che potesse imporre una proposta acritica in fase esecutiva e, conseguentemente, evitare un erroneo dimensionamento degli interventi consolidativi, introducendo inopportune variazioni localizzate di resistenza e rigidità. L'attivazione di un simile percorso operativo ha imposto di coniugare capacità critiche con la conoscenza delle leggi statiche e dei procedimenti per l'analisi e la valutazione delle tensioni con cui una struttura reagisce alle sollecitazioni esterne; ciò poiché in fase

preliminare si era potuto osservare come le caratteristiche meccaniche dell'apparecchio murario, in particolare la capacità di opporre la sua capacità stabilizzante contro le sollecitazioni orizzontali indotte dall'azione sismica (causa prima del quadro lesivo presente), dipendevano dalla fattura del muro e dalle sue intrinseche condizioni di conservazione; conseguentemente, il giudizio sul comportamento meccanico delle pareti murarie non poteva che coincidere con il giudizio espresso sulla qualità della loro fattura e dalle risultanze analitiche.

Tuttavia è necessario che sia l'intero sistema, ovvero le strutture verticali e gli orizzontamenti, ad agire nel senso di una unità funzionale; occorre, cioè, osservare la costruzione come un complesso organico, piuttosto che un assemblaggio di elementi autonomamente operanti. Conseguentemente le indagini sulla struttura muraria si sono condotte tenendo in considerazione il vincolo imposto alle pareti dalla copertura a volta tardo cinquecentesca, nonché le modifiche che nel corso della storia sono state introdotte nel meccanismo resistente. Ad esempio, è stata valutata con attenzione l'efficacia dell'azione di contenimento esercitata dal cordolo in calcestruzzo armato inserito dopo il terremoto del settembre 1979 o dal sistema di ritenzione realizzato nella stessa fase attraverso l'introduzione delle catene metalliche; interventi che hanno comportato una grave riduzione del modulo elastico nelle strutture murarie e, conseguentemente, una notevole compromissione delle loro intrinseche capacità di sopportare efficacemente le azioni sismiche. Infatti un'insufficiente solidarizzazione tra cordolo e muratura sottostante determinava la possibilità per i setti murari di traslare sul piano indipendentemente dal vincolo impostogli; va osservato inoltre come le sollecitazioni dovute



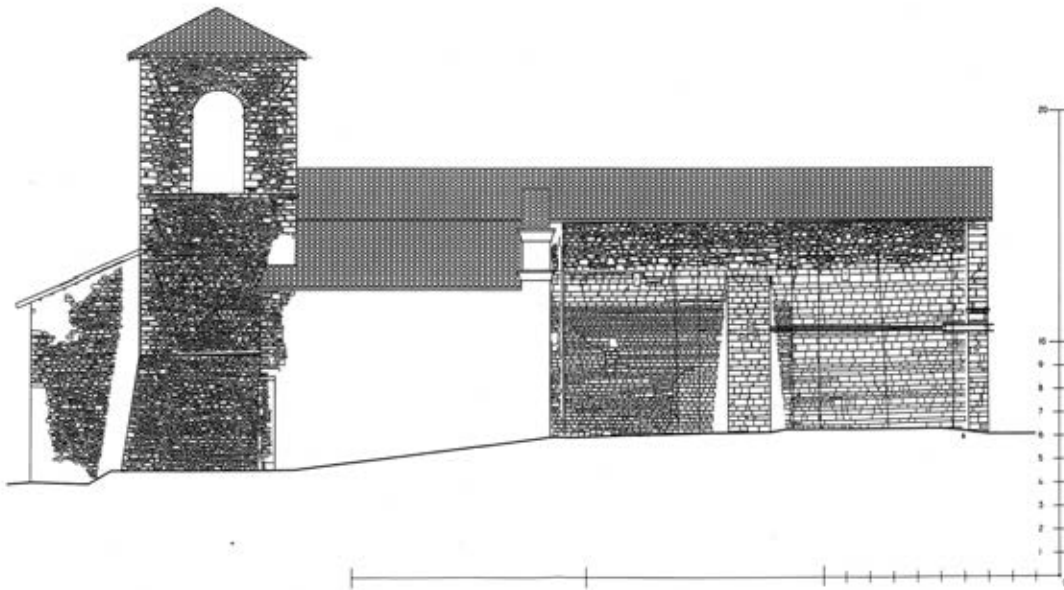
al rilevante carico imposto alla volta dagli interventi di consolidamento post terremoto e la sua maggiore rigidezza impedivano di assorbire convenientemente ogni deformazione elastica, dando luogo a notevoli lesioni da taglio nella muratura.

L'obiettivo 'della conoscenza' che ha indirizzato la prima fase del restauro della chiesa di Cascia è stato quello di condurre una accurata campagna di rilievo delle caratteristiche geometriche d'insieme del manufatto architettonico nonché dei molteplici 'segni' che potevano essere interpretati come il manifestarsi di una qualche sofferenza strutturale. L'applicazione della metodologia stereofotogrammetrica, supportata da sistemi topografici, ha permesso di delineare accuratamente la consistenza spaziale ed inoltre di elaborare un quadro della tessitura del partito architettonico, permettendo nel contempo l'apprezzamento di tutte le variazioni

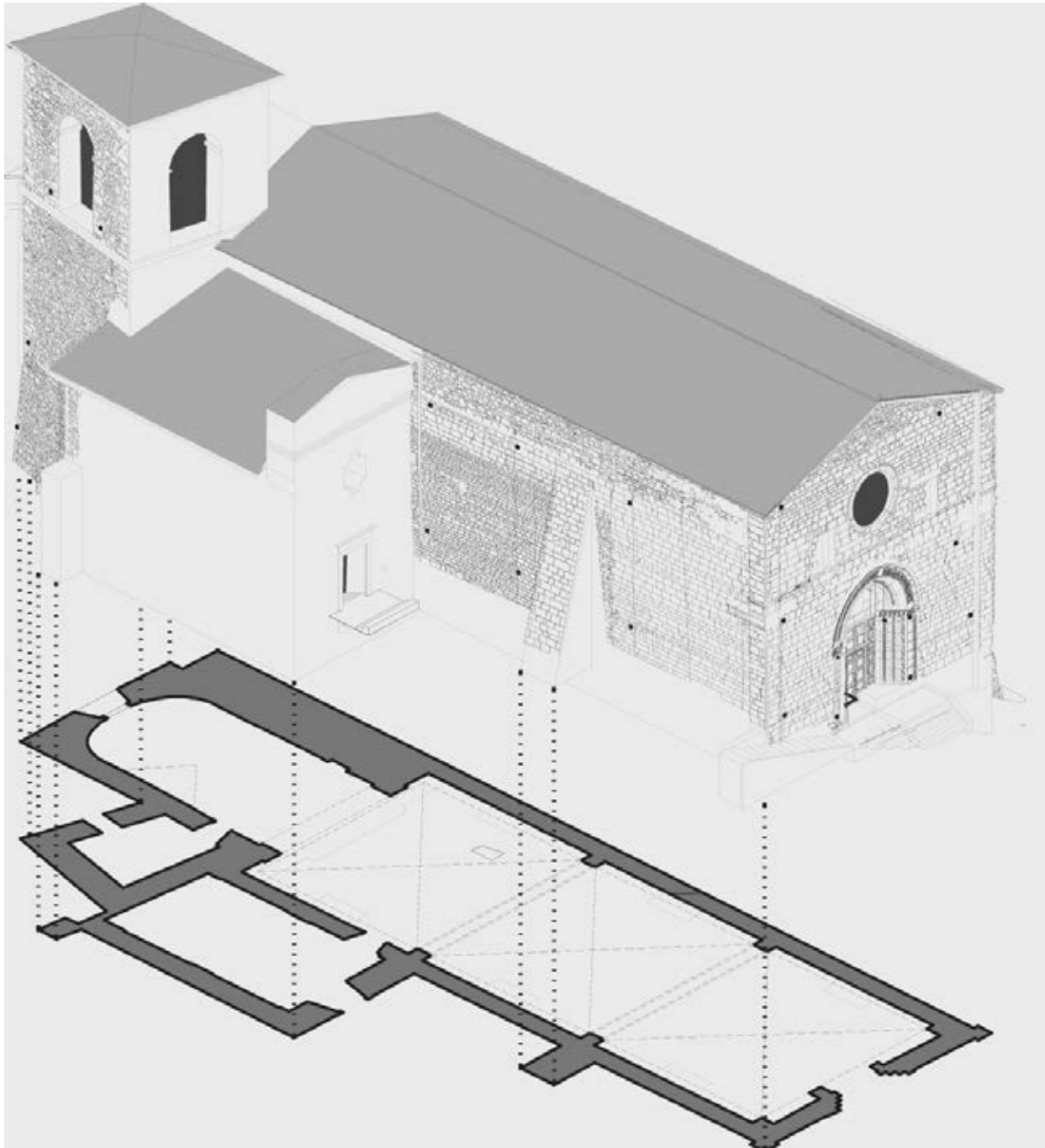
di complanareità dei setti murari, imputabili a cedimenti strutturali (figg. 29-31).

Appare tuttavia evidente come la semplice conoscenza degli aspetti morfologico-geometrici fondamentali di un organismo architettonico non sia sufficiente ai fini di una operazione conservativa poiché lo stato di equilibrio statico del monumento è condizione in continua trasformazione.

Si è così cercato di cogliere attraverso l'analisi diretta le trasformazioni e le stratificazioni imposte dalla storia al monumento con l'obiettivo di ricomporre la sequenzialità stratigrafica; essendo pur tuttavia consapevoli che l'inevitabile frammentazione delle parti avrebbe potuto condurre alla erronea interpretazione di caratteri ritenuti validi sebbene tratti da aree disomogenee. La valutazione attenta di ogni diversità o disequaglianza riscontrata nel corso dell'attività



*Figg. 29-30-31: Rilievo della chiesa di Sant'Agostino prima dell'intervento di restauro (1999)*



di rilievo condotta sul monumento ha tradotto, invece, la quantità misurata in qualità, almeno in termini di 'conoscenza materiale'; dunque, il rilievo non è stato ridotto a 'mero atto tecnico' ma si è anzi inteso come l'evoluzione di una scelta criticamente consapevole.

Per esaminare in dettaglio le caratteristiche strutturali degli apparecchi murari si è proceduto ad effettuare numerosi sondaggi condotti attraverso carotaggi di piccolo diametro, al fine di analizzare i materiali costituenti e le modalità di posa, qualificare gli elementi strutturali, quantificare gli spessori delle fodere e del riempimento, individuare eventuali cavità o la presenza di fenomeni di alterazione negli elementi lapidei nonché permettere il prelievo di campioni significativi da sottoporre ad indagini di laboratorio; modalità analitica che in questo caso è risultata tanto più significativa poiché, come si è osservato, qui l'apparecchiatura muraria è composta da due elementi corticali e da un nucleo interno il che ha determinato comportamenti disomogenei (figg. 32-34).

Sono stati effettuati tre prelievi nella muratura della chiesa, uno dall'esterno e due dall'interno dell'edificio avendo cura di interessare sia le porzioni murarie longitudinali quanto la facciata, ovvero le paraste cinquecentesche; un quarto sondaggio è stato condotto nell'apparecchio di fondazione, sul lato destro della chiesa. I dati raccolti hanno evidenziato, in generale, la presenza di una muratura composta da blocchi di pietra calcarea locale apparecchiata con malta molto compatta, ben aggregata; per contro il saggio condotto sulla muratura quattrocentesca ha mostrato un nucleo murario, di spessore medio pari a circa 75 centimetri, composto di frammenti di pietra, con diffusa assenza di malta e assoluta

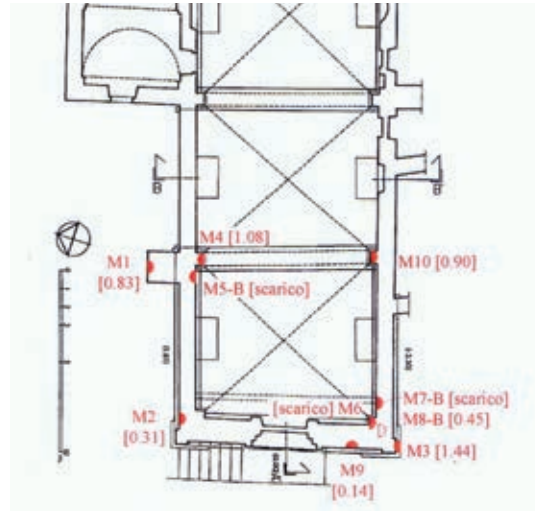


Fig. 32: Area di campionatura



Fig. 33: Prelievi mediante carotatrice

Figg. 34 e 35



manca di aggregante.

Le specifiche caratteristiche intrinseche dell'apparecchio murario hanno altresì indotto all'utilizzo dell'analisi dilatometrica per determinare le caratteristiche di deformabilità della muratura, consentendo la determinazione del rapporto fra i moduli elastici del paramento e del nucleo della muratura, piuttosto che dei loro valori assoluti.

Dati che sono stati invece indagati con l'uso di martinetti piatti singoli (fig. 35) rilevando in dieci diverse postazioni l'alterazione dello stato tensionale locale della muratura provocata da un taglio piano di limitate dimensioni. I valori misurati hanno evidenziato come le tensioni principali interessavano principalmente le porzioni più rigide della muratura, come le paraste o i contrafforti, dove la muratura corticale risultava composta da blocchi di pietra perfettamente squadrata e posta in opera quasi per contatto; difformemente, le murature perimetrali continue, almeno nei punti indagati, risultavano essere quasi costantemente scariche. Ciò può verosimilmente imputarsi, oltre che ai diversi gradi di rigidità (espressi da apparecchiature difformi negli elementi componenti come pure nelle modalità di posa), anche al fatto che queste denunciavano una sensibile rotazione verso l'esterno, in tal modo sovraccaricando i lati opposti a quelli interessati dalla prova; se ne deduce pertanto che ai paramenti esterni, composti da blocchi di pietra di spessore variabile fra i 10 ed i 20 centimetri, erano affidate esclusivamente funzioni di rivestimento; ipotesi, altresì, confermata dalle risultanze di indagini sperimentali che indicavano come tale elemento presentasse, in più punti, soluzioni di continuità con la muratura retrostante.

Le prove eseguite con due martinetti

piatti paralleli per la determinazione delle caratteristiche di deformabilità e degli stati di sollecitazione dei campioni di muratura indagati hanno evidenziato stati tensionali differenti a seconda dell'ubicazione dell'area campione: si sono registrati infatti valori normali nella muratura settentrionale, forse influenzati da precedenti interventi di consolidamento, e valori alti o molto alti dall'altro lato.

Una diffusa campagna di indagine endoscopica, condotta attraverso gli stessi fori e nelle fratture già presenti nelle pareti murarie, ha corroborato i dati che già componevano il quadro diagnostico.

Dalla lettura delle risultanze analitiche sopra esposte è altresì emerso come le strutture voltate non risultavano più resistenti 'per forma' bensì 'per massa' in ragione dell'inserimento di una consistente cordonatura in cemento armato, realizzata congiuntamente al consolidamento delle volte; tale assetto strutturale determinava il trasferimento dei carichi delle stesse volte, non più spingenti, verso le murature sulle quali esse si impostano, ovvero in modo pressoché uniforme e secondo una direzione verticale, o poco inclinata; ciò in ragione del fatto che il meccanismo resistente originario era stato totalmente modificato nel corso dei restauri del 1980.

Dopo le opportune indagini *in situ* sono state poi condotte alcune analisi di laboratorio tese ad identificare i parametri fisici, chimici, mineralogici e meccanici dei campioni di materiale lapideo precedentemente prelevati per mezzo dei micro-sondaggi<sup>96</sup>. Le indagini per la caratterizzazione chimica delle malte di allettamento, condotte attraverso la cromatografia ionica, hanno evidenziato una diffusa ed elevata presenza di nitrati, derivanti presumibilmente dalle sepolture presenti nella

chiesa e, successivamente, trasportati all'interno delle malte da fenomeni di risalita capillare; ad essi, tuttavia, non può, se non in minima parte, imputarsi la ridotta coesione degli apparati murari, che è dovuta piuttosto ad una messa in opera generalmente poco accurata.

Ciò premesso va tuttavia osservato come non si possa trasporre nel cantiere, in maniera generalizzata, le risultanze della ricerca scientifico-analitica poiché da tale esaltazione positivista della 'cultura dei materiali' si sarebbe potuta erroneamente far discendere l'inessenzialità del contributo della storia e la presunzione di una piena autonomia dell'operazione tecnico-conservativa, fino ad sua identificazione con il restauro stesso,



Fig. 36

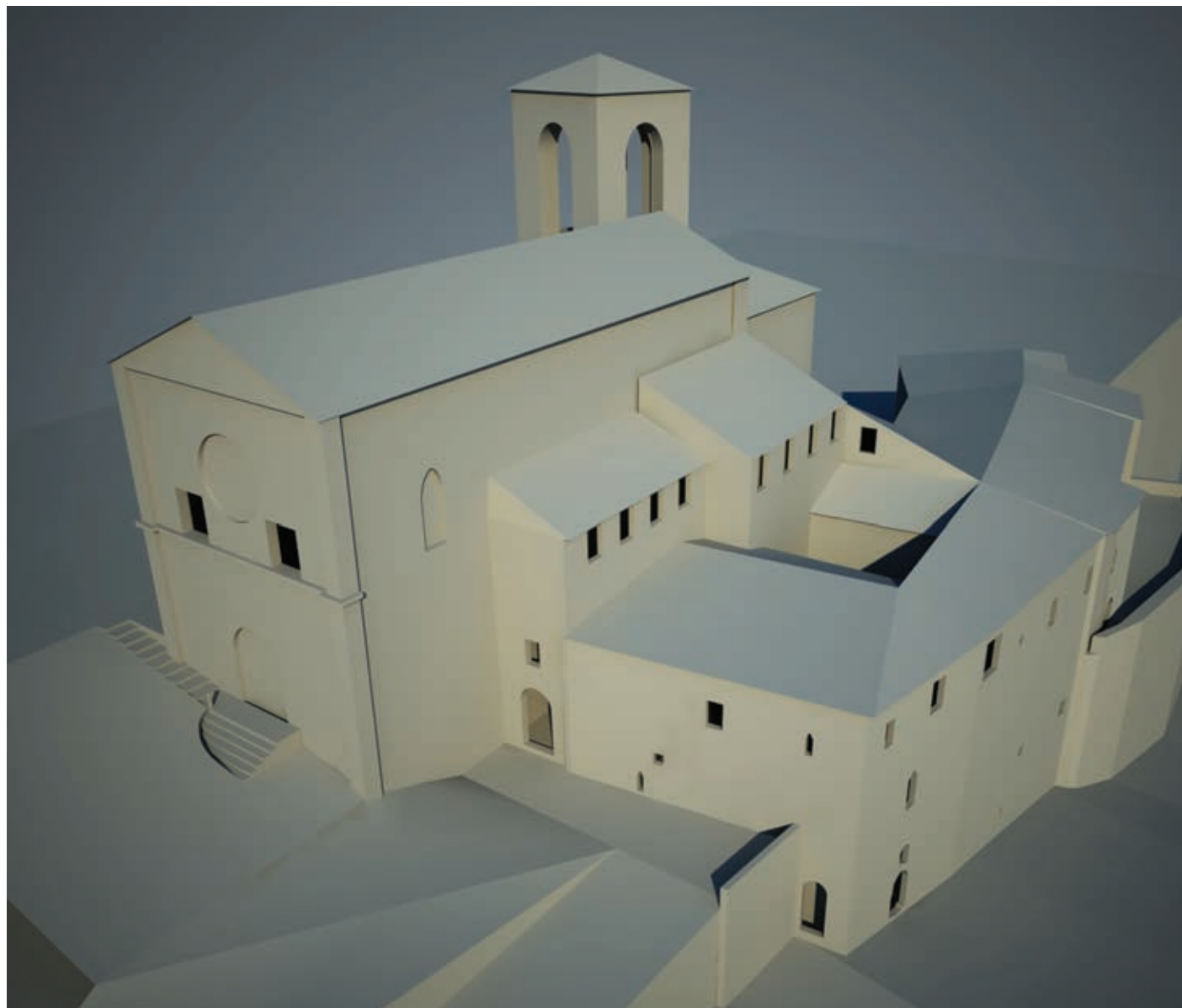
aggravando ulteriormente la dicotomia storia-tecnica.

Altro punto di riflessione è costituito dalla metodologia d'analisi strutturale comunemente adottata; l'assunzione acritica osservata nel passato dei metodi di calcolo ad elementi finiti ed una generale disattenzione operata nei confronti dell'esperienza maturata sulle tecnologie antiche ha indirizzato verso una pratica del restauro strutturale che ha inteso conformare le antiche fabbriche secondo gli schemi resistenti propri dei materiali moderni. "Nell'ottica della meccanica teorica si crede di dover modellare le murature come solidi non reagenti a trazione. In questa ipotesi le connessioni murarie (offrendo la sola resistenza a trazione dovuta agli ammorsamenti) sembrerebbero, in linea teorica, superflue"<sup>97</sup>. Si è pertanto condotta un'analisi critica sugli effetti puntuali indotti sull'architettura dalle sollecitazioni sismiche e, più in generale, dal tempo mirata all'individuazione di un'eventuale correlazione tra la tecnica costruttiva e la tipologia del danno sofferto, senza peraltro disconoscere il limite concettuale imposto dal carattere di assoluta individualità ed autonomia dei meccanismi strutturali che caratterizza ogni singolo monumento le cui reazioni sono spesso prive di sistematicità strutturale ovvero il prodotto di progressi impropri interventi di consolidamento; 'evidenze' che, dunque, non possono in alcun modo essere assunte a 'tipo'. Esiste infatti una precisa correlazione fra il 'modo' di manifestarsi del danno e la struttura muraria, ne consegue che solo il legame dialettico tra documento e meccanismi di degrado, tra 'osservazione' e risultanze di laboratorio, esaltando il processo di corroborazione dei dati, permette di sostanziare le scelte operative.

L'intervento di consolidamento operato nella chiesa di S. Agostino a Cascia per sanare i danni imposti agli apparecchi murari dagli eventi sismici è stato così realizzato secondo i criteri imposti dall'esercizio dell'interpretazione ed indirizzato dalle risultanze analitiche, in modo da individuare all'interno del lessico strutturale originario, indagato anche negli interventi pregressi e nella sopravvenuta riduzione della iniziale capacità resistente, i completamenti e le aggiunte che avrebbero potuto condurre ad un miglioramento dell'efficacia antisismica; va tuttavia osservato come alcune modificazioni introdotte nella struttura dalla Storia siano risultate così strettamente connesse con la materia al punto da non poterle eliminare se non sostituendo essa stessa.

Tale miglioramento è stato concepito come naturale coniugazione del restauro "introducendo le forme di intervento opportune, ove per opportune si intendono quelle in grado di interagire con l'esistente"<sup>98</sup>, accentuandone solamente le residue risorse, senza operare alcuna sostituzione né nella consistenza materiale, né nella funzionalità strutturale; pratica conservativa nella quale si è dunque evitato ogni intervento indifferenziato (come l'iniezione cementizia estesa a tutte le murature, la posa di rete elettrosaldata o la sostituzione sistematica delle orditure di tetti) che non corrispondesse ad una risposta mirata a contrastare una specifica forma di vulnerabilità; favorendo, per contro, gli interventi minimi finalizzati ad un puntuale consolidamento strutturale, sfruttando l'interazione tra le parti, verificando o ricostruendo l'efficacia dei collegamenti e comunque garantendo il rispetto per la concezione strutturale originale<sup>99</sup>.

L'intervento di consolidamento è stato indirizzato prioritariamente a ricostituire



una sufficiente sezione muraria resistente ed insieme a contenere le azioni orizzontali indotte dalla volta: dapprima si è operato il rinforzo degli apparecchi murari per mezzo di iniezioni a bassa pressione di un composto fluido a base di calce idraulica e pozzolana; l'intervento è stato, perlopiù, praticato dalla sommità dell'apparecchio murario attraverso perfori realizzati con sonde a rotazione e solo in minima parte realizzato dall'interno al fine di ridurre al minimo la sua invasività e preservare per quanto possibile la *facies* degli apparecchi murari corticali (fig. 36).

L'operazione è stata condotta in due fasi: una prima, durante la quale la malta è stata iniettata con una densità di fori per metro

quadrato pari a 2-3; a questa è seguita una seconda fase, eseguita sfruttando i medesimi canali, con l'obiettivo di saturare le vacuità eventualmente ancora presenti nella muratura; da rilevare come tutte le fasi operative siano state 'guidate' dal rilevamento immediato degli effetti condotto per mezzo di un apparecchio per la termovisione<sup>100</sup>.

La necessità di ampliare la sezione muraria resistente in corrispondenza delle lesene cinquecentesche, anche in considerazione della rilevante disassialità verticale registrata nelle pareti laterali della chiesa, ha indotto a praticare alcune cuciture armate realizzate per mezzo di perforazione a rotazione lenta dei conci lapidei e successivo inserimento di barre d'acciaio di 16 millimetri di diametro con una densità pari a 3 per metro; queste sono state fatte penetrare nei conci murari sino a circa 4 centimetri dalla superficie al fine di garantire, insieme ad una efficace ammorsatura, il rispetto del testo murario.

La successiva rimozione delle numerose catene metalliche esistenti e loro sostituzione con trefoli di acciaio armonico a basso rilassamento, posti in opera con una tensione di circa 4500 kg/cm<sup>2</sup>, ha perseguito il prevalente interesse di 'verticalizzare' le pressioni esercitate dalla geometria delle volte, riducendo al minimo, nel contempo, l'invasività percettiva di tali presidi; tale ridefinizione del comportamento statico della struttura voltata è stata favorita intercettando le nervature in cemento armato, realizzate nel 1980 con il fine di irrigidire l'estradosso delle volte, ed imperniando i cavi in carbonio alle loro estremità. Il successivo post tensionamento di 25.000 kilogrammi ha innescato un processo di trasferimento dei carichi tensionali dalla struttura voltata, resa saldamente solidale alle nervature per



Fig. 37: L'interno della chiesa dopo l'intervento di consolidamento (2001)

tramite di corte barre d'acciaio, verso i punti di ancoraggio dei trefoli; in tal modo mettendo in atto, in sostanza, un dispositivo simile ad un arco teso (fig. 37).

Le superfici della chiesa sono interamente coperte d'intonaco, parzialmente affrescato fra gli inizi del Quattrocento e la fine del secolo successivo. La varietà compositiva delle malte di calce adoperate nel tempo (difformi per tipo e granulometria degli inerti) che lo caratterizza costituisce senza dubbio un importante palinsesto, sia in termini di storia delle tecniche come dal punto di vista espressivo; un valore di originalità materica che ci si è riproposti di conservare recuperando puntualmente quei lacerti che presentavano soluzioni di continuità con il supporto, ovvero operando un 'rappezzo scientifico' ove l'intonaco era lacunoso (figg. 38-39); qui, le pareti murarie sono state rincocciate e l'intonaco ripreso con malta corrispondente, nelle caratteristiche granulometriche e compositive, a quella originale; alcuni tratti d'intonaco, che erano soggetti a distacco o mostravano sintomi di decoesione, sono stati opportunamente consolidati mediante l'esecuzione di fori di 6 - 8 m. per permettere l'iniezione, a bassa pressione, di una miscela fluida di calce idraulica, pozzolana ventilata, resina acrilica in emulsione e gluconato di sodio al 30%.

Relativamente al restauro del pavimento lapideo questo è stato preceduto da un'accurata rimozione a secco, con spazzole e aspiratori, di ogni deposito superficiale incoerente; si è successivamente proceduto alla microcucitura di elementi lapidei o laterizi pericolanti ed alla loro riadesione tramite resine epossidiche e perni in materiale inossidabile. Le parti mancanti sono state sottoposte ad un intervento di reintegrazione effettuato con

malta premiscelata e resina epossidica.

Del restauro degli altari lignei policromi si relazione diffusamente in altra parte del volume, cui si rimanda; ciò nonostante appare necessario porre qui l'accento sull'esercizio di *image processing* finalizzato all'anastilosi virtuale che si è preventivamente operato sugli elementi lignei rinvenuti nella chiesa e nei locali attigui<sup>101</sup>.

Il progetto è consistito nella restituzione dell'unità formale di tali apparati operata con opportuni strumenti informatici finalizzati al rilievo ed alla restituzione grafica; oltre ai problemi di deterioramento del materiale ligneo derivanti dalla lunga permanenza in luoghi inidonei, ed in condizioni certo non ottimali, gli altari della chiesa di S. Agostino presentavano infatti anche il problema imposto dalla necessità di ricomporre gli elementi dispersi. L'obiettivo è stato raggiunto virtualmente attraverso la realizzazione di un modello 3D (una sorta di 'archivio' capace di contenere ogni sua caratteristica e dunque garantire il permanere della sua memoria in modo stabile e duraturo) che permettesse di rendere più agevole la valutazione critica delle diverse ipotesi progettuali, ottimizzando il sistema di assemblaggio dei frammenti lignei ed insieme simulando la reintegrazione delle lacune.

Va precisato come sia stato necessario far precedere tale ricostruzione virtuale da una puntuale campagna di rilievo volta ad una completa opera di schedatura, estesa ad ogni singolo elemento ligneo riconducibile ad una macchina d'altare che fosse ancora presente all'interno della chiesa dopo il suo sostanziale abbandono avvenuto intorno alla metà del secolo scorso. Disponendo, dunque, per ogni componente, sia dell'immagine fotografica

Fig.38: Interno della chiesa dopo il restauro



digitale come del suo rilievo geometrico è stato possibile procedere alla ricostruzione virtuale componendo i fotogrammi, opportunamente 'raddrizzati', secondo l'ordine di disposizione originaria rintracciabile sulla scorta della documentazione fotografica rinvenuta nel corso della ricerca d'archivio.

Le tecniche informatiche non si sono pertanto poste in un ruolo conflittuale rispetto all'intervento condotto sulla materia del documento ma hanno costituito piuttosto un efficace strumento per l'indagine e lo studio sulle proprietà e sui comportamenti dei materiali, l'analisi ed il controllo progettuale, in parallelo (o meglio, a supporto) del restauro

stesso.

Il 'restauro virtuale' dell'immagine si è proposto quindi come ideale strumento d'integrazione dei comuni mezzi cognitivi: esso ha infatti consentito l'ottimizzazione della leggibilità dei dati informativi testuali, riproducendo l'aspetto che l'opera avrebbe assunto a seguito dell'intervento restauro (anche ipotizzando le possibili soluzioni per il ripristino di una lacuna), consentendo di pre-visualizzare il restauro senza intervenire sulla 'materia dell'opera' e permettendo di valutare preventivamente i risultati perseguiti; risultando nel contempo un intervento pienamente reversibile.

Come gli altari lignei anche la cantoria ha



*Fig. 39: L'interno della chiesa dopo il restauro, conrofacciata*

Fig.40: Sistema di ancoraggio della cantoria alla parete di controfacciata



Fig.41: L'originario accesso alla cantoria



Fig.42: Scala di accesso alla cantoria dopo il restauro



richiesto, prima della sua collocazione, un complesso intervento di restauro a causa di diversi fattori che avevano inciso pesantemente sul suo stato di conservazione; fra questi (oltre all'attacco di insetti xilofagi ed al deposito di miscele di polveri e sostanze oleose) il più pernicioso era senza dubbio costituito dall'incuria: i pannelli erano stati smontati dopo l'evento sismico che aveva colpito la regione nel 1980 e giacevano in locali attigui alla chiesa del tutto inadeguati a garantirne la conservazione. Da allora la lunga e paziente opera dei restauratori (condotta fra il 2004 ed il 2005), pur eseguita con l'obiettivo di rendersi distinguibile, ha restituito consistenza alla materia e continuità nelle forme decorative e nella cromia agli undici elementi.

La successiva ricollocazione della cantoria a ridosso della controfacciata, ove era stata posta intorno al secondo quarto del XVI secolo, ha comportato l'allestimento di un complesso sistema di sostegno. Si è scelto programmaticamente di non alterare l'immagine d'insieme, caratterizzata dalla cantoria originariamente poggiante, senza l'ausilio di puntoni rompi tratta, su una trave di castagno corrente trasversalmente all'aula. Le generali condizioni di tale elemento portante (ad ogni buon conto portato temporaneamente a terra al fine di verificarne lo stato di conservazione, in particolare agli appoggi), sono state ritenute nel complesso eccellenti; tuttavia la sua ridotta sezione nonché la necessità di ricostruire totalmente l'impalcato, che era andato completamente perduto, hanno indirizzato il progetto verso l'approntamento di un meccanismo di ritenzione costituito da tiranti realizzati in acciaio inossidabile, saldamente ancorati alla parete di controfacciata per tramite di bicchieri

pensionabili, che consentisse di assumere parte del carico che già gravava sulla trave, di cui si intendeva altresì mantenere la residua capacità resistente. Il sistema è completato da corti tiranti, anch'essi in acciaio e (come gli altri) dotati di meccanismi di registro, cui è stato sospeso l'impalcato ligneo, reso flottante al fine di aumentarne le caratteristiche antisismiche (fig. 40).

L'accesso alla cantoria, originariamente previsto per tramite di una scaletta in legno, celata dietro un pannello decorato (fig. 41), non rinvenuto, (per l'inserimento della quale non si era esitato, nel Cinquecento, a demolire parte della muratura affrescata nel secolo antecedente) è oggi garantito da una scala in acciaio e vetro strutturale (fig. 42).

Il restauro della facciata, dopo un'attenta opera di scarnitura, rabboccatura e successiva ristilatura con malta di calce e polvere di calcare dei giunti fra i conci murari, è stato condotto con acqua nebulizzata e locali applicazioni di agenti biodeteriogeni; dunque solo una pulitura dei materiali lapidei che non tendeva in alcun modo ricercare, astoricamente, l'ipotetico 'stato originale' ma, proprio in quanto si è intervenuto sulla consistenza materica dell'opera (e quindi nella sua 'figuratività'), si è inteso incidere sulla lettura del monumento (fig. 43).

Il procedimento è stato coniugato secondo la stessa accezione del termine che ha indirizzato l'intero *modus operandi* del restauro; in quanto tale esso ha cercato di rispondere ai principi teorici della disciplina che lo delinea come atto criticamente operativo, guidato dall'imprescindibile considerazione dei suoi precipi valori formali e storici che, unici ed irripetibili, non debbono risultare parzializzati in ragione dell'intervento.

Analogo indirizzo critico si è seguito

procedendo alla stesura sul timpano, già malamente ricostruito dopo i danni lamentati in seguito agli eventi sismici del 1979, di un intonaco 'leggero' di calce ed inerti di calcare; intervento condotto con il fine di far 'retrocedere' figurativamente l'importante lacuna in modo che essa non avesse agio sulla *facies* del monumento.

Relativamente al sagrato, dopo aver condotto gli opportuni interventi di stilatura e integrazione dei giunti di paramento lapideo mediante malta di calce, polvere di pietra, sabbia, si è proceduto all'integrazione delle parti mancanti con materiale lapideo analogo, imperniato con perni di acciaio alloggiati in nuove sedi, limitando l'intervento alla ricostituzione delle sole parti strutturalmente necessarie alla conservazione del manufatto.



## Appendice

(da: Ministero dell'Interno, Direzione Generale degli Affari dei Culti, Chiesa di S. Agostino in Cascia – Riscontro inventario dei beni mobili e arredi sacri, 1864)

### Tenore dell'Inserito

Inventario, o Descrizione degli Arredi, ed Oggetti Sa/cri tutti esistenti nella Chiesa di S. Agostino de Cascia, non/ escluse le Campane, come degli effetti mobili preesistenti/ nel Convento annesso alla Chiesa ivi detta, dé quali tutti/ viene fatta la debita consegna dal Sig. Teodosio/ Bolletti, a nome, e vece dell'Amministrazione/ della Casa Ecclesiastica dello Stato al Municipio di/ Cascia, come l'analogo contratto di cessione, al quale [si rimanda]

### Coro, e Chiesa

Ventuno seditori con genuflessori di noce/ (2) [...], composto di una gradi/nata a tre scalini, sopra i quali n° Dieciotto Cande/lieri di rame inargentati.

Otto vasetti con fiori, indorati e inargentati.

Un Ciborio di legno verniciato, e dorato.

Un Baldacchino di legno dorato.

Un Quadro rappresentante la Madonna del/ Buon Consiglio.

Tre Carte Gloria dorate in buono stato.

Una predella di noce.

Una Pisside di rame inargentata.

Un velo di seta ricamato a colori avanti la Madonna.

Un leggjo colorato celeste.

Due tende con pezzi di cotone colorato ai due lati/ dell'Altare in mediocre stato.

Un Paliotto fiorato dipinto in tela.

Un Tappeto sopra la predella in cattivo stato.

Due Tendine di cotone colorato alle fenestre del/ coro. Una tovaglia all'Altare, e due sotto tovaglie.

### Nel primo altare a mano destra

Composto di due colonne di Legno con capitelli/ in parte dorati, ed in parte verniciati.

Un quadro di S. Nicola dipinto in tela/ che serve a cuoprire la statua del medesimo Santo/ (3)

Collocata in una nicchia con due Angeli ai lati e/ due sotto i piedi in buono stato.

Quattro candelieri di legno dorato.

Due Vasetti di legno dorato con fiori.

Tre Carte Gloria, paleotto, e pradella.

Mensa, una Tovaglia, e piccole sotto tovaglia.

### Secondo Altare idem

Quattro candelieri e Croce di legno dorato.

Due vasetti di legno per fiori verniciati.

Un quadro a muro di tela rappresentante la/ Madonna.

Altro Quadro rappresentante S. Simone con/ cornice dorata.

Tre Cartegloria, mensa con Tovaglia, e sottotova/ glia, Paliotto, e predella.

### Terzo altare idem

Un quadro a muro rappresentante la Concezione/ con le colonne laterali di legno, e capitelli come sopra/ dorati e verniciati.

Quattro candelieri di legno verniciati.

Tre Carte Gloria, mensa con Tovaglia, e sottotovaglia,/ paliotto, e predella.

### Quarto altare

Un quadro in tela rappresentante la Madonna/ (4) della Concezione.

Quattro candelieri di Legno, e Croce.

Tre Carte Gloria, mensa con Tovaglia, e sottotovaglia, paliotto, e predella.

### Quinto altare

Un Crocifisso con croce, e tela oscura innanzi per/ cuoprirlo. Quattro candelieri di legno vernicia/ ti in mediocre stato, e due vasetti con fiori. Tre/ Cartegloria, mensa con Tovaglia, e sottotovaglia, paliotto, e predella.

### Sesto altare

Un Quadro rappresentante la Madonna del/la Cintura dipinta in tela, quale serve a coprire la/ mantina sulla quale posa la Statua della Madon/na

*Nella pagina a fianco:*

*Figg. 44:*

*La facciata della chiesa dopo il restauro (2008)*

sud<sup>a</sup> che trovasi in ottimo stato.

Quattro candelieri di legno.

Un quadro più in basso in tela rappresentante/ la Madonna della Pietà.

Tre Carte Gloria, un Leggio, mensa con Tovaglia, e sottotovaglia, paliotto, e predella.

Un Organo completo, ma non si conosce in qua/le stato il medesimo possa trovarsi.

Nove quadri in alto della Chiesa, rappresentanti/ i Quattro Dottori della med.<sup>a</sup>, Una Madonna, una/ (5) Beata Rita, una Santa Francesca Romana, un S. Tommaso, e la venuta.

Due Pulpiti di noce intagliati a rilievo, uno/ accessibile e l'altro [...].

Quattro Confessionali di Noce.

Nove banchi di Albuccio, due dei quali spettanti alla/ Famiglia Frenfanelli.

Una statua di legno rappresentante l'Arcangelo/ Raffaele, e Tobia.

In una Cappella contigua alla Chiesa

Un Quadro di tela in vernice dorata rappresen/ tante S. Pietro.

Altri due Quadri rappresentanti la Beata/ Vergine, e S. Michele. Una [...] di Noce. Nel/ Campanile Diciotto candelieri inargentati in cattivo/ stato, e quattro Vasetti dorati con fiori.

Più nella Chiesa

Una Lampada di ottone appesa alla volta. Una Scaletta/ di legno a tre gradini per la esposizione del SS.mo.

Un piccolo tavolino per l'ampolle.

Un banchetto sotto la lampada.

In una Credenza dietro l'Altare maggiore ventuno/ Reliquiarj di legno dorati in parte, ed altri inargentati/ con entro le rispettive reliquie (6)

[...]

Chilogrammi Trecentotrentanove, altra di chil. Sessan/otto, e le due piccole Chilogrammi Sedici.

Sacrestia

Un Paratorio di noce con piccolo Altare/ di legno,

sopra il quale, un Quadro in tela rap/presentante la Madonna, il Giuseppe, e S. Elisabetta.

Ventuno Rame di fiori d'Altari fra grandi, e piccole.

Sei vasetti di legno inargentati per i suddetti fiori.

Un Calice di rame inargentato, una tazza d'Argento,/ una patena di rame dorato.

Un turibolo con Navicella di rame inargentato.

Vasi Purificatori lordi, ed in pessimo stato.

Una stola di seta di fiori in cattivo stato. Un Pluviale/ con stola di color bianco usati. Un sopra Calice di/ seta rosso usato. Altro Pluviale di seta bianco guar/ nito di trina d'oro fatto idem di Cotone paonazzo/ guarnito di velluto in seta verde. Una Pianeta di/ seta gialla, guarnita di Gallone d'argento con l'accessorio/ relativo. Un Pluviale di velluto nero in Cottone.

Tre Pianete di Cottone nere due in buono stato, e/ l'altra in cattivo stato, tutte coll'accessorio relativo.

Tre Libbre di Cera sull'Altare Maggiore. Due Ban/ chi di Albuccio. Due Genuflessori di noce. (7)

Un Campanello di Ottone per la [...] della Messa.

Quattro quadri piccoli di tela rappresentanti/ la Madonna, S. Carlo Borromeo, la Trinità, e/ la Madonna. Tre Messali fra i quali uno dé/ Morti e un Canterano di noce con Cinque Cassetti.

Due Stendardi uno nero, e l'altro cenerino. Un/ Tappeto di velluto rosso in seta in cattivo stato.

Due Cotte in cattivo stato. Un Baldacchino di/ Damasco rosso. Un turibolo di Ottone. Una Credenza/ di noce con sei vasi, contenenti Cinque Cotte. Tre/ Paliotti [...] Due copertine per la Pisside, una/ di seta bianca indorata, e l'altra simile fiorata. Due Stendardi di seta uno bianco fiorato, altro scuro.

Tre Camici- Due Tovaglie. Un [...] di/ seta bianca in cattivo stato. Un Ostensorio di rame/ inargentato.

Un Ciborio di legno verniciato.

Alle Pareti

Due Quadri in tela rappresentanti un Cardinale/ e

S. Giovanni.

Un Quadro grande in Carta rappresentante la/ diramazione (?) della Religione. Un Cantorino per/ Vesperi. Cinque piccoli Quadri parte in tela,/ e parte in carta, rappresentanti S. Agostino, Un Angelo/ la B.<sup>a</sup> Rita, la Madonna Addolorata, e S. Giorgio. (8) Due Libri da Coro in pessimo stato. Fatto a Cascia nel di Diciotto Aprile Milleottocentosessan/taquattro coll'intervento, e presenza degli infrascritti,/ che in uno a me Notaro sonosi formati come/ appresso. [...]

<sup>1</sup> In un documento del 1272 il vescovo di Gubbio concede "ai frati Matteo e Deodato, appartenenti alla Provincia della Valle Spoletana", di aprire una fondazione a Cantiano (L. TORELLI, *Secoli Agostiniani*, VIII voll., Bologna 1659-1686, tomo IV, p. 772, tomo V, p. 677).

<sup>2</sup> D. A. BULLOUGH, *Dalla romanità all'alto medioevo: l'Umbria come crocevia*, in *Orientamenti di una regione attraverso i secoli. Scambi, rapporti, influssi storici nella struttura dell'Umbria*, Atti del X Convegno di studi umbri, Gubbio 23-26 maggio 1976, Perugia 1978, pp. 177-192, p. 181.

<sup>3</sup> Cfr. P. BELLINI, *Il movimento Agostiniano in Umbria nel secolo XIII*, in *La spiritualità di S. Chiara da Montefalco*, Atti del I Convegno di studi, Montefalco, 8-10 agosto 1985, Montefalco 1986, pp. 69-95, p. 88.

<sup>4</sup> Cfr. T. HERRERA, *Alphabetum Augustinianum*, II voll., Madrid 1644 (rist. anast. Roma 1990), p. 97.

<sup>5</sup> L. TORELLI, *Secoli Agostiniani*, cit., tomo III, p. 244.

<sup>6</sup> "[Essa] primeggia per dono di Dio tra tutte le provincie dell'Ordine, sia per la moltitudine dei conventi che per il numero e buona vita dei suoi religiosi, come sappiamo per relazione di persone degne di fede perché lo abbiamo visto noi medesimi:

*et aliorum fide digna relatione et nostra propria intuizione"* (relazione tenuta il 1 ottobre 1358 dal Priore Generale dell'Ordine Gregorio da Rimini, in D. GUTIERREZ, *Gli Agostiniani nell'Umbria*, 'Analecta Augustiniana', vol. XLVI, 1983, pp. 333-334, p. 333).

<sup>7</sup> L. TORELLI, *op. cit.*, tomo IV, p. 221; sulla presenza agostiniana nella *Provincia Umbriae* cfr. inoltre A. MORINI, *Gli Agostiniani a Cascia*, 'Bollettino Storico Agostiniano', anno V, luglio 1929, fasc. 5, pp. 129-138, p. 133.

<sup>8</sup> Cfr. D. GUTIERREZ, *op. cit.*, vol. XLVI, 1983, pp. 333. Sugli insediamenti dall'Ordine nei primi secoli di vita v. anche B. VAN LUIJK, *Sources italiennes pour l'histoire générale de l'Ordre des Augustins*, 'Augustiniana', IV (1954), n. 2, pp. 185-195.

<sup>9</sup> Cfr. sull'argomento: L. PELLEGRINI, *Gli insediamenti degli Ordini Mendicanti e la loro tipologia. Considerazioni metodologiche e piste di ricerca*, in 'Melanges de l'Ecole française de Rome, Moyen age Temps Modernes, Tome 89, n. 89-2 (1977), pp. 563-573 e M. SANFILIPPO, *Il convento e la città: nuova definizione di un tema*, in *Lo spazio dell'umiltà*, atti del Convegno di studi sull'edilizia dell'Ordine dei Minori, Fara in Sabina 3-6 novembre 1982, Roma 1986, pp. 78-92.

<sup>10</sup> Sul fenomeno dell'inurbamento degli Ordini mendicanti nel XIII secolo cfr. P. BELLINI, *Il movimento agostiniano nelle Marche nel secolo XIII*, in AA.VV., *S. Nicola, Tolentino, le Marche*, Tolentino 1987.

<sup>11</sup> L. PELLEGRINI, *Cura parrocchiale e organizzazione territoriale degli Ordini Mendicanti tra il sec. XIII e il sec. XVI*, in *Italia sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica*, atti del VI Convegno di storia della chiesa, Firenze 21-25 settembre 1981, Firenze 1984, pp. 56-71, spec. p. 66.

<sup>12</sup> H. DELLWING, *Le chiese degli ordini mendicanti nelle Marche. Tipologia e forma*, in *Arte e Spiritualità negli Ordini Mendicanti*, Tolentino (Macerata), 1992, pp. 71-75, p. 71.

<sup>13</sup> Oltre al noto saggio di W. Kroenig (*Caratteri dell'architettura degli Ordini Mendicanti in Umbria*, in

*Storia e Arte in Umbria nell'età comunale*, atti del VI Convegno di studi umbri, Gubbio 1968, pp. 96-121) cfr. sull'argomento: G. DE ANGELIS D'OSSAT, *L'architettura sacra nel Medio Evo umbro*, in *L'Umbria nella letteratura, nella storia, nell'arte*, Perugia 1953; A. M. ROMANINI, *L'architettura degli ordini mendicanti: nuove prospettive di interpretazione*, in "Storia della città", III, 1978, n. 9, pp. 5-15; C. BOZZONI, *Le tipologie*, in *Francesco d'Assisi. Chiese e conventi*, Milano 1982, pp. 143-149; ID., *L'edilizia degli Ordini Mendicanti in Europa e nel bacino del Mediterraneo*, in *Lo spazio dell'umiltà*, atti del Convegno di studi sull'edilizia dell'Ordine dei Minori, Fara in Sabina 3-6 novembre 1982, Roma 1986, pp. 56-72.

<sup>14</sup> Cfr. C. BOZZONI, *Le chiese mendicanti di Narni e Amelia*, da *Il Francescanesimo nell'Umbria meridionale nei secoli XIII-XIV*, Atti del Convegno di studio, Narni-Amelia-Alviano 23-25/5/1982, Narni 1985, p. 62 e n. 48. Lo studioso individua altresì un interessante modello interpretativo sintetizzato nell'espressione '*secundum loci conditionem*': pur essendo talvolta in presenza di cantieri più vasti delle stesse cattedrali cittadine, "il programmatico richiamo alla semplicità ed austerità degli organismi costruttivi [mendicanti] non viene meno..." quando vi siano "riconosciute esigenze di funzionalità ed escludendo invece abbellimenti e complicazioni strutturali (*curiositates et superfluitates*) in modo da esprimere, nella scelta della povertà, un messaggio di grandezza attraverso l'impiego di volumi e superfici murarie imponenti, ma semplici e nude" (cfr. C. BOZZONI, *Il 'cantiere mendicante': osservazioni su chiese francescane dell'Umbria*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti, 'Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura', n. s. fasc. 15-20 (1990-92), Roma 1992, tomo I, pp. 143-152, p. 144).

<sup>15</sup> "Il tipo a due navate... fu adottato e diffuso dagli ordini dei predicatori i quali... trasformarono un luogo di culto in sala di predicazione. (...) Il fatto che

tale tipo di chiesa in Italia si ritrovi, per la prima volta e soltanto, in edifici degli ordini dei predicatori è evidentemente spiegabile con la necessità di rendere ben visibile non soltanto l'ufficiatura dei sacri riti, ma anche la persona del predicatore... tendenza forte anche fuori della regione umbra". (R. PARDI, *Architettura religiosa medievale in Umbria*, Spoleto 2000, pp. 220-222).

<sup>16</sup> Sulla derivazione e sullo sviluppo della tipologia bipartita cfr. S. D'AVINO, *Singularità degli organismi a due navate mendicanti*, 'Opus. Quaderno di storia, architettura, restauro', 7, 2003, pp. 141-154.

<sup>17</sup> H. DELLWING, *Le chiese degli ordini mendicanti...*, cit., p. 74.

<sup>18</sup> Del resto, come ha opportunamente osservato Bartolini Salimbeni, il tema dell'individuazione di una 'architettura mendicante' con caratteri propri costituisce "un problema storiografico arduo e complesso che attende ancora una definizione soddisfacente" (L. BARTOLINI SALIMBENI, *Architettura francescana in Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, 'I saggi di Opus. Quaderno di storia, architettura, restauro', 2, 1993, p. 7).

<sup>19</sup> Questa doveva trovarsi in prossimità di un'altra chiesa ancora più antica, intitolata a S. Pietro, la cui fondazione è individuata dal Franceschini al 1025 (cfr. Biblioteca Comunale di Cascia, sez. mss., L. FRANCESCHINI, *Memorie Storiche della Città di Cascia*, ms. inedito, (1913), I, f. 18<sup>r</sup>).

<sup>20</sup> B.A.V., sez. mss, Archivio Capitolare di S. Pietro, *Inventari*, n. 1, pp. 22<sup>r</sup>-23<sup>r</sup>.

<sup>21</sup> A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno X, maggio 1933, fasc. 4, pp. 105-108, p. 107.

<sup>22</sup> La conferma della presenza di un convento dell'Ordine a Cascia sin dal 1059 sembra possa scorgersi in una lettera dell'agostiniano Gregorio Fancelli al suo confratello Nicola Simonetti, presso il convento agostiniano di Roma, al quale comunicava l'avvenuto rinvenimento di una bolla di Niccolò II

nella quale il pontefice assentiva all'accorpamento di alcuni caseggiati, già appartenenti alla chiesa di S. Pietro, a quel convento; Franceschini riferisce anche della presenza in quegli anni nel convento di p. Bartolo, agostiniano di origine casciana, vicario generale presso la Basilica Lateranense, il quale "ampliò ed abbellì il patrio convento ed arricchì di molte cose la chiesa...". A tal fine "gli furono ceduti alcuni fabbricati comunali" (cfr. L. Franceschini, *Memorie Storiche...*, cit., I, p. 12; la notizia è pure riportata in: V. Giorgetti, O. Sabatini, S. Di Lodovico, *L'ordine agostiniano a Cascia, Nuovi dati storici sulla vita di santa Rita e di altri illustri agostiniani*, Ponte San Giovanni (Perugia) 2000, p. 35).

<sup>23</sup> A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XI, maggio 1934, fasc. 4, pp. 105-108, p. 104.

<sup>24</sup> "Un grande vano, ora sotterraneo, corrispondente in parte alla loggia del convento, dimostra manifesti segni (costruzione, resti di affreschi, finestre romaniche ecc.) denotanti essere ivi stata la primitiva chiesa di S. Agostino [...]. In un altro sotterraneo attiguo, adibito dai religiosi a magazzino, esiste una scalinata discendente verso un grande portale in pietra, impraticabile oltre la soglia perché riempito di sassi, di calcinacci..." (A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XI, novembre 1934, fasc. 1, pp. 9-12, p. 9).

<sup>25</sup> Cfr. P. GUGLIELMI, *I canonici regolari lateranensi. La vita comune nel clero*, Vercelli 1992; in particolare, sull'Ordine dei frati Brettinesi v. B. RANO, *Eremiti di Brettino*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, I, Roma 1974, p. 1556.

<sup>26</sup> Taluni studiosi hanno inteso individuare nella figura del santo S. Nicola da Tolentino, il che corroborerebbe l'ipotesi sostenuta da van Luijk secondo il quale questi proveniva da un convento brettinese (B. VAN LUIJK, *Gli eremiti neri nel Dugento. Origine, sviluppo, unione*, trad. a cura di Paolo Piccinno, 'Bollettino Storico Pisano', collana storica, n. 7, Pisa 1968, p. 32);

<sup>27</sup> Il documento, che testimonia della presenza al Capitolo di due frati inviati dal convento casciano, Andrea e Gentile, il cui originale è conservato presso l'Archivio Comunale di Cascia (ASCC, *Diplomatico*, perg. 3), è pubblicato da p. S. Lopez, OSA, in *Analecta Augustiniana*, XII (1927-28), IV-VI, 1927.

<sup>28</sup> ASCC, *Diplomatico*, perg. 18, *ibidem*. (cfr. A. Morini, *Gli Agostiniani...*, cit., anno X, maggio 1933, fasc. 4, pp. 105-108, p. 108; il documento è pure citato in V. Giorgetti, O. Sabatini, S. Di Lodovico, *L'ordine agostiniano a Cascia...*, cit., p. 35).

<sup>29</sup> A testimonianza dell'importanza che già rivestivano gli Agostiniani all'inizio del secolo vi è l'esenzione dagli Esercizi Ordinari concessa ai frati di S. Agostino in Cascia da papa Bonifacio VIII (cfr. A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XIII, febbraio 1937, fasc. 2, pp. 48-51, p. 48).

<sup>30</sup> 'Mandato di procura de Frati di S. Agostino in Cascia in persona di Corradino Deangelis', in *Inventario o Indice delle Scritture, che sono nell'Archivio di S. Agostino in Cascia; cominciando dall'anno 1303 compilato ed ordinato dal padre Maestro fra Nicola Simonetti del medesimo luogo*, in A. MORINI, *Le pergamene dell'ex convento di S. Agostino in Cascia*, 'Bollettino Storico Agostiniano', anno III, settembre 1927, fasc. 6, pp. 181-184, p. 181.

<sup>31</sup> ASCC, *Diplomatico*, perg. 26.

<sup>32</sup> "Il Convento di S. Agostino di Cascia Diocesi di Spoleto, è/ situato nella Città, nella Contrada di sopra vicino al Pa=/lazzo del Sig.<sup>r</sup> Governatore, e poco distante da quello delli sig.<sup>ri</sup>/ Consoli, della fondazione, et in che maniera sia dalla Religione/ non si ritrova niente di certo, vi è però una memoria la più an=/ tica che vi sta, che nel 1344 un tal frat'Andrea da Cascia andò/ a Predicare alli Turchi; quanto poi sia stato eretto prima non ve/ certezza (...)" ; il documento, datato 6 marzo 1650, e firmato da fra' Basilio da Cascia Priore e fra' Simone Fidati da Cascia. Cfr. Archivio Generale Agostiniano di Roma, *Relazioni sullo stato dei conventi al momento della prima*

*Soppressione Innocenziana (1654)*, pp. 172<sup>r</sup>-173<sup>v</sup>.

<sup>33</sup> ASCC, *Diplomatico*, perg. 43 (cfr. A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., maggio 1933, fasc. 4, pp. 105-108, p. 105).

<sup>34</sup> Con una lettera inviata al priore del convento di Cascia il 19 luglio 1358 il generale dell'Ordine, Gregorio da Rimini, autorizza la vendita (procedura invero assai inusuale) di “*libros armarii maioris valori set magis venales*” (Archivio Generalizio Agostiniano, Dd. I, c. 218<sup>r</sup>; cit. in V. GIORGETTI, O. SABATINI, S. DI LODOVICO, *L'Ordine agostiniano a Cascia...*, cit., p. 79).

<sup>35</sup> Archivio Generalizio Agostiniano, Dd. 3, c. 80<sup>v</sup>.

<sup>36</sup> Cfr. ASCC, perg. n. 185. La superficie che poteva essere coperta con tale ragguardevole quantità di coppi può stimarsi in circa 1940 metri quadrati, considerando l'utilizzo, in quella fase storica, di elementi lunghi un piede longobardo, ovvero 48 centimetri, sovrapposti per circa un terzo (sull'unità di misura adottata nel Tardo Medioevo a Cascia cfr. S. D'AVINO, *Permanenza in età federiciana dell'uso di unità di misura longobarda nel ducato di Spoleto*, in *Cultura artistica, città e architettura nell'età federiciana*, Atti del Convegno di studi, Caserta 30 novembre – 1 dicembre 1995, a cura di A. Gambardella, Napoli 1998, pp. 63-80).

<sup>37</sup> Frammentarie note intorno alla fondazione della chiesa agostiniana di Cascia sono in A. Fabbi, *Storia e arte nel comune di Cascia*. Spoleto, 1975, pp. 262-267; cfr. inoltre M. Sensi, a cura di, *Itinerari del Sacro in Umbria*, Firenze 1998, p. 253. Note sulla chiesa e sull'annesso convento, almeno sino al 1689, sono rintracciabili nel regesto delle pergamene redatto in quell'anno dal p. Simone Simonetti (Archivio Comunale di Cascia, ms.). Il quadro documentario relativo ad accadimenti avvenuti antecedentemente alla prima metà del XVI secolo è, del resto, assai frammentario poiché, come si apprende da d. Marco Franceschini, “nell'anno 1528 (...) gli archivi furono incendiati” dalle truppe di Sciarra

Colonna che avevano invaso i territori dello Stato della Chiesa (cfr. M. Franceschini, *Memorie storiche di Cascia, fabbricata dopo le rovine dell'antica Cursula, municipio romano, raccolte dal sac. Marco Franceschini, l'anno del Signore MDCCCXIX*, Cascia 1913, rist. anast., in *Documentazione Ritiiana antica*, Cascia 1968, p. 95. Notizie sulla chiesa sono pure rintracciabili nei verbali delle visite pastorali: cfr. Visita pastorale card. Bernardo Erolì (1448-1474), 1465 (v. *Archivio di Storia Ecclesiastica Umbria*, II, 1916); Visita pastorale De Lunel, 1571-1572; Visita pastorale card. Pietro V Orsini (1580-1591, 1588; Visita pastorale card. Maffeo Barberini (1608-1617), 1610-1611; Visita pastorale vescovo Lorenzo Castrucci (1617-1655), 1618; Visita pastorale mons. Carlo Giacinto Lascaris (1711-1726), 1712; Visita pastorale vescovo Vincenzo Dell'Acqua (1759-1772), 1761.

<sup>38</sup> M. FRANCESCHINI, *Memorie delle chiese di Cascia e del suo territorio*, manoscritto conservato presso l'Archivio storico comunale di Cascia, *Fondo Notarile*, serie I, vol. n. 146, p. 13.

<sup>39</sup> La pianta (inchiostro seppia su carta 35x27,5, piegata in tre; sul retro reca, a matita, il n. di catalogo 593bis) è allegata ad una lettera inviata dai frati agostiniani di Cascia al p. provinciale recante i “Motivi che hanno indotto i PP. Aug<sup>mi</sup> del Conv. Di Cascia a trasportare i Banchi della residenza de Sig.<sup>ri</sup> Consoli in altro luogo da quel che stavano...” [ovvero] “impediscono le processioni nell'uscir dal Coro... Noi intendiamo per il decoro della Chiesa tirar più avanti l'altar maggiore, ne si può [...] essendo i Banchi” (Archivio Generale Agostiniano di Roma, *Notitiae Provinciae Umbrae*, Coll. Aa 13, pp. 594<sup>r</sup> e <sup>v</sup>).

<sup>40</sup> Archivio Generale Agostiniano di Roma, *Relazioni sullo stato dei conventi...*, cit., p. 172<sup>r</sup>.

<sup>41</sup> A. Morini, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XI, giugno 1935, fasc. 4, pp. 104-108, p. 104.

<sup>42</sup> “Per i violenti terremoti che hanno sconquassata la città nel 1599 e nel 1703 è andato invece perduto

il timpano ed è scomparso il rosone” (A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XI, novembre 1934, fasc. 1, pp. 9-12, p. 12).

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> M. FRANCESCHINI, *Memorie storiche di Cascia*, dattiloscritto, Cascia 1913, vol. I, p. 31.

<sup>45</sup> Il documento, conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Cascia, risale al XV secolo; in esso sono “partitamente” descritti i beni che all'epoca appartenevano a ciascun convento o monastero che fosse in Cascia (cfr. A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XIII, febbraio 1937, fasc. 2, pp. 48-51, p. 51).

<sup>46</sup> Sugli affreschi del XV secolo come, più in generale, sul corredo iconografico della chiesa vedi, in questo stesso volume, i saggi di Michela Becchis e Ilaria Miarelli Mariani.

<sup>47</sup> A. MORINI, *Le pergamene dell'ex convento di S. Agostino in Cascia*, ‘Bollettino Storico Agostiniano’, anno III, settembre 1927, fasc. 6, pp. 181-184, p. 183.

<sup>48</sup> “La statua lignea dell'Arcangelo di stupenda fattura quattrocentesca (...) fino a venti anni orsono [1927] trovavasi ancora nella chiesa di S. Agostino a destra del portale d'ingresso” (A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XIII, luglio 1937, fasc. 5, pp. 111-115, p. 114).

<sup>49</sup> [L'Arcangelo Raffaele con Tobio] “si impone per la monumentalità e l'altissima qualità esecutiva (...); un tempo nella locale chiesa degli Agostiniani, dove era collocato al centro di un importante altare che recava la data del 1496, entro la quale la scultura era già stata sicuramente eseguita. Il soggetto, abbastanza frequente nel secondo Quattrocento e oggi quasi del tutto dimenticato, era venerato come protettore dei viaggiatori e come guaritore; l'ampolla che l'Angelo regge nella destra contiene le viscere del pesce che guariranno il padre di Tobio dalla sua infermità. I volti, la luminosa policromia, lo stile e la tecnica dell'intaglio sono simili a quelli della Madonna di Macereto” (G. BENAZZI, *La pialla di Agostino, la sgorbia di Lorenzo. Scultori in pietra, in legno e in terra*

*nel Rinascimento umbro*, in Raffaele Casciaro, a cura di, *Rinascimento scolpito: Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra, Camerino, Convento San Domenico, 5/5-5/11/2006, Milano 2006, pp. 85-95; v. inoltre, nello stesso volume, la scheda curata da Raffaele Casciaro (n.28, pp. 174-175).

<sup>50</sup> A.S.C.C., *Diplomatico*, perg. 218. Il Franceschini anticipa la data al 1447 (cfr. M. FRANCESCHINI, *Memorie storiche...*, cit., vol. I, pp. 58-59).

<sup>51</sup> Alcune note sul crocifisso sono in A. SERANTONI, *La rocca di Cascia*, Norcia (Perugia) 1966, p. 19.

<sup>52</sup> Archivio Notarile Cascia, *Rogiti Pietrangelo Petroni*, vol. 3, *ad annum*. Che tale ambiente del convento fosse sede non occasionale di tribunale è confermato dall'emissione proprio “*in Conventu S. Augustini in quodam logia dicti conventus*” di un parere su una vertenza da parte del giudice “Magistro Valentino Johannis de Perusia” (Archivio Notarile Cascia, *Rogiti Angelelli*, p. 187).

<sup>53</sup> Bibl. Vat., Archivio Capitolare di S. Pietro, *Uffizio degli eccetti e documenti*, n. 18, cc. 135<sup>r</sup> e segg., cit. in V. GIORGETTI, O. SABATINI, S. DI LODOVICO, *L'Ordine agostiniano a Cascia...*, cit., p. 129, n. 304.

<sup>54</sup> CLAUSTRUM HOC, SUIS SUMPTIBUS, MAGR. IOHANNES PAULICTI DE CASS. F. F. 1480. L'iscrizione originaria, dell'esistenza della quale non si è avuto riscontro nel corso dei sopralluoghi al convento, recitava “R. M. IOANNES PAULICTUS DE CASSIA ERUDITIONE ET GUBERNO PLURIUM VALUIT CLAUSTRUM PRIMUM INDUSTRIA SUA EREXIT A. MCCCCLXXX” (cfr. M. FRANCESCHINI, *Raccolta degli Uomini Celebri nella Santità, nelle Lettere, nell'Armi e nelle Belle Arti che sono fioriti in Cascia e nel suo territorio*, ms., s. d., f. 282).

<sup>55</sup> Vedi nota 21.

<sup>56</sup> ASCC, *Notarile*, 12, c. 599<sup>r</sup>.

<sup>57</sup> *Ibidem*, 10, c. 250<sup>r</sup>; c. 321<sup>r</sup>; 11, c. 255<sup>r</sup>.

<sup>58</sup> Nel 1579 il vescovo di Spoleto Fulvio Orsini concesse al convento di S. Agostino la chiesa suburbana intitolata a S. Maria delle Libere (*Ecclesia*

*Beatae Mariae Virginis de Libera*), posta sulla strada per Ocosce, poco fuori la cinta muraria della rocca di Paolo II (cfr. A. MORINI, *Gli Agostiniani a Cascia*, 'Bollettino Storico Agostiniano', anno XIV, novembre-dicembre 1938, fasc. 6, pp. 100-103, p. 103). Franceschini (M. FRANCESCHINI, *Memorie storiche...*, cit., vol. I, p. 175) colloca erroneamente l'evento un ventennio più tardi, nel 1599; tale data però confligge con l'ordine emanato appunto nel 1579 dal console Rutiloni di aprire una porta nelle mura dell'ormai decaduta rocca paolina al fine di raggiungere da S. Agostino la chiesa di S. Maria delle Libere.

<sup>59</sup> Le buone condizioni economiche in cui versava il convento tra Cinquecento e Seicento si evidenziano nella lettura dei "Libri dell'Introito et Esito del Convento, ab anno 1504 usq. ad presentem diem 1684" (cfr. A. MORINI, *Le pergamene dell'ex convento di S. Agostino...*, cit., anno III, settembre 1927, fasc. 6, pp. 181-184, p. 184 e anno IV, gennaio 1928, fasc. 2, pp. 41-46, p. 44.

<sup>60</sup> ASCC, *Notarile*, 4, cc. 69<sup>v</sup>-70<sup>v</sup>.

<sup>61</sup> Cfr. A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XIV, settembre-ottobre 1938, fasc. 5, pp. 84-88, p. 85.

<sup>62</sup> Cfr. A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno V, luglio 1929, fasc. 5, pp. 128-136, p. 133.

<sup>63</sup> Archivio Notarile di Cascia, *Rogito testamentario Notaio Giovan Francesco Tozio*, 14 settembre 1538, vol. 1, fasc. 2, pp. 102-103, cit. in A. MORINI, *Gli Agostiniani a Cascia*, 'Bollettino Storico Agostiniano', anno XIV, gennaio-marzo 1938, fasc. 1-2, pp. 11-14, p. 13.

<sup>64</sup> Cherubino Lavosi rappresenta senza dubbio una figura di riferimento per la chiesa ed il convento di S. Agostino: nato ad Atri (sobborgo di Cascia) nel 1497, nel 1542 è eletto p. Provinciale; alcuni anni dopo assume il priorato di Cascia che tiene sino al 1566 quando, "illius favore", è nominato vescovo della diocesi beneventana di Telesia. Morto a Cascia nel 1577, venne deposto in S. Agostino.

<sup>65</sup> Cfr. G. ZAMAGNI, *Il valore del simbolo. Stemmi, simboli,*

*insegne e imprese degli Ordini religiosi, delle Congregazioni e degli altri istituti di Perfezione*, Firenze 2003.

<sup>66</sup> ASCC, *Notarile*, 277, c. 60<sup>v</sup>. Nella loro petizione i mastri muratori, pur dichiarandosi disposti a ricostruire a loro spese la porzione di copertura rovinata a terra, pregavano i frati di accollare loro anche il costo della riparazione dell'organo che si era danneggiato nel crollo.

<sup>67</sup> ASCC, *Notarile*, 86, cc. 131<sup>v</sup>-132<sup>v</sup>.

<sup>68</sup> Vedi lo Statuto del Comune di Cascia del 1 aprile 1387, stampato nel 1545 (cfr. V. GIORGETTI, O. SABATINI, S. DI LODOVICO, *L'ordine agostiniano...*, cit., p. 37).

<sup>69</sup> Sull'opera di Virgilio Nucci vedi E. Storelli, *Benedetto e Virgilio Nucci*, Todi 1992; cfr. inoltre F. Todini, *Pittura del Seicento in Umbria*, Foligno 1991.

<sup>70</sup> Tale data confligge con l'ipotesi formulata da V. Giorgetti, O. Sabatini e A. Serantoni ('*Dalle Alpi alle Rose*', 5, 1993, pp. 13-14) secondo i quali "[tale affresco] essendo stato dipinto su una finestra murata crediamo possa risalire ai lavori di ristrutturazione eseguiti subito dopo il terremoto del 1599" (p. 13); più verosimilmente successivamente a tale evento sismico ci si è limitati a ricomporre, su evidenti stuccature, il partito pittorico che si era parzialmente danneggiato in seguito alla fuoriuscita dal piano dell'apparecchio murario di tamponatura (ché appare ancora oggi in tale stato).

<sup>71</sup> Cfr. A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XVI, gennaio-marzo 1940, fasc. 1-2, pp. 24-27, p. 25

<sup>72</sup> E. MATURO, *Cascia città di S. Rita. Gemma dell'Umbria*, Spoleto [s.d.]

<sup>73</sup> Una cronaca degli avvenimenti accaduti nel 1599 e la descrizione dei danni patiti in quell'occasione a Cascia e nei territori limitrofi è nella *Narratio terremotus magni in districtu Spoletii et Comitatus Nursie et in terra Cassie sub die 5 novembris 1599*, testimonianza contenuta nel *Chronicon Asculanum* di Francesco Simone Bartolini da Arquata, manoscritto inedito conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana

(B. A. V., Vat. Lat. 7934, cc. 39<sup>r</sup>-44<sup>r</sup>).

<sup>74</sup> A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XV, gennaio-febbraio 1939, fasc. 1, pp. 8-11, p. 9.

<sup>75</sup> “Il viandante che qui veda le innumerevoli case distrutte, piange il destino crudele”; cfr. P. ROCCHI, *Narratio Terremotus*, manoscritto, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat., 324; una copia settecentesca è inoltre conservata presso la stessa Biblioteca (cod. Vaticano Latino 7934).

<sup>76</sup> Il p. Maestro Nicola Simonetti “fece ampliare e abbellire la chiesa di Cascia, ove curò il miglioramento dell’organo e della cantoria” (cfr. A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XVI, gennaio-marzo 1940, fasc. 1-2, pp. 24-27, p. 24).

<sup>77</sup> “*Et concedenter adaptato d. Corpore intus d. novam Capsulam, illaque causa et sigillata cum sigillo d. Conventus S. Augustini Cassiae et bene claudeata fuit idem Corpus Beati Simoni trasportatum et translatum ac repositum subctus Altare maius d. ecc. dicatum S. Johanni Baptistae Precursoris D. N. Jesu XPI*” (cfr. A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XV, marzo-giugno 1939, fasc. 2-3, pp. 33-36, p. 34).

<sup>78</sup> Sui danni patiti nella regione a causa dell’evento sismico cfr. E. BOSCHI, E. GUIDOBONI, G. FERRARI, G. VALENSISE, *I terremoti dell’appennino umbro-marchigiano area sud orientale dal 99 a. C. al 1984*, Bologna 1998, con ampio apparato documentario e bibliografico. Numerose e perlopiù ricche di riferimenti documentati sono inoltre le cronache redatte in occasione dell’evento sismico; fra le più dettagliate cfr. Vero, e distinto ragguaglio dello stato di Cascia, e suo territorio prima e dopo li Terremoti seguiti nel presente Anno MDCCIII. Con il catalogo di tutti li Castelli, e Ville alla sua Giurisdizione soggette, Roma 1703; vedi inoltre P. DE CAROLIS, *Relazione generale delle ruine, e mortalità cagionate dalle scosse del Terremoto de 14 Gennaro. E 2 Febbraio 1703 in Norcia, e Cascia, e loro contadi, compresi li castelli delle occhette, e Ponte, Giurisdizione di Spoleto*, Roma 1703 e L. CHRACAS, *Racconto istorico de terremoti sentiti in Roma, e in parte dello Stato Ecclesiastico e in*

*altri luoghi la sera dé 14 di Gennajo, e la mattina dé 2 di Febbraio dell’anno 1703*, Roma 1704.

<sup>79</sup> L. FRANCESCHINI, *Memorie storiche della Città di Cascia*, datt. 2 voll., vol II, p. 61.

<sup>80</sup> Attribuendo la realizzazione dell’organo a p. Simonetti il Franceschini incorre tuttavia in un errore: la sua costruzione, come pure quella della cantoria, era già stata condotta a termine nel 1543, in ossequio allo specifico lascito prodotto nel 1538 dall’agostiniano p. Girolamo D’Angelo (v. nota 46); a questi, come già ricordato, vanno piuttosto ricondotte importanti opere di ampliamento del complesso conventuale.

<sup>81</sup> A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XVII, gennaio-marzo 1941, fasc. 1-2, pp. 20-25, p. 21.

<sup>82</sup> ASCC, *Notarile*, rogito Carlo Taddei, vol. 6, pp. 104 e segg.; una dettagliata cronaca dell’evento è inoltre in Fr. F. GRIMALDI, *Ord. Min., De novo et ingenti terremotu*, Todi 1703. La formula conclusiva dell’istrumento (“*Actum datum Cassiae in Baraccha d.i Conventus*”) è estremamente esplicativa delle condizioni in cui doveva versare il convento in quel periodo.

<sup>83</sup> Cfr. S. D’AVINO, *Radici e permanenza dell’unità di misura longobarda nelle chiese di età federiciana in Valnerina*, in *Umbria cristiana. Dalla diffusione del culto al culto dei santi*, Atti del XV Congresso internazionale di studi sull’alto medioevo, Spoleto 23-28/10/2000, Spoleto 2001, pp. 815-831, spec. pp. 820-821; sulle unità di misura adottate fra Quattrocento e Settecento in quella regione si veda M. SALVATORI, *Manuale di metrologia per architetti studiosi di storia dell’architettura ed archeologi*, Napoli 2006, con ampio apparato bibliografico.

<sup>84</sup> Tale unità di misura, in uso nel territorio di Cascia sin dall’età Tardoantica, trovava larga applicazione nella produzione di elementi laterizi, particolarmente quelli lavorati: cfr. G. BOSI, *Ragguaglio fra le misure e i pesi delle principali città, terre e castelli dello Stato Pontificio con i pesi e le misure metriche italiane*, Bologna 1829, cit. in M: SALVATORI, *Manuale di metrologia...* cit., p. 34.

<sup>85</sup> “Istromento... col quale si concede il sito della parte sinistra vicino l'altar maggiore della lor chiesa diruta dal terremoto per tirarvi a sue spese un muro consimile all'altro lato destro sino all'arco, coprir di tetto detto sito, farvi la volta ed aprirvi una porta al di fuori ad effetto di erigervi una Cappella decente et ornata con suoi suppellettili in onore di S. Pietro Apostolo, purché in detta fabrica possa servirsi delle pietre e sponghie avanzate nelle rovine di detta Chiesa e Convento; essendosi di ciò fatta proposta in Capitolo è stata accettata la domanda per l'utile ne riporta il Convento che si libera da simili spesa” (cfr. ASCC, *Notarile*, rogito Carlo Taddei, vol. 8, p. 51).

<sup>86</sup> A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XVII, gennaio-marzo 1941, fasc. 1-2, pp. 20-25, p. 22.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>88</sup> Verosimilmente lo studioso è incorso in un errore dovuto alla non canonica formula adottata dell'epigrafe nella quale il Pontefice è indicato come 'P.P. Benedetto XIII' [*sic*] (“*ALTARE PRIVILEGIATO QUOTIDIANO P PERPETUO P TUTTI I FEDELI CONCESSO DA P.P. BENEDETTO III*”).

<sup>89</sup> M. Franceschini, *Memorie storiche di Cascia, fabbricata dopo le rovine dell'antica Cursula, municipio romano, raccolte dal sac. Marco Franceschini, l'anno del Signore MDCCCXIX*, Cascia 1913, rist. anast., in *Documentazione Ritiana antica*, Cascia 1968, p. 162.

<sup>90</sup> A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XVIII, aprile-luglio 1942, fasc. 3-4, pp. 44-48, p. 47.

<sup>91</sup> A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XIX, gennaio-giugno 1943, fasc. 1-2, pp. 18-22, p. 18.

<sup>92</sup> Sulla soppressione degli Ordini religiosi attuata dopo l'unità d'Italia cfr., fra gli altri: A. GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei 'Beni delle corporazioni religiose' 1860-1890*, Roma 1997, con ampio apparato bibliografico e M. PICCIALUTI, *A proposito della legge del 1866 sulla soppressione delle corporazioni religiose: iniziative e linee di ricerca*, in 'Le Carte e la Storia. Rivista di Storia

delle istituzioni', 5, 1999, pp. 157-162. Sul medesimo argomento cfr. inoltre G. DALLA TORRE, *Il Fondo per il Culto. Ascesa e declino di un Istituto giurisdizionalistico*, in *Il Fondo Edifici di Culto. Chiese monumentali, storia, immagini, prospettive*, Napoli 1997, pp. 15-17.

<sup>93</sup> Archivio Ministero dell'Interno, Direzione Generale degli Affari dei Culti, *Chiesa di S. Agostino in Cascia. Riscontro inventario dei beni mobili e arredi sacri, 1864*.

<sup>94</sup> A. MORINI, *Gli Agostiniani...*, cit., anno XIX, gennaio-giugno 1943, fasc. 1-2, pp. 18-22, p. 19.

<sup>95</sup> F. VENTURA, *Relazione sullo stato di conservazione dopo il sisma del 19/9/1979*, Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici dell'Umbria, dattiloscritto, febbraio 1980.

<sup>96</sup> Sulle risultanze delle indagini condotte in laboratorio e le relative valutazioni interpretative si rinvia al saggio di R. Ginanni Corradini e M. Laurenzi Tabasso, in questo stesso volume.

<sup>97</sup> A. GIUFFRÉ, *Restauro e sicurezza in zona sismica: la cattedrale di S. Angelo dei Lombardi*, in *Il recupero del patrimonio architettonico*, Atti del seminario, Aosta 5/5 – 2/6/1990, Aosta 1992, p. 155. Un contributo fondamentale alla risoluzione del nodo concettuale fra 'schema di calcolo' ed 'esperienza' è condotto da Giovanni Carbonara il quale stigmatizza quei restauri in area sismica condotti “in assenza di una filosofia dell'intervento e di conseguenti norme” spesso condotti secondo una “convenzionalità di valutazioni numeriche e di modelli assunti” a fronte dei quali “è bene affermare nuovamente la concezione 'critica' del restauro, non rispondente ad altra regola prefissata che non sia l'attenta lettura dell'opera nella sua singolarità ed unicità, e l'enucleazione da essa degli orientamenti esecutivi. Con l'uso di forme e metodi 'moderni' quando serva, con il recupero di tecniche e modi tradizionali quando ciò risulti più appropriato. Il consolidamento statico [infatti] non può risultare un'operazione distinta e separabile dal restauro architettonico vero e proprio [...] che

è contemporaneamente giudizio storico-critico e sapere scientifico e nel quale sono compresenti gli ambiti storico umanistici e quelli tecnico-operativi” (G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997, pp. 456-460).

<sup>98</sup> F. DOGLIONI, *Il miglioramento in funzione antisismica come parte dell'opera di restauro*, in F. Doglioni, A. Moretti, V. Petrini, *Le chiese e il terremoto*, Trieste 1994, p. 295. Analogo concetto è ribadito nelle “Raccomandazioni relative agli interventi sul patrimonio monumentale a tipologia specialistica in zone sismiche” emanate nel giugno del 1986 dal Comitato Nazionale per la prevenzione del patrimonio monumentale dal rischio sismico.

<sup>99</sup> Sul tema dell'originalità nel restauro si è a lungo dibattuto; si desidera dunque richiamare in questa sede solo alcune riflessioni: “L'essenza del restauro è nella perpetuazione della ‘materia’, (della sua «unicità» della «singolarità fisica dell'oggetto» e del «processo» che, nel tempo, esso ha subito), e

non già della ‘forma’, tramite e garanzia d'ogni altra modalità e intenzionalità conservativa”; cfr. G. CARBONARA, *Autenticità e patrimonio monumentale. Riflessioni sul saggio di R. Lemaire*, in ‘Restauro’, 129, 1994, pp. 80-88. Va, peraltro, osservato come già la Carta Internazionale del Restauro promulgata a Venezia nel 1964 sosteneva, all'art. 5, che ogni intervento sul monumento “non deve alterare la distribuzione e l'aspetto dell'edificio [...] fondandosi [il restauro] sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche”.

<sup>100</sup> Sull'uso delle strumentazioni per la termovisione finalizzato alla conoscenza delle caratteristiche delle apparecchiature murarie e sulle sue applicazioni in ambito conservativo vedi il saggio di G. FRANCAVILLA E R. RICCI, *Indagini termografiche nella chiesa di Sant'Agostino a Cascia*, in questo stesso volume.

<sup>101</sup> Sull'argomento cfr. S. D'AVINO, *Reale e virtuale. Osservazioni su un complesso rapporto e sue implicazioni nel restauro*, in *Inserzioni Disegni*, a cura di Carlo Mezzetti, Roma 2007, pp. 77-88.



## Analisi degli intonaci e dei materiali lapidei

Riccardo Ginanni Corradini, Marisa Laurenzi Tabasso

### Introduzione

La natura e le qualità dei materiali costituenti influenzano le qualità dell'organismo architettonico, così come una correlazione analogica, forse ancora più stretta, esiste tra lo stato di conservazioni dei materiali e quello dell'intera struttura.

La fase diagnostica, parte preliminare del progetto di intervento, ha pertanto considerato oltre ad alcune indagini sullo stato di conservazione anche quelle per la caratterizzazione dei materiali lapidei naturali, delle malte di allettamento e di quelle per gli intonaci interni, relativamente alle parti che si ritenevano più antiche (o, almeno, non pertinenti ad interventi di restauro recenti).

Sono stati analizzati in totale 5 campioni di malta e 2 di pietra, uno per ciascuno dei due litotipi riconoscibili ad occhio sulla facciata principale.

La tabella 1 illustra in dettaglio le caratteristiche macroscopiche dei campioni e le zone di prelievo.

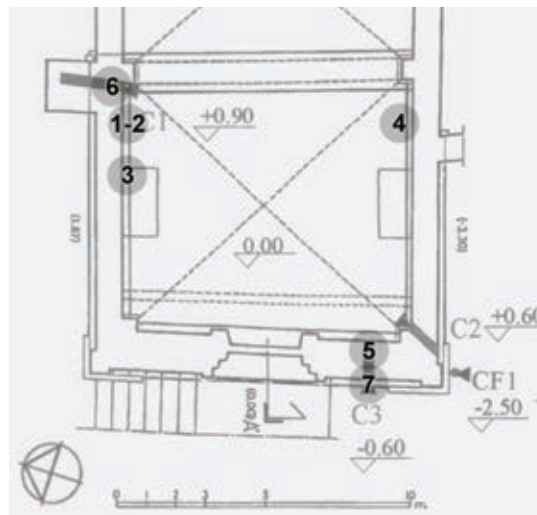
Le tecniche analitiche sono state quelle comunemente impiegate per lo studio delle caratteristiche composizionali e strutturali dei materiali lapidei e per il dosaggio dei sali solubili:

1. Osservazione di sezioni sottili in microscopia ottica, in luce polarizzata.
2. Diffrazione dei raggi X (su campioni in polvere).
3. Cromatografia Ionica (sull'estratto acquoso).

Inoltre, per una migliore caratterizzazione delle malte, in particolare per la valutazione del rapporto in peso legante/aggregato, una porzione di ciascun campione di malta è stata



Facciata principale



Pianta con ubicazione delle zone di prelievo dei campioni

Calcare rosato e biancastro estratti dalle pareti (rispettivamente camp. 6 e 7)



Tabella 1:  
Campioni Analizzati

CAMP. N.	TIPO DI CAMPIONE	ZONA DI PRELEVAMENTO
1	malta di allettamento, molto deteriorata	Parete sinistra, paramento interno, a ~ 1m di quota, tra 0 e 1cm di profondità
2	malta di allettamento, molto deteriorata	Parete sinistra, paramento interno, a ~ 1m di quota, tra 10 e 12cm di profondità
3	Intonaco molto deteriorato	Parete sinistra, paramento interno, a ~ 2,5m di quota
4	malta di allettamento, in buono stato di conservazione	Parete destra, paramento interno, a ~ 1m di quota, tra 0 e 1cm di profondità
5*	malta di allettamento a contatto con il calcare bianco del camp. 7	Carotaggio C3 - Facciata, paramento esterno, a ~ 30cm di profondità
6*	Calcare rosato	Carotaggio C1 - Spigolo N, paramento interno, a ~ 30cm di profondità
7*	Calcare bianco	Carotaggio C3 - Facciata, paramento esterno, parte più superficiale

\*Questi campioni sono stati ricavati da 'carote' effettuate per le indagini strutturali

disgregata, previa una prima e delicata fase manuale ed una successiva fase con blando attacco mediante E.D.T.A. a caldo, e l'aggregato è stato separato escludendo la frazione fine (passante al setaccio con apertura 0.63 mm).

Tutti i dettagli operativi sono indicati nelle relazioni de IL CENACOLO (Roma), il laboratorio scientifico che ha eseguito le analisi.

### Risultati sperimentali

#### 1. Le malte

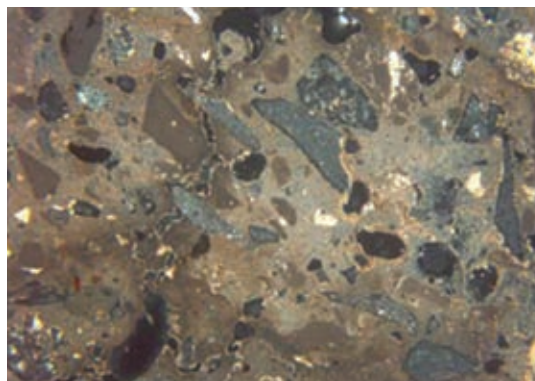
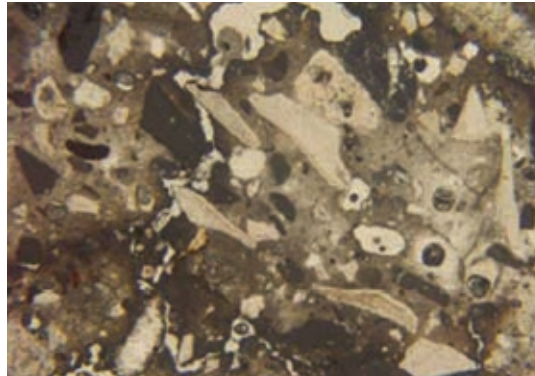
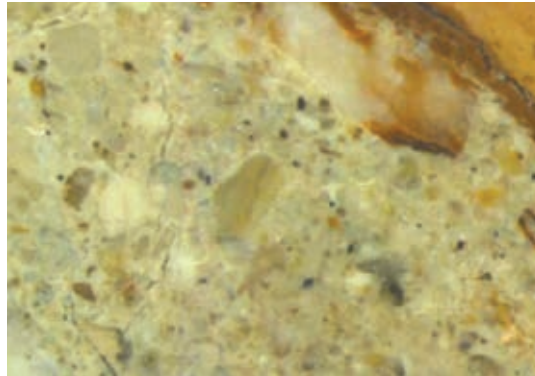
Sono state individuate due tipologie di malte, quella per allettamento e quella per intonaco, abbastanza simili tra loro, ma tuttavia ben differenziabili.

La malta di allettamento, di colore beige, (campioni 1, 2, 4 e 5 – figg. 4a-b-c), è ottenuta mediante l'impiego di un legante a calce, distribuito disomogeneamente e con evidenti grumi di calce non spenta o mal carbonatata (calcina-rolì), e di un aggregato di composizione mista, silicatica e calcarea. La frazione silicatica è costituita frequenti clasti di selce, calcedonio e, più raramente, da quarzo e da tracce di miche e pirosseni; la frazione calcarea è costituita da una sabbia naturale di calcari fossiliferi compatti micritici e, molto subordinatamente, spatici, riferibili in parte a calcari biancastri ed in parte a calcari rossastri simili a quelli impiegati comeconci del paramento murario.

Questo aggregato si può definire come un sedimento calcareoquarzoso geologicamente "giovane" (come indica la notevole spigolosità dei grani), caratterizzato da una granulometria in genere da sabbia fine ( $0.125 \text{ mm} <\text{Ø}> 0.250 \text{ mm}$ ) a sabbia molto grossolana ( $0.500 \text{ mm} <\text{Ø}> 1 \text{ mm}$ ) e, subordinatamente, fino a granulo ( $2 \text{ mm} <\text{Ø}> 4 \text{ mm}$ ); la classazione è scarsa.

Il rapporto legante/aggregato, espresso in volume (misurato in sezione sottile mediante aba-

chi di riferimento), è indicativamente 1/2-1/3; lo stesso rapporto, espresso in peso (misurato dopo disgregazione manuale del campione e separazione dell'aggregato per setacciatura), è

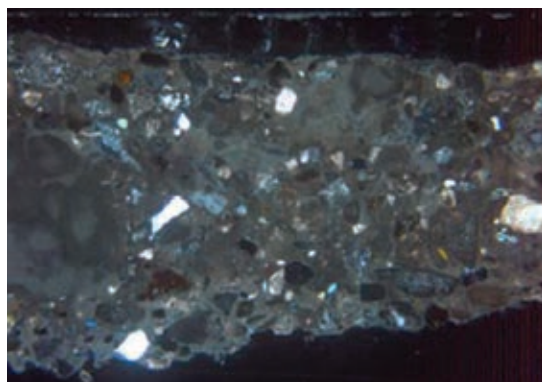
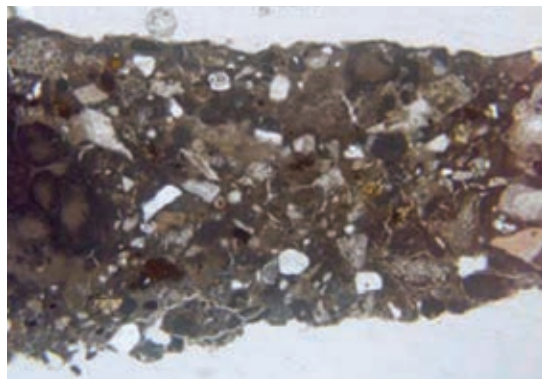


*Malta di allettamento,  
Microfotografie della sezione  
lucida (a) e della sezione  
sottile (b-c) a Nicols// e X (ob.  
2.5X)*

compreso nell'intervallo  $1/0,4 - 1/1$ .

La porosità totale valutabile al microscopio ottico è compresa tra il 20 e il 30% ed è caratterizzata, oltre che da pori lobati ed irregolari con dimensioni di 80-400  $\mu\text{m}$ , da alcune cavità, irregolari e talvolta allungate, presenti anche al contatto con i due materiali lapidei naturali dei conci della muratura; è interessante notare come sulle pareti delle suddette cavità sia presente una minuta ricristallizzazione di calcite spatica, forse depositata da soluzioni acquose che possono aver circolato all'interno della muratura.

La malta per intonaco (camp. 3), anch'essa di colore beige, pur simile, è tuttavia ben differenziabile da quella di allettamento.



Malta per intonaco,  
microfotografie della sezione  
sottile (a-b) a Nicols // e X  
(ob. 2.5X)

Si tratta infatti di una malta ottenuta mediante l'impiego di un legante a calce, anche in questo caso caratterizzato da frequenti calcinaroli, e di un aggregato quarzoso-calcareo con gli stessi componenti minerali già descritti; nel campione esaminato è stata osservata anche qualche traccia di kfeldspato, che tuttavia non modifica l'attribuzione dell'aggregato allo stesso tipo di sabbia.

Il valore della porosità totale è confrontabile con quello stimato per la malta di allettamento, ma in questo caso essa è caratterizzata, oltre che da pori tondeggianti con  $\varnothing = 50-250\mu\text{m}$ , da frequenti fessurazioni da ritiro.

La differenza più importante tra questo aggregato e quello impiegato per la malta di allettamento risiede nella più minuta granulometria, da silt medio-grossolano ( $15.6\mu\text{m} <\varnothing> 62.5\mu\text{m}$ ) a sabbia media ( $0.250\text{mm} <\varnothing> 0.5\text{mm}$ ) e, subordinatamente fino a sabbia grossolana ( $0.5\text{mm} <\varnothing> 1\text{mm}$ ).

Il rapporto legante/aggregato (misurato con le stesse metodologie già citate), espresso in volume è indicativamente  $1/2-1/3$ ; lo stesso rapporto, espresso in peso, è di circa  $1/0,6$ .

## 2. Le pietre

Le indagini condotte sui materiali lapidei naturali (campioni 6 e 7, ottenuti mediante carotaggio) mostrano che si tratta sostanzialmente delle due tipologie di rocce che sono state impiegate anche come conci per il paramento esterno della facciata principale.

Il materiale lapideo naturale rosato (camp. 6 - figg. 6a-bc), caratterizzato da una struttura micritica e tessitura fangosostenuta, è composto da una matrice calcarea (circa 95%) e da granuli (circa il 5%) riferibili prevalentemente a bioclasti (microfossili come foraminiferi e modelli calcitici di radiolari) e molto raramente

a quarzo.

Nella matrice si osserva la presenza diffusa di minuti ossidi di ferro rossastri (che determinano la pigmentazione della roccia), di numerose venature molto sottili di calcite spatica e da alcune venature molto evidenti (apertura massima di 0.6-1.5 mm) riempite sia da calcite spatica sia da materiale argilloso ocraceo-rossastro.

I granuli mostrano una granulometria molto minuta (da siltosa medio-grossolana a sabbiosa molto fine); sono caratterizzati da una sfericità medio-alta e da una classazione piuttosto buona. La porosità totale, valutabile al microscopio ottico, è inferiore al 10% ed è caratterizzata da sottili e lunghe fratturazioni, che, probabilmente, non sono intrinseche ma si sono verificate durante l'esecuzione del carotaggio.

Per le caratteristiche sopra descritte, il materiale può essere definito come una roccia sedimentaria calcarea, classificabile come micrite fossilifera (secondo Folk, 1952), o calcilutite (Mudstone secondo Dunham, 1962).

Lo stato di conservazione osservabile al microscopio è complessivamente buono.

Il materiale lapideo naturale biancastro (camp. 7 – figg. 7ab-c), caratterizzato da una struttura detritica e tessitura fangosostenuta, è composto da abbondanti granuli (70%) e da materiale intergranulare (circa 30%), a sua volta costituito da un cemento spatico e da una matrice micritica.

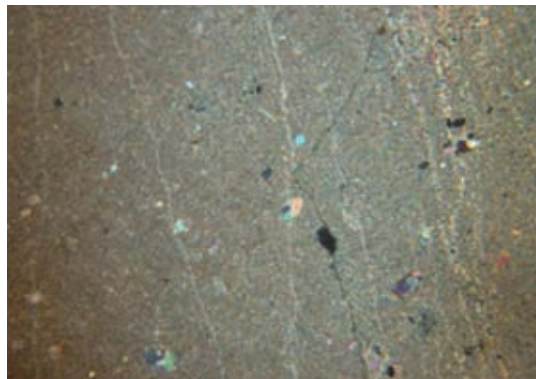
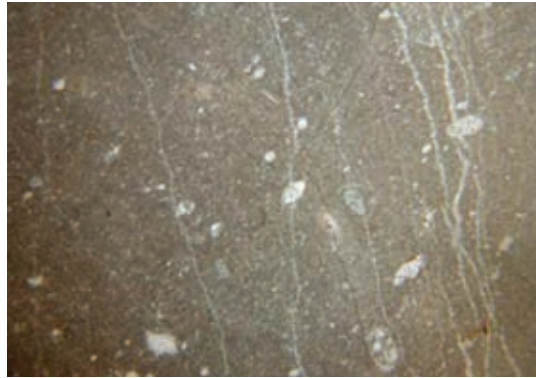
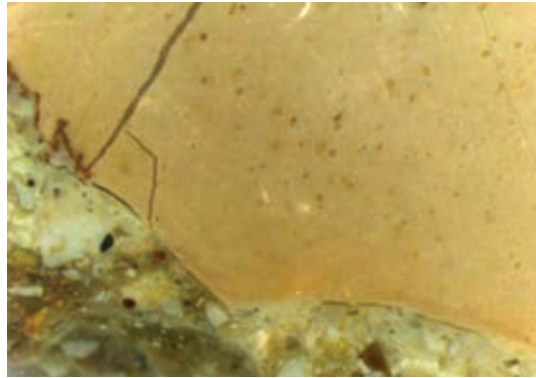
I granuli sono costituiti da bioclasti, per lo più gusci di Molluschi, Alghe calcaree e Foraminiferi, e da intraclasti, a composizione quasi esclusivamente calcarea (calcarei micritici e spatici).

Si riscontra la presenza di evidenti venature di calcite spatica, con apertura di 0.4-0.6 mm.

I granuli sono in media più grandi di quelli presenti nel calcare rosato (da sabbia medio-fine a sabbia molto grossolana); la sfericità e il grado

di arrotondamento sono piuttosto variabili e la classazione è scarsa.

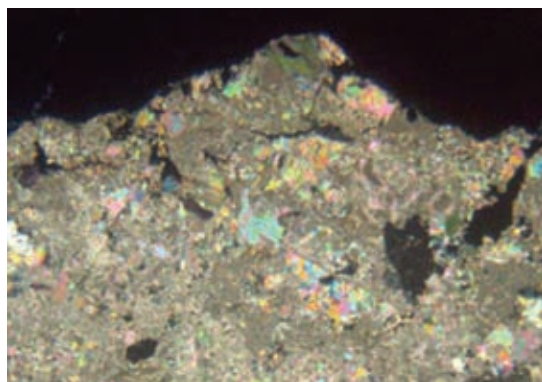
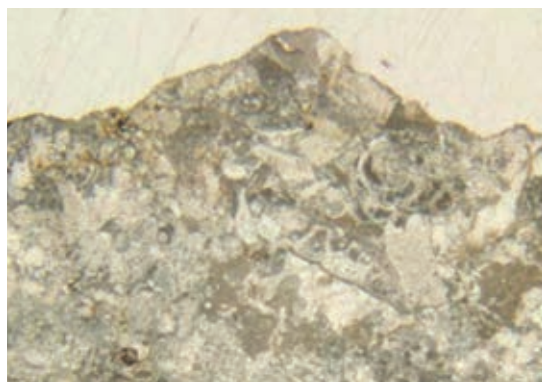
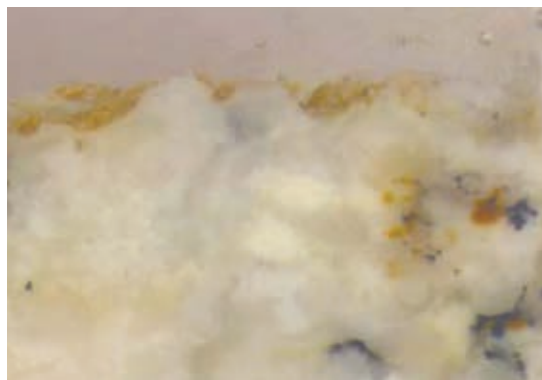
La porosità totale, valutabile al microscopio ottico, è di circa 10-15% ed è caratterizzata, ol-



*Calcare rosato  
Microfotografie  
della sezione lucida (a) e della  
sezione sottile  
(b-c) a Nicols // e X*

tre che da pori tra 30-100  $\mu\text{m}$ , da fratturazioni sublongitudinali alla superficie esterna fino ad una profondità massima di 0.4-0.6 mm.

In base alle caratteristiche sopra descritte, il



*Calcare biancastro -  
Microfotografie della sezione  
lucida (a) e della  
sezione sottile (b-c) a Nicols  
// e X*

materiale può essere definito come una roccia sedimentaria detritica calcarea classificabile come una Biomicrite scarsamente pulita (secondo Folk, 1952), o come calcilitite sabbiosa (Wackstone secondo Dunham, 1962). Lo stato di conservazione osservabile al microscopico, è in genere buono, ma è importante sottolineare la presenza di fratture subsuperficiali, fino a una profondità di 0.4-0.6 mm.

All'interno delle fratture si osserva una minuta ricristallizzazione di sali, che può preludere alla perdita di singole scaglie.

Da notare anche la presenza di una patina ocrea superficiale (strato 2).

L'Umbria è una regione inserita nel contesto geologico dell'Appennino settentrionale, in quanto presenta una sequenza stratigrafica simile a quella delle altre regioni comprese nell'area ed è stata interessata da analoghi processi tettonici, pur se inserita in quello sviluppo geodinamico che ha dato origine all'intera catena appenninica.

Le litologie affioranti in Umbria sono numerose e possono essere raggruppate in quattro complessi: carbonatico, terrigeno, postorogenico e vulcanico. In questo contesto non si riporta la descrizione del complesso terrigeno, postorogenico e vulcanico, in quanto non si ritiene pertinente allo svolgimento del presente articolo, e si rimanda a documentazioni specialistiche di settore. Il complesso carbonatico, all'interno del quale si inserisce la zona di Cascia, comprende tutte le formazioni appartenenti alla serie Umbro-Marchigiana con età tra il Trias superiore e il Miocene inferiore. Le litologie più diffuse sono calcari, calcari marnosi, calcari selciferi e marne. Tali litologie affiorano diffusamente lungo tutte le dorsali montuose della regione, tra le quali si menzionano la Narnese-



#### 4. L'analisi dei sali solubili

Come è ben noto, i sali solubili in acqua sono presenti molto frequentemente nei materiali porosi da costruzione, in qualsivoglia clima e contesto ambientale. Essi rappresentano uno dei fattori di deterioramento più importanti per questi materiali.

L'indagine diagnostica per la Chiesa di S. Agostino ha pertanto incluso l'analisi quali/quantitativa dei sali solubili, nei campioni 1 - 4, effettuata mediante Cromatografia Ionica sugli estratti acquosi dei campioni, secondo il Doc.

#### UNI-NORMAL 11087.

I valori della concentrazione dei sali solubili (o meglio degli ioni costituenti i sali solubili), espressi in % in peso e in milli-equivalenti/mg sono riportati nelle Tabelle 2 e 3. Gli ioni Li<sup>+</sup>, PO<sub>4</sub>-3 e C<sub>2</sub>O<sub>4</sub>=, sono stati ricercati ma sono risultati non dosabili, pertanto non vengono citati nelle tabelle.

L'esame dei risultati, espressi come % in peso rispetto al peso del campione, ci permette di dire che la quantità complessiva dei sali è molto bassa nei campioni 1 e 2, mentre è discreta nel

Tabella 2  
Concentrazione degli ioni dei sali solubili (% in peso)

Campione N.	Na <sup>+</sup>	K <sup>+</sup>	NH <sub>4</sub> <sup>+</sup>	Mg <sub>2</sub> <sup>+</sup>	Ca <sup>2+</sup>	F <sup>-</sup>	Cl <sup>-</sup>	NO <sub>2</sub> <sup>-</sup>	NO <sub>3</sub> <sup>-</sup>	SO <sub>4</sub> <sup>=</sup>
1	0.04	0.09	0.07.	0.01	0.72	-	0.02	0.02	0.03	-
2	0.03	0.04	0.05	0.01	0.75	-	0.16	0.12	0.03	-
3	0.29	0.24	0.04	0.02	1.45	0.05	0.40	0.10	1.81	1.41
4	0.08	0.11	0.06	0.01	1.44	-	0.10	0.08	2.85	-

Tabella 3  
Concentrazione degli ioni dei sali solubili (meq/mg 10<sup>6</sup>)

Campione N.	Na <sup>+</sup>	K <sup>+</sup>	NH <sub>4</sub> <sup>+</sup>	Mg <sub>2</sub> <sup>+</sup>	Ca <sup>2+</sup>	F <sup>-</sup>	Cl <sup>-</sup>	NO <sub>2</sub> <sup>-</sup>	NO <sub>3</sub> <sup>-</sup>	SO <sub>4</sub> <sup>=</sup>
1	18,4	22,8	36,4	6,6	361,6	-	4,5	4,3	4,8	-
2	13,2	9,2	26,7	5,9	372,1	-	4,7	26,2	4,8	-
3	128,2	62,1	22,3	20,0	721,7	25,9	112,3	21,7	291,9	294,5
4	35,8	30,2	34,7	9,1	716,1	-	29,7	17,9	459,9	-

campione N. 4 e ancora leggermente più elevata nel campione di intonaco (N. 3). Quest'ultimo, inoltre è l'unico ad avere quantità dosabili di ione solfato. Trattandosi di un campione più superficiale rispetto alle malte di allettamento e pertanto maggiormente in contatto con l'atmosfera, si potrebbe ipotizzare una provenienza da inquinamento atmosferico. Tale ipotesi, però, non è supportata da altre evidenze, come le caratteristiche del sito nel quale è ubicata la chiesa. Più probabile come fonte di solfati potrebbe essere l'impiego di gesso per interventi effettuati nel passato sull'intonaco.

E' inoltre interessante confrontare i campioni 1 e 2, prelevati nella stessa zona, il primo superficiale ed il secondo a circa 10cm di profondità: la specie ionica più ossidata (nitrato) è più abbondante in superficie e ciò può essere indicativo del fatto che nella muratura penetrano per capillarità soluzioni di questi sali derivanti, con buona probabilità, dalla decomposizione di materiale organico azotato (per es. materiale proteico da sepolture). Questi prodotti della decomposizione completano il loro processo di ossidazione solo quando sono maggiormente esposti al contatto con l'ossigeno, cioè sulla superficie esterna del materiale poroso dove si trasformano da nitriti a nitrati.

Va infine sottolineato che la presenza di nitriti in tracce e di nitrati, seppure in concentrazioni modeste, può tuttavia rappresentare un pericolo attuale, o almeno potenziale, per il materiale poroso, a causa della notevole solubilità in acqua di questi sali.

L'esame degli stessi risultati, espressi con meq/mg (Tabella 3) permette di valutare se esistono correlazioni evidenti ed univoche tra le diverse specie ioniche (anioni e cationi), per arrivare a ipotizzare la eventuale presenza di specifiche specie saline. Nel caso dei campioni in esame,

si nota una certa correlazione tra ione sodio e ione cloruro nei campioni 3 e 4, ma questo non è sufficiente per ipotizzare una prevalenza di cloruro di sodio sugli altri sali presenti. In realtà si può solo affermare che la piccola carica salina presente è costituita da una miscela di sali, i più abbondanti dei quali sono quelli di calcio (l'eccesso di questo ione è certamente dovuto alla trasformazione in bicarbonato di calcio e conseguente dissoluzione della matrice carbonatica ad opera dell'acqua circolante nel materiale poroso).

#### 5. Lo stato di conservazione dei materiali

L'esame effettuato al livello del piano di calpestio, al momento della raccolta dei campioni per le analisi, ha messo in evidenza che i due calcari impiegati hanno uno stato di conservazione sostanzialmente buono. Sono tuttavia presenti alcune forme di deterioramento, tra le quali la più preoccupante è una diffusa scagliatura del calcare rosato, nelle zone più esposte all'azione della pioggia (fig. 9a) e la mancanza di larghi frammenti, soprattutto nelle zone di base delle colonnine (fig. 9b). La presenza di vegetazione infestante, di un leggero deposito di polvere terrigena e di una sottile patina giallo-rossiccia sono le altre forme osservate che, pur essendo di minore gravità, hanno tuttavia richiesto particolare attenzione nella fase della pulitura.

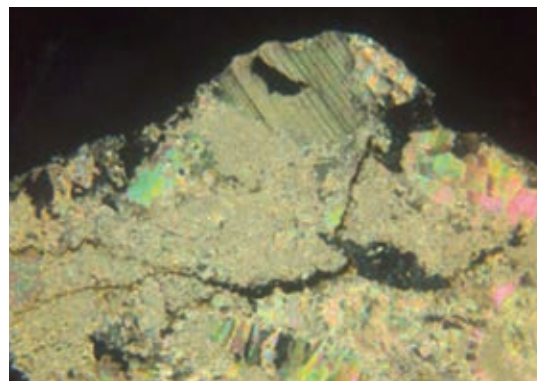
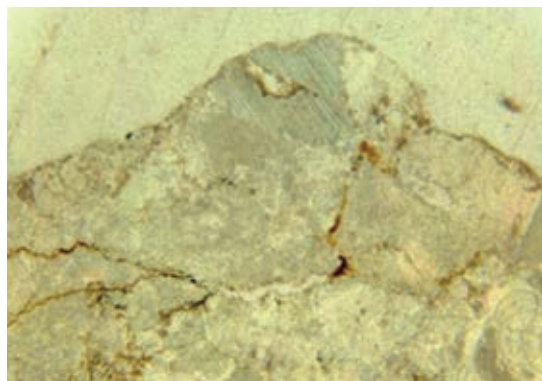
I risultati della caratterizzazione petrografia hanno indicato che esiste una correlazione chiara tra la scagliatura e le venature presenti nel calcare rosato: oltre che costituire possibili direzioni di minore resistenza meccanica, queste venature sono riempite, almeno in parte da minerali argillosi. E' altamente probabile che questi minerali subiscano un effetto ciclico di rigonfiamento e contrazione in conseguenza

del ciclico assorbimento e desorbimento dell'acqua con cui il materiale lapideo viene in contatto. Questi cicli possono produrre notevoli sforzi di trazione all'interno della matrice porosa che, con il tempo, portano all'apertura di microfrazture e successivamente al distacco di scaglie di dimensioni più o meno importanti.

Microfratture possono prodursi anche nel calcare bianco (come è stato evidenziato all'osservazione al microscopio del camp. 7 – fig. 10a-b) e quando divengono la sede per la cristallizzazione di sali solubili, portano anch'esse al distacco di porzioni superficiali di pietra. Nel caso delle malte di allettamento si è inve-



Figg. 9a-b: Porzione sinistra del portale: ripresa generale e di dettaglio con perdita di materiale per scagliatura



Figg. 10 a-b: Calcare Biancastro  
Microfotografie della sezione sottile con dettaglio delle fratturazioni subsuperficiali che determinano la formazione di scaglie (Nicols // e X)

ce riscontrata una certa contraddizione tra le osservazioni fatte al momento del prelievo e la concentrazione dei sali solubili. Infatti, le malte che apparivano poco coese (camp. 1 e 2, parete sinistra) hanno una concentrazione di sali solubili più bassa di quella riscontrata nel camp. 4 (parete destra) che invece è caratterizzato da una migliore coesione. Una possibile spiegazione della scarsa coerenza delle malte della parete sinistra potrebbe essere individuata in una peggiore qualità della messa in opera, come dimostrerebbe la presenza di numerose fratture da ritiro e di calcinaroli. Questa ipotesi, tuttavia, necessiterebbe di verifiche condotte sistematicamente su un numero ben più grande di campioni.

Quanto alla malta dell'intonaco (camp. 3), il cattivo stato di conservazione può essere messo in relazione sia con una messa in opera poco accurata sia con la presenza di sali solubili.

#### *Considerazioni conclusive*

Le principali informazioni fornite dalle indagini scientifiche sui materiali lapidei, naturali ed artificiali, impiegati nei paramenti murari della chiesa di S. Agostino possono essere così riassunte:

- Il calcare rosato (relativo alla formazione di Scaglia Rossa) è definibile come una micrite fossilifera, a porosità medio-bassa, il cui colore è dovuto alla presenza diffusa di minuti ossidi di ferro rossastri. Le numerose venature, riempite in parte da calcite spatica e in parte da minerali argillosi, possono essere responsabili del fenomeno di scagliatura, osservato soprattutto nelle zone più frequentemente in contatto con l'acqua.

- Il calcare biancastro (relativo ad un calcare miocenico) è definibile come una biomicrite, più ricca di granuli, di dimensioni in media più

grandi, rispetto al calcare rosato. La porosità è medio-bassa. Le venature, presenti anche in questa pietra, sono più sottili e riempite di calcite spatica. Nelle parti più a contatto con la superficie esterna, la pietra tende a formare microfratture in cui possono cristallizzare i sali solubili e che possono preludere al distacco e alla perdita di scagliette superficiali.

- Le malte di allettamento e quella per intonaco sono a base di calce e di un aggregato sabbioso (relativo a sabbie naturali provenienti da bacini idrogeologici con l'affioramento di Scaglia rossa e di un calcare bianco miocenico) di composizione mineralogica quarzoso/calcareo simile, ma di diversa granulometria: più grossolana per l'allettamento, più fine per l'intonaco.

- Anche nelle malte sono presenti piccole quantità di sali solubili, soprattutto nitriti e nitrati, che potrebbero derivare da un fenomeno di risalita capillare di acque contenenti i prodotti finali della decomposizione di materiale organico azotato. Sarà opportuno controllare, mediante un monitoraggio periodico, l'eventuale comparsa di efflorescenze a distanza di qualche tempo dall'intervento di consolidamento delle murature per poter contrastare, se necessario, il danno prodotto dalla cristallizzazione dei sali.

#### Ringraziamenti

Si ringraziano il Perito Chimico Fabio Mattolin per l'esecuzione delle analisi di laboratorio (preparazione delle sezioni, svolgimento delle disgregazioni, esecuzione delle cromatografie ioniche), nonché il dott. Fabio Garbin ed il dott. Roberto Brancaleoni (Geoplanning. S.r.l.) per la consulenza specialistica circa l'attribuzione dei materiali lapidei naturali ed artificiali alle formazioni geologiche.



## Indagini termografiche nella chiesa di Sant'Agostino a Cascia

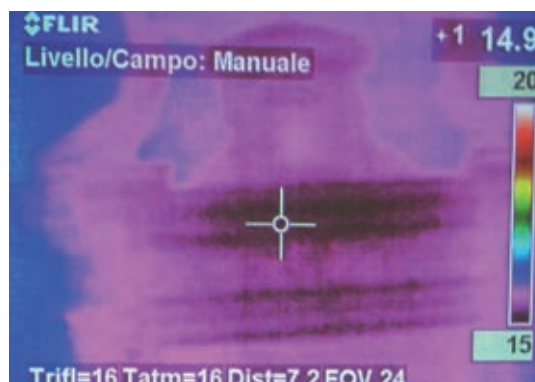
*Gianluca Francavilla, Renato Ricci.*

### *Introduzione*

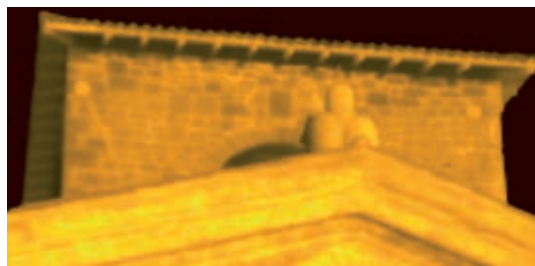
Potrebbe sembrare scontato o addirittura banale soffermarsi in questa sede sul significato del termine “restauro architettonico”, ma se con esso si identifica l’operazione che nella sua essenza mira alla conservazione nel tempo di un manufatto -architettonico-, non è difficile immaginare quanto questa disciplina sia accomunabile ad altre appartenenti ai diversi settori scientifici. Le scienze mediche ne rappresentano la più esplicita esemplificazione. Il paragone tra architettura e medicina, ovvero tra il ruolo dell’architetto e quello del medico, è presente fin dalla trattatistica rinascimentale. Da sempre entrambe le figure professionali hanno perseguito l’obiettivo di “osservare” l’invisibile; se nel campo medico l’analisi è stata finalizzata essenzialmente alla riproduzione di immagini degli organi e dei tessuti interni del corpo umano, nei settori dell’arte e dell’architettura, così come anche nell’ingegneria e nell’industria, l’analisi è stata rivolta principalmente a verificare le condizioni di efficienza e stabilità. È imprescindibile quindi notare come l’approfondimento delle tecniche e delle strumentazioni analitiche sia stato, in entrambi i casi, motivato da finalità di natura prettamente conoscitiva e diagnostica.

Pur trattando con cautela il tema delle tecniche diagnostiche proprie del restauro architettonico, troppo ampio per essere ben considerato in questa trattazione, non ci si può dispensare dal classificare le varie pratiche che, sommariamente e basilarmente, si distinguono tra “distruttive” e “non distruttive”. Le prime prevedono il

prelievo di campioni o l’uso di apparecchiature meccaniche che necessariamente comportano la rimozione, la distruzione o in ogni caso una modifica irreversibile dell’oggetto di studio. Per non distruttive si intendono, inversamente, quelle tecniche diagnostiche che rispettano l’integrità strutturale, l’equilibrio termodinamico e lo stato chimico-fisico degli apparati architettonici analizzati. L’innovazione tecnologica ha determinato negli ultimi anni uno sviluppo considerevole di queste tecniche non distruttive, che per antonomasia, sono le più evolute e le più sofisticate. Ultrasuoni, tomografia sonica, radiografia, riflettografia, termografia, ecc, tanto per citare le più utilizzate, sono ampia-



*Fig. 1: applicazione termografica in campo architettonico-conservativo*



*Fig. 2: applicazione termografica in campo edile: dispersioni termiche*

mente le tecniche favorite nelle analisi diagnostiche degli organismi architettonici, siano essi di recente o di remota manifattura.

Da queste riflessioni nasce la volontà di affidarsi, per gli interventi di restauro della Chiesa di S. Agostino in Cascia, a una delle tecniche diagnostiche maggiormente diffuse ed efficaci come la "Termografia a Infrarossi".

#### *Infrarosso e tecnica termografica*

1- La nascita dell'infrarosso: un caso di 'serendipity'.

Mai e poi mai Sir William Herschel (1738-1822) avrebbe immaginato che uno dei suoi innumerevoli esperimenti l'avrebbe portato a comparire fra gli elenchi dei casi storici di 'serendipity': scoperte per caso; così gli inglesi definiscono questi fortuiti e ineluttabili fenomeni.

L'astronomo reale del Re Giorgio III, già noto per la scoperta del pianeta Urano, era impegnato nella ricerca di un filtro ottico in grado di ridurre la luminosità del sole nei telescopi durante le osservazioni. I suoi esperimenti si basavano sulla scissione del fascio di luce solare attraverso un prisma di vetro, così come aveva fatto precedentemente il suo collega Isaac Newton, ma con l'attenzione rivolta allo studio dell'effetto termico dei vari colori dello spettro. Con l'ausilio di un termometro al mercurio scoprì che la temperatura aumentava costantemente man mano che si spostava dalla fascia del violetto verso quella del rosso.

Anche un ricercatore di casa nostra, tale Marsilio Landriani, aveva osservato accuratamente questo fenomeno, tuttavia Herschel ebbe l'intuizione di notare che spostando il termometro nella regione scura, oltre l'estremità dello spettro, il calore continuava ad aumentare.

Senza averne la mera e completa cognizione, lo scienziato di corte del regno britannico aveva

scoperto quella porzione dello spettro elettromagnetico, oggi conosciuta come 'infrarosso'. Circa quarant'anni dopo, nel 1840, suo figlio John, altro illustre astronomo, elaborò la prima "immagine del calore", ottenendo una primordiale rappresentazione termica su carta che definì orgogliosamente "termografia".

2- La storia della termografia nella storia dell'umanità.

Ciò che restava del diciannovesimo secolo venne impiegato senza grossi colpi di scena per lo sviluppo e il perfezionamento della strumentazione necessaria al rilevamento delle radiazioni infrarosse.

I primi anni del nuovo secolo assistettero invece ad una grande diffusione dell'infrarosso, in particolare in campo militare e non pochi furono i brevetti per dispositivi in grado di rilevare individui, artiglieria, velivoli, navi e perfino iceberg.

Durante la prima guerra mondiale venne sviluppato un sistema di ricerca ad infrarossi in grado di rilevare un velivolo in avvicinamento ad una distanza di un chilometro e mezzo e una persona a più di trecento metri.

Tuttavia la vera rivoluzione tecnologica dei rilevatori di raggi infrarossi avvenne nel periodo a cavallo tra le due guerre, quando si assistette allo sviluppo di dispositivi di rilevamento del tutto innovativi: il 'convertitore di immagini' e il 'rilevatore a fotoni'.

Il convertitore di immagini fece subito scaturire notevoli entusiasmi nel settore militare poiché di fatto consentiva, per la prima volta nella storia dell'umanità, letteralmente, di 'vedere nel buio'. Lo scotto da pagare per tale 'prodigio', tuttavia, non fu di poco conto; la sensibilità del convertitore di immagini era limitata alle lunghezze d'onda degli infrarossi prossimi al

visibile e gli obiettivi militari più interessanti, i soldati nemici, ovviamente, dovevano essere illuminati da raggi di ricerca. È evidente che questa necessità comportava il rischio di annullare il vantaggio dell'osservatore perché il nemico poteva essere analogamente equipaggiato.

Il calo di interesse per questi sistemi di imaging termico, detti 'attivi', fornirono, successivamente, l'occasione per ulteriori ricerche sugli infrarossi mirati allo sviluppo di sistemi 'passivi', privi di raggi di ricerca e basati sul sensibilissimo rilevatore di fotoni.

Durante questo periodo i regolamenti sul segreto militare impedirono la diffusione di tale tecnologia e solo alla metà degli anni cinquanta i dispositivi termografici iniziarono ad essere finalmente disponibili per la scienza e per l'industria civile.

### 3- Le termocamere IR.

Da un punto di vista rigorosamente fisico la termografia si basa sulla teoria dell'irraggiamento termico, secondo la quale un oggetto emette, in virtù della sua temperatura, una certa quantità di calore sotto forma di onde elettromagnetiche; la macchina termografica è in grado di "sentire" tale energia e di tradurla in un'immagine, i cui colori -falsi colori- sono direttamente associati alla temperatura dell'oggetto 'osservato'.

L'occhio umano è in grado di percepire solo una minima parte dello spettro elettromagnetico, ovvero quella che racchiude radiazioni con lunghezze d'onda comprese tra 0,4 (violetto) e 0,7 micron (rosso), detta appunto banda del visibile. Diversamente, il campo di applicazione delle apparecchiature termografiche è compreso interamente nelle radiazioni infrarosse e in particolare nei range più ristretti delle 'short wave' (2-5  $\mu\text{m}$ ) e 'long wave' (7-13  $\mu\text{m}$ ).

Le termocamere a infrarossi attualmente utiliz-

zate sono del tipo "Focal Plane Array", ovvero dotate di una matrice di  $n \times n$  sensori in grado di rilevare una mappa termica formata da altrettanti punti, ognuno corrispondente ad un valore di temperatura. Difatti, come già accennato, la matrice dei sensori rileva la quantità di energia proveniente, per irraggiamento, dagli oggetti osservati e la traduce, dopo opportune elaborazioni, in una immagine colorata, associando ad ogni gradazione di colore un valore di temperatura.

I vari modelli di apparecchiature IR sono distinti essenzialmente in due sistemi: quelli da laboratorio e quelli portatili. Due sono anche le tipologie principali di sensori utilizzate su queste termocamere, ovvero i sensori fotoelettrici e bolometrici.

Per avere immagini prive di disturbi e con maggiore risoluzione termica è necessario raffreddare il più possibile i sensori I.R. L'attuale stato della tecnologia termografica offre essenzialmente tre tipi di raffreddamento dei sensori fotoelettrici: ad azoto liquido, con Celle Peltier e con Celle a Ciclo Stirling. L'azoto liquido offre ottime prestazioni ma può essere impiegato quasi esclusivamente per apparati da laboratorio; gli altri sistemi sono maggiormente indicati per termocamere trasportabili. Tuttavia il raffreddamento Stirling offre contemporaneamente prestazioni elevate e facilità d'impiego. Per quanto riguarda il sistema ottico delle macchine FLIR questo è equipaggiato con ottiche di Germanio e Silicio, con obiettivi frontali di ampiezza visiva variabile, generalmente compresa tra i 7 e gli 80 gradi. Le lenti grandangolari, grazie ad un campo visivo maggiore, offrono la possibilità di inquadrare grandi superfici, per contro la risoluzione è decisamente bassa. Differentemente, gli obiettivi che presentano ampiezze ridotte consentono una maggiore de-

finizione delle immagini termografiche.

*Applicazioni termografiche nel restauro architettonico*

1- L'uso della termografia in architettura.

Oltre al già menzionato indispensabile apporto nella diagnostica medica, la tecnica termografica è anche, e non di meno, ampiamente utilizzata in altri svariati campi di applicazione; in fluidodinamica o in meccanica, così come in elettronica, in meteorologia piuttosto che in zoologia. Ma anche nel variegato mondo dell'architettura, la termografia a infrarossi viene impiegata nei vari settori che lo contraddistinguono, e, in quanto tecnica indirizzata prettamente ad analisi diagnostiche, è necessariamente associata ad interventi conservativi, sia nelle applicazioni destinate ad opere di restauro che per le costruzioni di

moderna realizzazione. Difatti, è interessante notare come la crescente attenzione alle problematiche energetiche e ambientali abbiano messo in luce la preziosità e la potenzialità delle termocamere IR, in quanto strumentazioni in grado di evidenziare la presenza di criticità quali dispersioni, umidità e ponti termici, innegabilmente ricorrenti nell'edilizia odierna.

Ma è sicuramente nell'ambito del restauro architettonico che la termografia offre i migliori risultati, attraverso una duplice possibilità d'intervento.

Oltre alla validità delle applicazioni a finalità diagnostiche poc'anzi annotate, questa tecnica è in grado di procurare un ulteriore contributo, consentendo, in un certo senso, di 'osservare' all'interno degli organismi architettonici esaminati. Le macchine termografiche forniscono sì indicazioni sulla temperatura degli oggetti osservati, ma unicamente per ciò che riguarda lo strato superficiale. Nonostante questo fenomeno, tali apparecchiature, permettono il rile-

vamento di elementi o di irregolarità presenti nelle strutture. È possibile infatti individuare tamponamenti di aperture nelle murature, così come l'orditura e la composizione di solai e coperture oppure difformità costruttive, intrusioni di elementi estranei e molte altre anomalie costitutive.

2- Le condizioni operative.

Quanto illustrato fin'ora lascerebbe intendere o almeno supporre che le termocamere a infrarossi possano essere utilizzate piuttosto semplicemente, senza troppe precauzioni, così come avviene per le comuni fotocamere. In effetti le cose sono ben diverse e, come si vedrà in seguito, i parametri in gioco e gli aspetti tecnici da valutare sono davvero notevoli.

In ogni caso vanno dapprima considerate le condizioni operative nel loro insieme; è indispensabile tener conto tanto delle proprietà fisiche, termiche e strutturali degli oggetti o degli elementi da esaminare, quanto delle condizioni generali degli ambienti interni o esterni che li ospitano. Va da sé che ogni analisi termografica effettuata nel campo del restauro debba essere corredata da approfonditi studi circa la natura e l'evoluzione storica dei manufatti architettonici oggetto di studio, nonché le caratteristiche delle tecniche costruttive e conservative impiegate. È importante ricordare che la termografia si riferisce esclusivamente allo strato superficiale e che, di conseguenza, le disomogeneità costitutive e strutturali si evidenziano come variazioni termiche, alle quali corrispondono, graficamente, variazioni cromatiche. Tali differenziazioni non necessariamente sono riconducibili a particolari o elementi architettonici riconoscibili e distinguibili, e per questo vanno, in un certo senso, "interpretati". Ovviamente ciò è possibile solo se si ha una conoscenza profonda del ma-

nufatto analizzato e di quello che, eventualmente, può essere celato all'interno di esso.

Detto ciò, è importante sottolineare che la corrispondenza fra disomogeneità strutturale e termica è associata alla presenza di elementi interni caratterizzati da diverse conducibilità e diffusività termiche.

Quando le "anomalie" riscontrate sono di grossa entità, ad esempio nel caso di ponti termici o di estese zone di distacco di materiale, l'analisi termica fornisce buoni risultati anche in condizioni stazionarie. Qualora tali anomalie siano di piccole dimensioni, l'indagine termografica deve essere effettuata in condizioni transitorie, ovvero è necessario fornire un'eccitazione termica con una quantità di energia tale da consentire un salto termico tra la superficie analizzata e l'ambiente circostante. In questo caso viene evidenziato un istante di massima visibilità, seguito da una decisa riduzione della disuniformità superficiale di temperatura. Per permettere tale processo risulta conveniente effettuare le indagini termografiche nel periodo di rilascio di calore da parte dell'oggetto che si vuole indagare. Essendo però tale rilascio direttamente legato al flusso termico ricevuto durante il periodo di soleggiamento, è opportuno condurre le campagne di rilievo nei mesi più caldi dell'anno. È possibile tuttavia utilizzare fonti di eccitazioni termiche diverse da quella solare. Difatti, in ambienti interni, può risultare necessario l'impiego di fonti artificiali di calore.

### 3- L'influenza dell'emissività.

Ma ciò che maggiormente condiziona l'esecuzione e l'interpretazione delle indagini termografiche è il parametro dell'emissività.

Per comprendere al meglio questo fenomeno è necessario considerare che l'energia totale ir-

radiata da un corpo (radiosità) è la somma dell'energia emessa e dell'energia riflessa, proveniente da altre sorgenti presenti nell'ambiente circostante. Tale energia irradiata viene espressa anche mediante la seguente relazione:

$$E = \varepsilon_1 \sigma T_1^4 + (1 - \varepsilon) \sigma T_2^4 \quad [\text{W/m}^2]$$

Dove  $\varepsilon_1$  rappresenta l'emissività della superficie, è la costante di Stefan-Boltzmann (5,67),  $T_1$  è la temperatura della superficie e  $T_2$  è la temperatura apparente dell'ambiente circostante.

L'emissività rappresenta quindi la capacità dei materiali di emettere, a parità di temperatura, quantità maggiori o minori di energia. Da questa espressione appare con chiarezza l'assoluta importanza dell'emissività e di quanto essa possa influire sull'esito di una campagna di rilievo termografico. Una non corretta conoscenza di tale parametro può indurre ad errori di valutazione dell'immagine termica: ad esempio una variazione di "colore" locale sull'immagine termografica potrebbe far pensare alla presenza di un difetto o di un elemento interno. Ma analoga distribuzione termica è riscontrabile su di una superficie isoterma dotata di zone a diverse emissività. Per questo motivo, nelle indagini termografiche, non tutte le zone a differente colorazione possono essere ritenute interessanti. In molti casi, infatti, la disomogeneità termica locale è attribuibile unicamente alla differenza di materiale superficiale e, quindi, di emissività. Analogamente, è possibile che zone a differente temperatura appaiano termograficamente simili, sempre a causa dell'influenza del parametro emissività.

### 4 - Strumentazione e *background* scientifico.

Non ultima, in quanto ad importanza, è la scelta della strumentazione necessaria alle indagini termografiche.

Ribadendo i già accennati innumerevoli cam-

pi di applicazione della termografia e la varietà di apparecchiature IR disponibili sul mercato, risulta evidente che tutta la strumentazione debba essere scelta in funzione della tipologia d'intervento e delle caratteristiche del luogo sede delle indagini. In ogni caso, nelle applicazioni nel campo del restauro architettonico, è preferibile l'uso di dispositivi termografici portatili, in grado di garantire una maggiore praticità d'impiego.

Anche la scelta dell'ottica delle termocamere

può assumere un ruolo di assoluta importanza.

Precedentemente si è osservato come lenti grandangolari siano in grado di rilevare superfici di maggiori dimensioni, ma a scapito della risoluzione. Al contrario gli obiettivi telescopici, riducendo il campo visivo, possono garantire una maggiore accuratezza. Alla luce di ciò appare ovvio che tale scelta dipende dalla natura delle superfici o degli elementi da analizzare.

Nel caso in cui si avesse la necessità di rilevare indifferentemente o contemporaneamente aree più o meno estese, un'ottica di media ampiezza visiva può rappresentare la soluzione più adatta.

Vasta è la scelta anche per quanto riguarda le apparecchiature accessorie di supporto alle applicazioni termografiche, quali monitor, PC, stazioni meteorologiche, fotocamere digitali. L'impiego parallelo di quest'ultime con le macchine termografiche, vivamente e assolutamente consigliato, fornisce un raffronto indispensabile per una migliore interpretazione delle immagini infrarosse.

A questo punto è più che chiaro che la scelta giusta della strumentazione termografica, così come l'affidabilità e la bontà dei risultati delle indagini, siano necessariamente subordinate a una consistente esperienza sul campo e a un notevole *background* scientifico.

#### *Indagini termografiche in S. Agostino a Cascia*

##### **1 - Le campagne di rilievo.**

Le rilevazioni effettuate sulla chiesa di S. Agostino in Cascia [fig.3] sono state eseguite in due periodi successivi, ovvero nei mesi di luglio e di novembre del 2001.

Considerando le condizioni maggiormente favorevoli del clima estivo, risulta chiaro che i risultati più significativi siano stati ottenuti nel

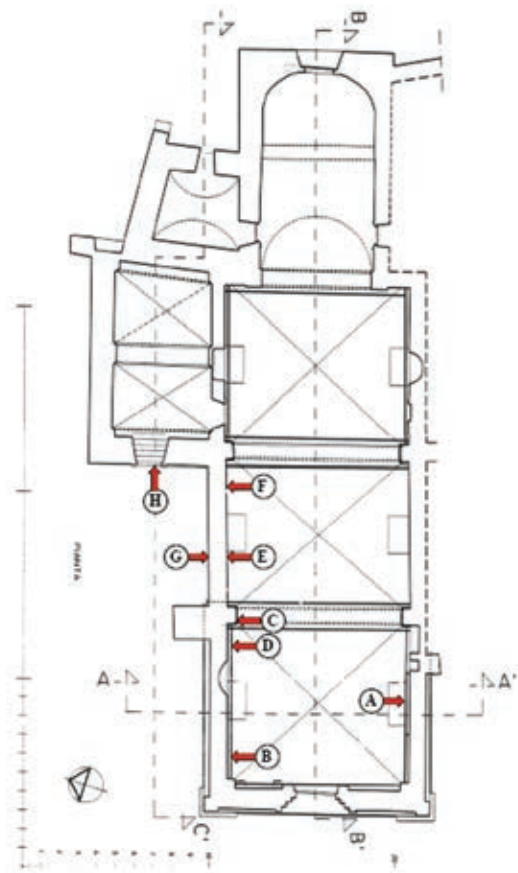


Fig. 3: pianta della chiesa, zone rilevate

primo periodo.

Il maggiore divario termico riscontrato tra esterno e interno del fabbricato ha consentito una migliore visualizzazione degli elementi e delle imperfezioni presenti nelle strutture murarie. Tuttavia le elaborazioni termografiche della seconda campagna di rilievo hanno confermato, seppur con minore efficacia, i risultati ottenuti precedentemente.

2 - Le scelte operative e il sistema di misura.

Per le rilevazioni è stata utilizzata una macchina termografica FLIR SC 3000, dotata di una matrice di 320x240 sensori in grado di rilevare una mappa termica formata da altrettanti colori e valori di temperatura corrispondenti.

L'apparecchiatura in questione mostra un'accuratezza di  $\pm 2^\circ\text{C}$  sulla lettura ed una sensibilità di 0.03 K, la banda spettrale è compresa tra gli 8 e i 9 micron e inoltre dispone di un refrigeratore Stirling a 70 gradi Kelvin.

Come accennato in precedenza la matrice di sensori rileva la quantità di energia proveniente, per irraggiamento, dagli oggetti osserva-

ti e la traduce, dopo opportune elaborazioni, in una immagine colorata, associando ad ogni gradazione di colore un valore in temperatura. Per effettuare tali elaborazioni la termocamera ha bisogno di conoscere una serie di parametri, quali la distanza dagli oggetti da rilevare, l'emissività degli stessi e le condizioni ambientali.

Per questo, per le prove sul campo, si è fatto ricorso ad appositi sensori per la misura della temperatura ambiente e dell'umidità relativa dell'aria: nello specifico è stato utilizzato un sistema portatile di acquisizione dati ambientali, dotato inoltre, di anemometro, indicatore della direzione del vento, igrometro, pluviometro e ulteriori sensori di temperatura, in modo da poter risalire con esattezza alle condizioni atmosferiche della giornata.

Il sistema di misura termografico allestito per i test ha previsto anche la visualizzazione delle immagini in tempo reale su un televisore, in modo da evidenziare all'istante i particolari più significativi [fig.4].

Le riprese effettuate sono state immagazzinate

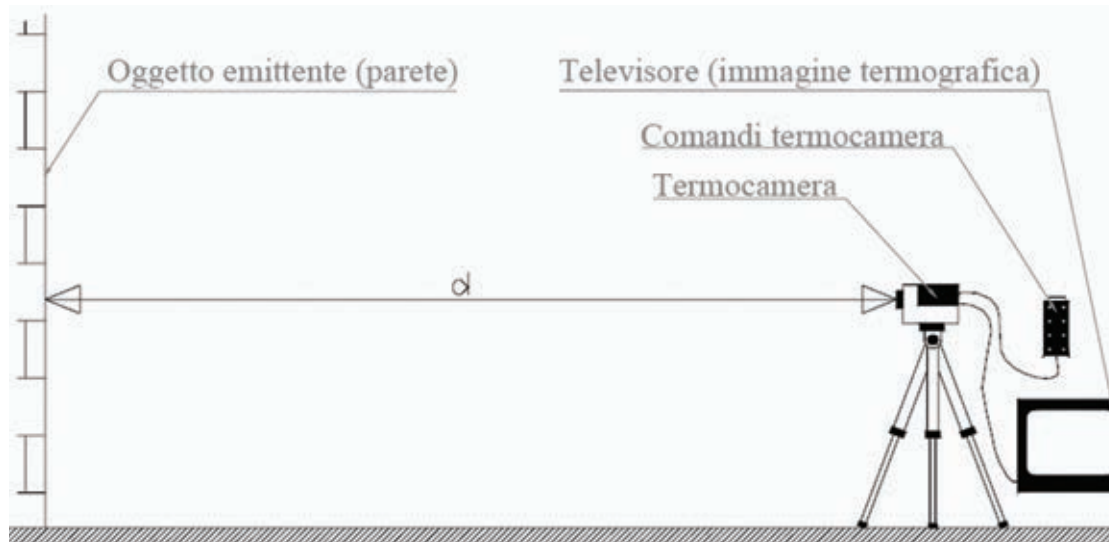


Fig.4: il sistema di misura

su una PC-Card interna alla termocamera, per poi essere successivamente elaborate al calcolatore.

Le immagini termografiche raccolte, per completezza di documentazione, sono state accompagnate sistematicamente da riprese effettuate con macchina fotografica digitale. Inoltre, le termografie, per una migliore visualizzazione, sono riportate in una scala di colori basata sulle gradazioni del giallo. Difatti a queste tonalità corrispondono lunghezze d'onda alle quali l'occhio umano mostra maggiore sensibilità.

### 3 - Le indagini e le mappe termiche.

Le indagini in S. Agostino si sono svolte prevalentemente all'interno della struttura e in particolare nelle pareti delle campate prossime all'ingresso principale. Inizialmente sono stati osservati particolari della muratura già visibili ad occhio nudo, tanto per documentare e confermare i risultati messi in evidenza dalla termografia. E' il caso della parete a meridione della prima campata [A], immediatamente sulla destra dell'ingresso, in cui appare un affresco chiaramente realizzato sopra una nicchia [fig.5]. L'immagine termografica corrispondente mostra ciò che non è visibile ma facilmente intuibile, cioè la rimanente parte della nicchia

sottostante [fig.6]. Analogo discorso va fatto per la parte alta dell'affresco, dove è evidente una zona di distacco dai contorni "ad arco" ben delineati [fig.7]. Ancora una volta la termografia conferma la presenza di un "difetto" interno, ovvero conferma la presenza di un'altra nicchia occultata dal grande affresco, mostrando nell'immagine una zona più scura facilmente distinguibile [fig.8].

Successivamente le indagini si sono rivolte all'analisi delle restanti parti interne dell'edificio in cui non era possibile riscontrare a prima vista alcuna zona significativa. La termocamera rileva sorprendentemente altri particolari eloquenti, alcuni di natura piuttosto irregolare, altri con contorni abbondantemente delineati. È evidente che nel primo caso si possono formulare unicamente ipotesi riconducibili all'eterogeneità dei materiali costituenti o a possibili inclusioni d'aria, mentre nel secondo non v'è assoluto dubbio circa il riferimento alla presenza di determinati elementi architettonici.

Andando nel dettaglio, ancora sulla zona d'ingresso precedentemente analizzata [A], a destra dell'affresco, si riscontrano delle disuniformità nei materiali superficiali [fig.9], segni evidenti di stuccatura delle parti mancanti dell'affresco.

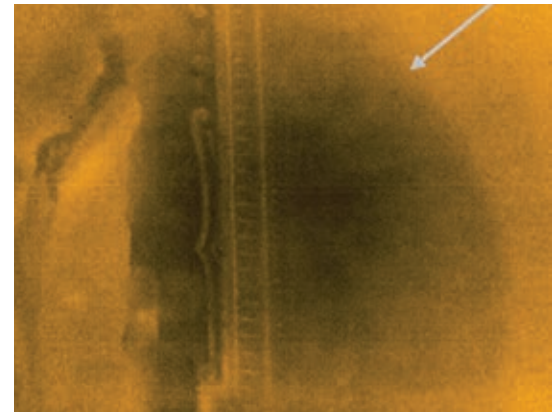


Fig. 5: affresco e nicchia  
Fig. 6: termografia della  
nicchia

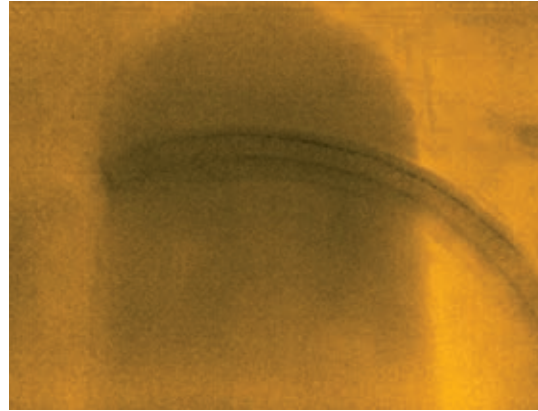


Fig.7: affresco nel primo altare di destra: distacco superiore

Fig.8: immagine termografica

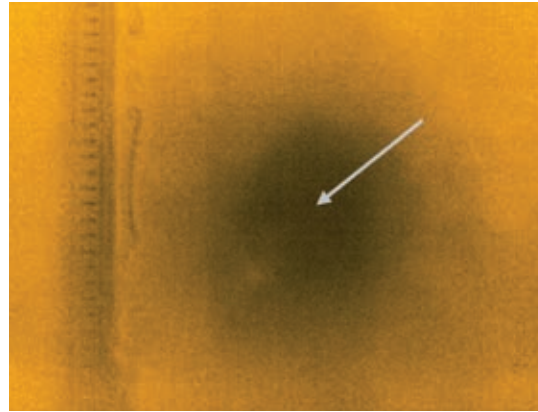


Fig.9: affresco in controfacciata

Fig.10: termografia corrispondente

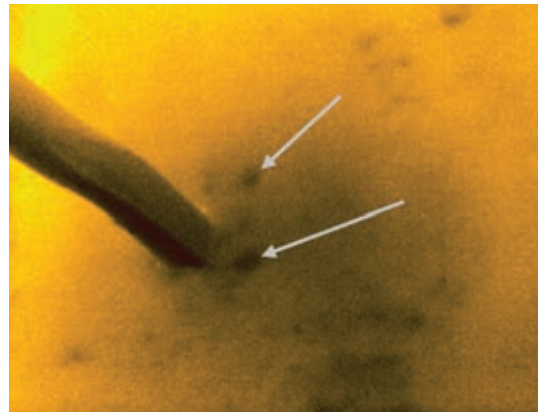


Fig.11: trave di sostegno della cantoria

Fig.12: termografia corrispondente

Contrariamente alle aspettative la termografia non rileva tali elementi ma osserva una zona più fredda non definita, sicuramente non riconducibile alle disomogeneità dette [fig.10].

Spostandosi sul lato opposto, immediatamente sulla sinistra dell'ingresso [B], si può notare una trave di sostegno che attraversa la navata [fig.11]; la mappa termica mette in evidenza, oltre agli elementi visibili, la presenza di due piccole zone scure, probabilmente dovute a fori riempiti con materiale differente da quello costituente la parete [fig.12].

Nella zona della prima parasta a sinistra [C], sono chiaramente visibili i tubi utilizzati per effettuare delle iniezioni cementizie all'interno della struttura muraria [fig.13]. Anche in questa occasione la macchina termografica evidenzia una ulteriore "macchia" scura occultata alla vista [fig.14], sede anch'essa di un possibile intervento di consolidamento.

Rimanendo accanto alla stessa parasta [D], più in basso, benché non riscontrabile ad occhio nudo [fig.15] si nota termograficamente un'ampia zona decisamente più fredda in adiacenza con il pavimento [fig.16]. Certamente questa anomalia la si può ricondurre alla presenza di umidità ascendente. Come già noto, la tecnica

termografica è particolarmente utile anche nell'individuazione di concentrazioni locali di umidità, sia superficiale che di risalita.

La porzione compresa tra la prima e la seconda parasta, sempre lungo la parete sinistra [E] è di nuovo una di quelle parti del fabbricato in cui ad occhio nudo non è possibile rilevare nulla di particolare. All'analisi termografica [figg.17, 18] vengono però messe in evidenza delle zone più scure abbastanza delineate che chiaramente inducono a pensare alla presenza di due archi sovrapposti. È interessante notare come anche in questo caso la termografia ad infrarossi si rivela strumento indispensabile per la scoperta di elementi fondamentali della struttura muraria, dei quali se ne ignorava totalmente l'esistenza. Accanto, sulla destra, verso la seconda parasta [F], viene rilevata ancora una zona "fredda" [fig.19], questa volta dai contorni imprecisi; l'immagine termografica mostra con evidenza una irregolarità nella muratura ma non è possibile far riferimento a specifiche difformità o alla presenza di entità architettoniche riconoscibili [fig.20].

Per concludere la scansione termografica della parte interna della chiesa, sono riportate le immagini relative alla porta di ingresso [fig.21], al

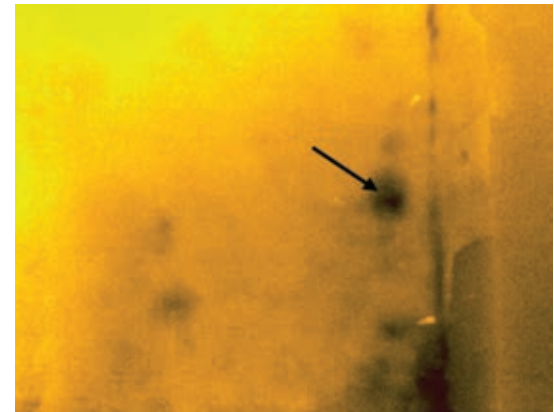


Fig. 13: primo pilastro, interventi di iniezione  
Fig. 14: termografia corrispondente

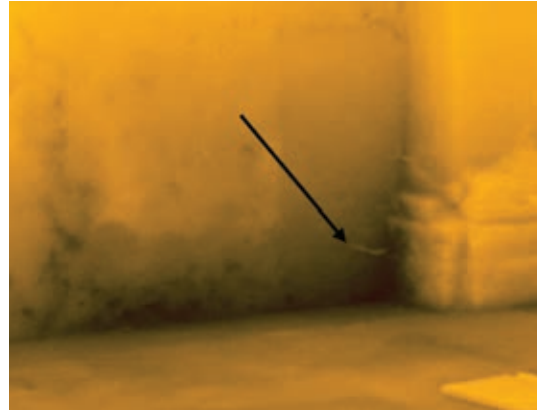


Fig. 15: piede del primo pilastro  
Fig. 16: termografia, umidità superficiale

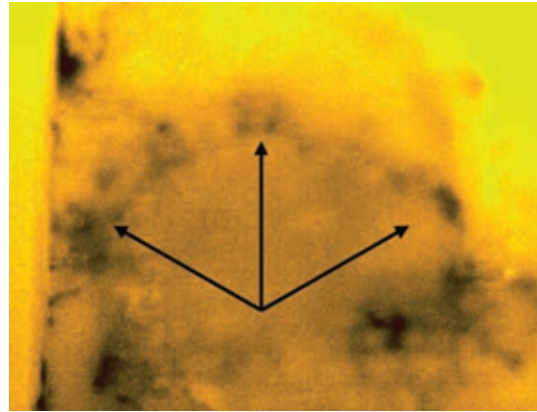
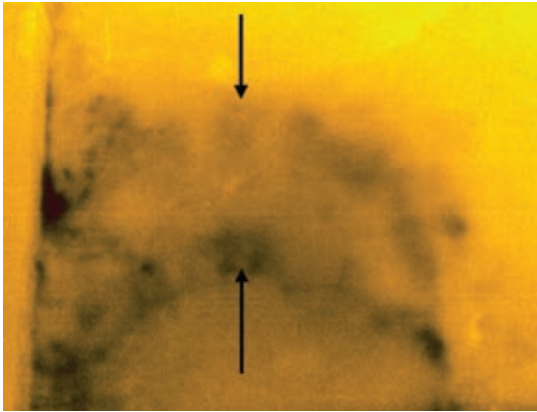


Fig. 17: termografia archi sovrapposti  
Fig. 18: termografia arco inferiore

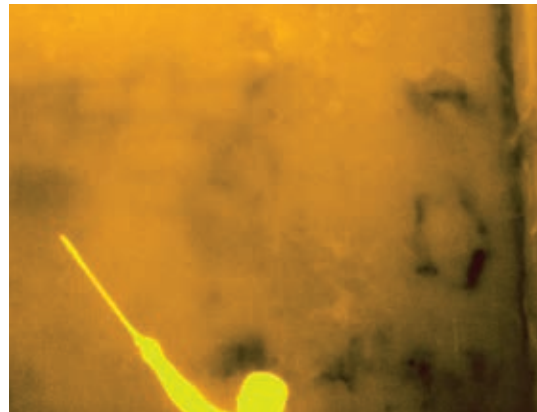


Fig. 19: parete sinistra, nessuna indicazione visibile  
Fig. 20: termografia corrispondente

soffitto, in cui, oltre che ad occhio nudo, è possibile notare l'evidente stato di deterioramento [fig.22], alla zona dell'abside [fig.23], alla seconda parasta [figg.24, 25] ed agli altari posti a sinistra dell'ingresso [fig.26].

Terminata l'accurata ispezione interna, si è spostata l'attenzione all'analisi degli elementi e delle facciate esterni dell'edificio religioso. In particolare ci si è concentrati sulla parte presumibilmente più interessante, ovvero quella corrispondente alla parete interna della seconda campata, dove erano stati rilevati i due archi sovrapposti [G] [fig.27]. Di questa porzione muraria sono state campionate diverse

immagini termiche, riprese nelle due sessioni di prova [figg.28, 29]. Da queste, sebbene nelle termografie siano visibili evidenti segni di eterogeneità costitutiva del corpo murario, non vi sono sufficienti elementi tali da formulare ipotesi circa la corrispondenza con gli archi riscontrati internamente.

Le scansioni termografiche relative alle altre superfici esterne della chiesa non hanno evidenziato elementi particolarmente significativi, pur denotando una apprezzabile rispondenza con la realtà. Sono quindi rappresentate le termografie delle altre pareti esterne [figg.30, 31], della porta laterale [fig.32], e della parte alta

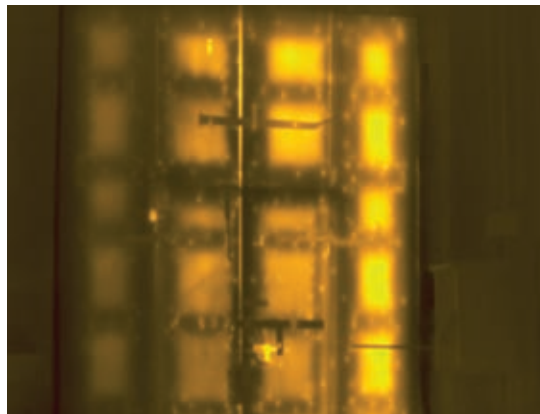


Fig. 21: porta d'ingresso, lato interno

Fig. 22: particolare del soffitto

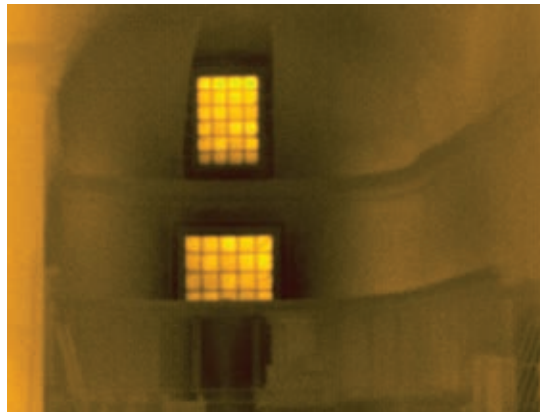
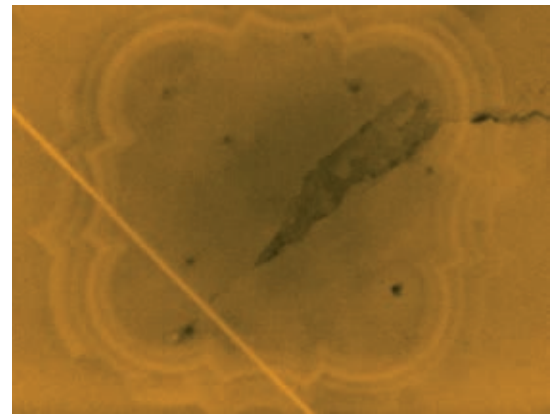
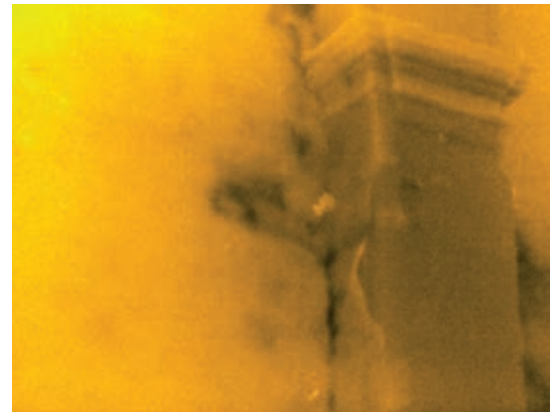


Fig. 23: abside

Fig. 24: secondo pilastro, particolare del capitello



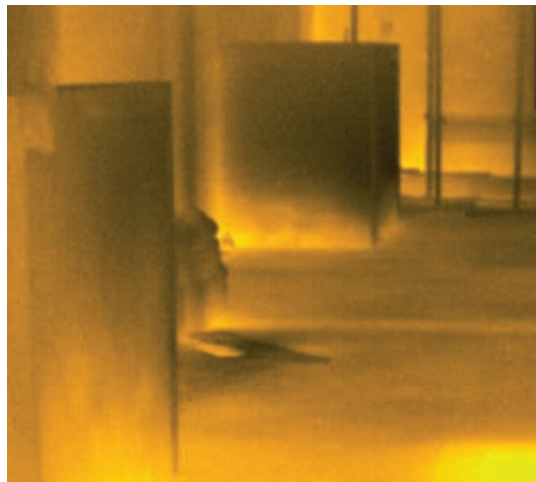


Fig. 25: piede secondo  
pilastro

Fig. 26: altari parete sinistra

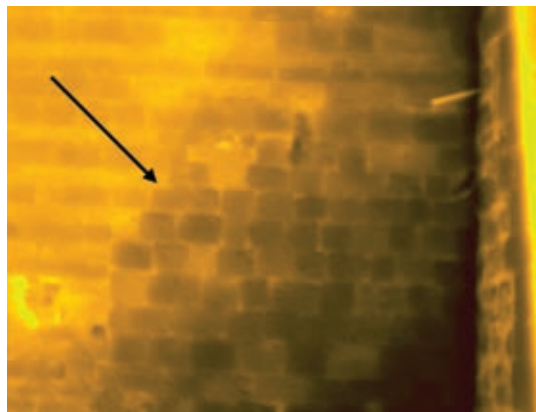
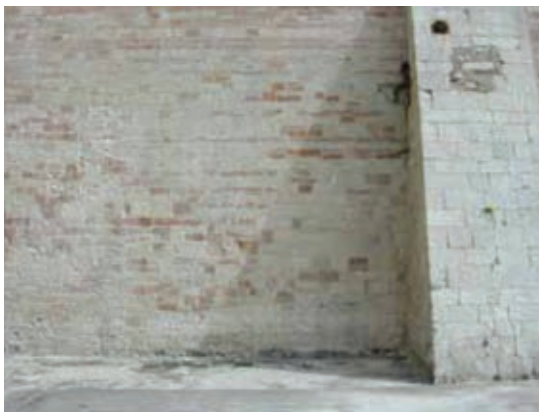


Fig. 27: parete esterna

Fig. 28: termografia, prima  
sessione di prove

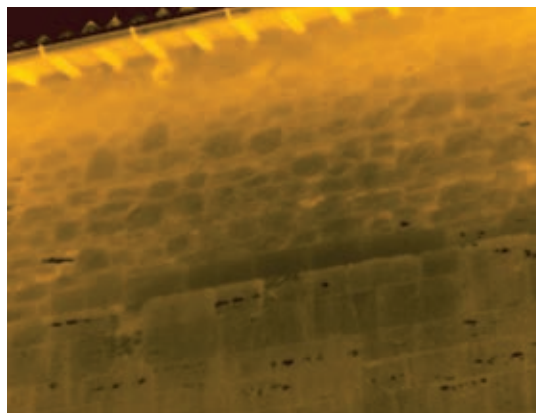
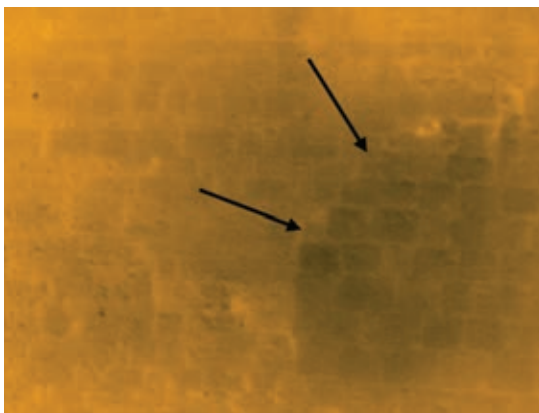


Fig. 29: termografia, secon-  
da sessione di prove  
Fig. 30: termografia esterno,  
nessun particolare rilevante

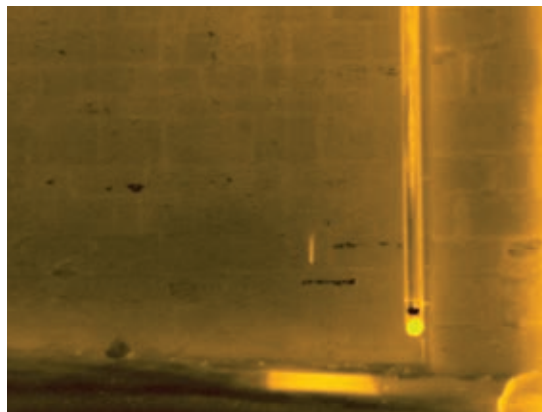


Fig. 31: termografia esterno, nessun particolare rilevante

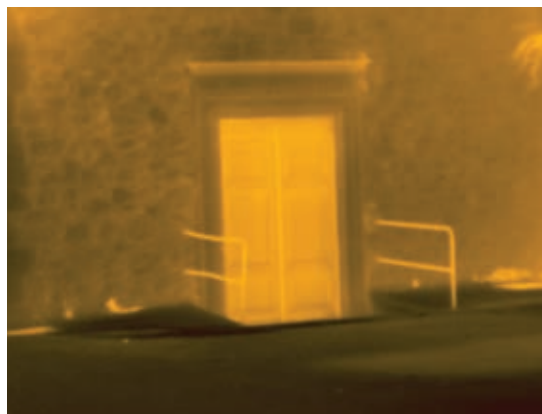


Fig. 32: termografia porta laterale

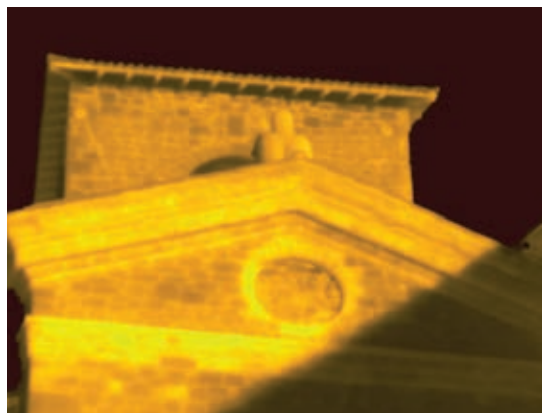


Fig. 33: termografia zona

della facciata di tale ingresso [H], [fig.33].

#### *Considerazioni conclusive*

È singolare come una tecnologia così attuale - la termografia a infrarossi - sia determinante per un'opera del passato dove, di fatto, gli interventi di restauro mirano a conservarla e a preservarla per il futuro. L'esperienza dei rilevamenti termografici della chiesa di S. Agostino in Cascia si è dimostrata di notevole interesse scientifico, oltre che di assoluta utilità in ambito storico-architettonico. Gli elementi celati nelle strutture murarie, a meno di costosi interventi invasivi, avrebbero continuato a far parte dei segreti conservati nei secoli dall'edificio religioso. E anche nel caso di presumibili anomalie costruttive, le immagini termografiche hanno offerto il loro prezioso e indispensabile contributo, confermandone la presenza.

Inoltre, non da meno è da considerarsi tutto ciò che non è stato 'scoperto'. In effetti, data la natura diagnostica della termografia IR, l'assenza di 'difetti' o di irregolarità rilevati può essere indice di integrità e buona conservazione della struttura.

## Affreschi, opere lignee ed elementi lapidei. Stato di conservazione e tecniche d'intervento

*Consorzio Sparla Restauratori*

### *Il restauro degli affreschi*

Gli affreschi, sia quelli di epoca quattrocentesca come pure quelli realizzati nel XVI secolo, si presentavano generalmente in cattivo stato di conservazione, con abbondanti depositi incoerenti, diffusi strati carbonatati di spessore sottile e residui di malte cementizie.

Un'accurata indagine strumentale e sonora condotta preventivamente ha evidenziato ampi distacchi dell'intonaco dalla struttura muraria nonché fra gli strati preparatori ed una diffusa decoesione della pellicola pittorica, particolarmente nelle porzioni di affresco della controfacciata; qui si registravano altresì evidenti alcune lacune dell'intonaco, oltre ad una diffusa erosione dell'intonachino ed abrasioni della pellicola pittorica. Questa risultava in più parti sollevata a causa della presenza di efflorescenze saline e della conseguente migrazione in superficie dei sali, prevalentemente solfati e carbonati.

Tracce di scialbo presenti ovunque (in più parti assai tenace) ed uno strato di polvere e residui carboniosi che coprivano l'intera superficie determinavano una sensibile riduzione nella percezione degli affreschi.

I dipinti sulla volta, di epoca più tarda, erano interessati da profonde lesioni, riconducibili al cedimento della copertura conseguente a fenomeni di natura sismica, depositi superficiali ed alterazione del pigmento con cui erano realizzati gli incarnati delle figure rappresentate.

Su tutte le pareti della chiesa, intonacate e scialbate in più riprese, sono stati eseguiti numerosi saggi stratigrafici, per individuare eventuali tracce residue di decorazione.

Sulla parete sinistra, è stato portato alla luce un

dipinto raffigurante un angelo posto a custodia di una lapide con iscrizione, probabilmente risalente al secolo XVIII, di autore ignoto, interessato da gravi distacchi dalla struttura muraria, sollevamenti della pellicola pittorica e da due ampie zone lacunose.

Nel caso di difetti di adesione di media e grave entità fra gli strati preparatori ed il supporto murario ed in prossimità di lesioni strutturali (prodottesi oltre che delle consuete dinamiche strutturali, a causa dei fenomeni sismici che sistematicamente hanno coinvolto l'area) la opportuna solidarietà è stata recuperata



*Fig. 1: Affresco del primo altare di sinistra raffigurante S. Agostino e S. Monica. Saggio di descialbo*

praticando dei fori nell'intonaco con un trapano manuale dotato di punte di diametro 1-1,4 mm ed iniettando per mezzo di siringhe una malta costituita da calce idraulica tipo Lafarge e pozzolana diluita in acqua mediamente al 50%, favorendo eventualmente la riadesione con puntelli, previa protezione della pellicola pittorica; sui dipinti sulla volta è stato invece utilizzato un prodotto premiscelato a basso

*Fig. 2a: Controfacciata.  
Figura di Santo soldato  
prima del restauro*



peso specifico.

Le integrazioni delle lacune di intonaco sono state eseguite con malte a base di calce idraulica desalficata con inerti reperiti in zona, così da ottenere una malta che per granulometria e colore, fosse il più possibile simile alla malta costitutiva l'intonaco originale.

Nelle aree interessate da lacune di pellicola pittorica è stata utilizzata una malta a base di calce idraulica con inerti molto sottili, al fine di ottenere una superficie idonea alla reintegrazione pittorica.

Per il preconsolidamento della pellicola pittorica, nelle zone interessate da abrasione, e delle zone dove l'intonaco si presentava disgregato, è stata utilizzata una resina acrilica tipo Paraloid B 72 in soluzione dall'1% all'8% in solvente tipo Diluenti Nitro o Clorotene applicata a pennello su fogli di carta giapponese. Il definitivo fissaggio è stato condotto applicando un'emulsione acrilica tipo Primal AC 33 diluita al 30% in acqua mediante pennellino o nebulizzatore, lasciando inizialmente che si attivasse una modesta presa e successivamente riaccostando le scaglie o le bolle alla propria sede originale compiendo sulla parte una leggera pressione; effettuato l'intervento si è avuta cura di asportare accuratamente il prodotto in eccesso dalla superficie pittorica.

Molto difficoltose sono risultate le operazioni di rimozione delle efflorescenze saline al fine di restituire leggibilità all'opera: nel caso si è proceduto con l'azione sinergica di un prodotto chimico per l'indebolimento degli strati carbonatati e l'azione meccanica del bisturi a lama intercambiabile.

La pulitura delle superfici, consistente nella rimozione di oli, resine, gomma arabica, fissativi o leganti per ritocchi (ridipinture), è stata eseguita mediante l'applicazione di compresse di polpa di cellulosa imbevute di carbonato d'ammonio in soluzione satura,

con tempi di contatto preventivamente testati mediante campioni di pulitura; successivamente si è proceduto con un'accurata ripulitura della pellicola pittorica con acqua demineralizzata, applicata su fogli di carta velina, al fine di rimuovere residui derivanti dai prodotti utilizzati. La polvere dura dovuta a processi di carbonatazione e le incrostazioni saline insolubili sono state asportate mediante bisturi.

Il trattamento neutro delle lacune più ampie con malta composta da sabbia di fiume a granulometria finissima e grassello di calce ha riguardato varie parti di ogni frammento; la loro reintegrazione, ove necessaria alla ricostituzione della continuità superficiale, è stata eseguita con malta di carbonato di calcio micronizzato e calce Lafarge.

Al fine di restituire leggibilità all'immagine, limitatamente alle lacune 'ripetitive' ovvero di indubbia interpretazione (partiture geometriche, elementi decorativi ripetitivi, campiture di colore omogenee), si è proceduto alla reintegrazione della pellicola pittorica eseguita con pigmenti ad acquerello secondo la tecnica della velatura o del tratteggio; nei casi in cui non era praticabile l'esercizio interpretativo, si è proceduto attraverso un abbassamento di tono delle stucature e delle lacune.

La protezione finale è stata realizzata con resina acrilica in soluzione a bassissima concentrazione applicata a pennello sulle tutte le superfici.

#### *Il restauro degli altari lignei e della cantoria*

Il terremoto del settembre 1979 aveva prodotto gravi conseguenze su tutti i manufatti lignei nonché sugli arredi presenti in S. Agostino che si presentavano in gravissimo stato di conservazione: gli altari erano smontati e gli elementi collocati sul pavimento della chiesa in modo assai disordinato; strati di polvere e sporco, di varia consistenza, ricoprivano tutte le superfici policrome e dorate.

Gli aspetti più preoccupanti riguardavano i difetti di adesione e coesione della pellicola pittorica e delle dorature; sollevamenti a tenda e a scaglie rendevano precaria la situazione e urgente l'intervento di fissaggio. Era altresì evidente ovunque, ma soprattutto nelle parti inferiori, un esteso attacco di insetti silofagi, dovuto anche all'umidità protrattasi nel tempo; ragione che aveva causato anche la perdita

*Fig.2b: Controfacciata.  
Figura di Santo soldato  
dopo il restauro*



di estese porzioni delle cornici modanate costituenti gli altari.

Il degrado e l'abbandono di anni aveva permesso un parziale saccheggio delle parti più dorate e decorate e più facilmente trasportabili: sull'altare sinistro era mancante la parte alta, fra i due angeli, e la cornice perimetrale che

*Fig.3: Capitelli e fregio del secondo altare a sinistra in corso di restauro*



doveva circoscrivere in origine la tela centrale. La trabeazione di uno degli altari presentava porzioni delle braccia degli angeli e della decorazione dorata scollate, ovvero cadute verosimilmente in seguito al crollo dovuto all'evento sismico.

Le parti sottostanti che riguardavano i dadi, i capitelli, le colonne e le relative basi presentavano gravissimi difetti di adesione della pellicola pittorica sia nella pittura a tempera delle campiture dei fondi che nella doratura dei fregi e delle cornici; evidenti ed ampie lacune dovute a cadute di pellicola pittorica, decorata sapientemente a 'finto marmo', erano presenti negli elementi costituenti gli stilobati laterali.

Le colonne erano interessate da profonde fessure longitudinali e, come pure i capitelli (conseguentemente divenuti assai fragili), attaccate da streptomices, come evidenziato da estese macchie nerastre molto tenaci e deturpanti; le lesene di fondo erano lesionate, svergolte e vistosamente attaccate da insetti xilofagi. La parte inferiore, dove poggiavano le colonne, era meglio conservata ma anche essa denunciava la mancanza di varie cornici modanate; analogamente si evidenziava la perdita, nel secondo altare, di parte della trabeazione e di ampie porzioni delle cornici modanate e dorate.

Il supporto ligneo presentava fessurazioni profonde così pure le colonne ampiamente lesionate e mancanti di ampie porzioni della doratura. Un diffuso fenomeno di decoesione della pellicola pittorica interessava, in maniera pressoché uniforme, tutti gli elementi.

Gli interventi finalizzati al restauro ed al successivo riassetto degli altari lignei e della cantoria hanno seguito una procedura che può riassumersi nei seguenti punti:

1. Generalizzata campagna di spolveratura e prefissaggio della pellicola pittorica eseguita in cantiere;

2. disinfezione dagli insetti xilofagi mediante applicazione per iniezione di Permentar e trattamento antiparassitario e fungicida eseguito a pennello, fino ad assorbimento;
3. intervento di consolidamento del legno condotto mediante soluzione di resine acrilica Paraloid B72 applicata a pennello a più mani con concentrazioni crescenti;
4. trasporto in laboratorio degli elementi e successivo riassetto delle parti, ricollegimento e stuccatura eseguiti con polvere di legno e resina acrilica al fine di risarcire la continuità delle parti lesionate;
5. pulitura con miscele solventi delle superfici policrome;
6. ripristino delle parti mancanti con elementi ricavati da essenze analoghe alle originali. Per la ricostituzione di solidarietà fra le parti sono stati adottati inserti di legno di pioppo stagionato aventi la stessa sezione del letto scavato e della lunghezza di 6/10 millimetri circa, fissati con acetato di polivinile;
7. stuccatura delle fessurazioni e delle lacune con colla di coniglio mescolata nella proporzione del 10% in acqua e aggiunta di gesso di Bologna in parti adeguate. L'impasto per la reintegrazione delle lacune è stato applicato a spatola e successivamente levigato con bisturi e carta abrasiva in modo da livellarlo alla pellicola pittorica;
8. fissaggio della pellicola pittorica e degli strati preparatori eseguito mediante l'introduzione sotto le parti sollevate di una miscela di acqua e alcool in parti uguali allo scopo di ammorbidire lo strato e facilitare l'ingresso dell'adesivo. Successiva iniezione di un adesivo (diluente nella percentuale del 10% in 45% di acqua e 45% di alcool)

avendo cura di utilizzare, per l'ingresso dell'adesivo, le fessurazioni preesistenti nel legno ovvero praticando fori in parti figurative di secondaria importanza. Lo strato sollevato è stato poi ricollocato nella propria sede, esercitando una leggera

*Fig.4: Il secondo altare a sinistra rimontato*



- pressione;
9. reintegrazione pittorica eseguita con colori ad acquarello col fine di ridefinire una leggibilità d'insieme, seppur rendendo distinguibile l'intervento;
  10. stesura di gomma lacca e ceratura finale. Successivamente si è proceduto all'anastilosi degli elementi lignei e alla ricollocazione degli insiemi nel contesto originario<sup>1</sup>. Analoga metodologia ha interessato la cantoria i cui pannelli compositivi risultavano, come gli altari, scomposti, in precarie condizioni di conservazione (principalmente in ragione della lunga permanenza in ambienti non idonei) ed altresì mancanti di numerosi particolari decorativi; il riassetto degli elementi e la successiva ricollocazione nella sede originaria dell'insieme ricomposto ha tuttavia reso necessaria la realizzazione di una

specifico struttura di sostegno in acciaio capace di contenere il rilevante carico della cantoria (vedi il saggio di Stefano D'Avino, in questo stesso volume).

#### *Il restauro del coro e del pulpito*

L'intera superficie del coro, attribuibile (come il pulpito) alla seconda metà del XVI secolo), si presentava ricoperta da una consistente quantità di polvere, da sostanze cerose e celato sotto diversi strati di protettivi soprannati. Numerose fessurazioni erano evidenti nella pedana, nelle parti frontali e in tutta la porzione inferiore, particolarmente nella zona centrale. Alcuni capitelli e varie cornicette lobate erano mancanti.

Gli interventi finalizzati al restauro del coro e della cantoria possono riassumersi nei seguenti punti:

*Fig.5: Gli stalli del coro dopo il restauro*



1. Rimozione e aspirazione della polvere e dei depositi superficiali;
2. disinfestazione dagli insetti xilofagi mediante applicazione per iniezione di Permentar e trattamento antiparassitario e fungicida eseguito a pennello, fino ad assorbimento;
3. intervento di consolidamento del legno condotto mediante soluzione di resine acrilica Paraloid B72 applicata a pennello a più mani con concentrazioni crescenti;
4. pulitura con miscele solventi della superficie lignea e rimozione delle sostanze soprammesse;
5. rifacimento delle porzioni lignee mancanti e il risanamento strutturale con inserti 'a cuneo' di legno pioppo stagionato;
6. reintegrazione delle parti in cui erano presenti lacune con impasto di colla di

coniglio mescolata nella proporzione del 10% in acqua e aggiunta di gesso di Bologna in parti adeguate applicato a spatola e successivamente levigato con bisturi e carta abrasiva;

7. ripresa tonale del legno;
8. trattamento superficiale con olio paglierino e conclusiva stesura di una mano di cera d'api.

#### *Il restauro del portale*

Il portale, in stile abruzzese, pregevole esempio di arte quattrocentesca, si presentava assai degradato nella parte inferiore in ragione di una diffusa decoesione e scagliatura, particolarmente ai lati della porta lignea, causate dalla ridotta resistenza alla gelività propria del materiale.

Uno spesso strato di polveri miste a residui



*Fig. 6: Erosione della pietra dovuta alla gelività*

*Fig. 7: La frattura della base di una colonnina tortile del portale mostra l'ossidazione della imperniatura in metallo*

Fig. 8: Portale lapideo.  
Pulitura mediante  
impacchi con AB57



Fig. 9: Intervento di  
imperniatura di una  
delle colonnine tortili del  
portale



Fig. 10: Reintegrazione con  
impasto di resina e polvere  
di calcare della base della  
colonnina



Nella pagina seguente:  
Fig. 11: Affresco della  
lunetta del portale

oleosi nonché fissativi alterati ricopriva l'intera superficie.

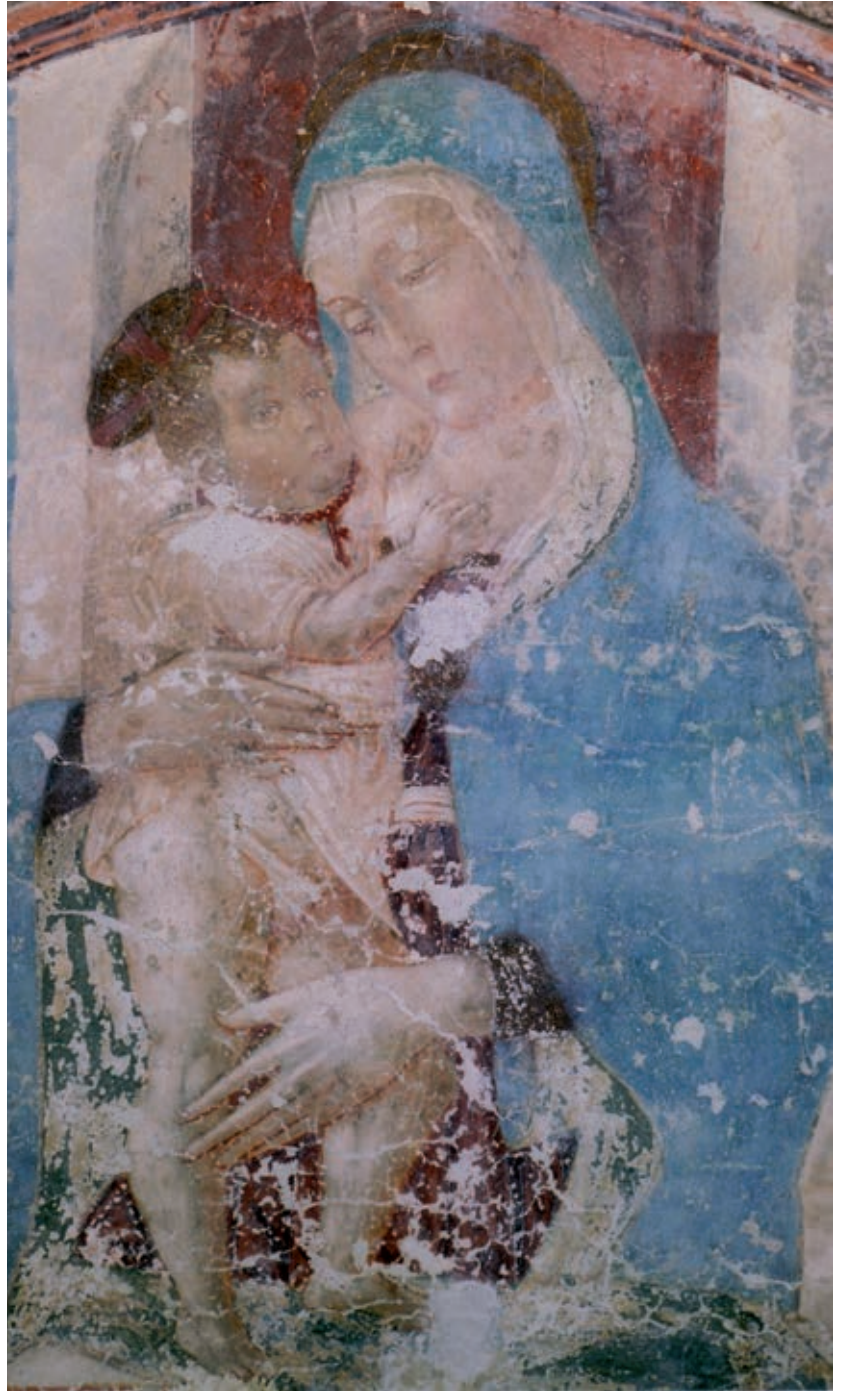
Gli interventi di restauro condotti al portale possono riassumersi nei seguenti punti:

1. Rimozione a secco, per mezzo di pennellesse, spazzole e aspiratori, dei depositi superficiali incoerenti e dei residui dei precedenti trattamenti di debiotizzazione;
2. rimozione dei depositi oleosi e delle croste nere mediante impacchi di carbonato di ammonio con supporti assorbenti tipo polpa di carta e/o carta giapponese lasciati agire per il tempo necessario, con tempi di contatto preventivamente testati mediante campionatura; le polveri dure dovute a processi di carbonatazione e le incrostazioni saline insolubili sono state trattate meccanicamente;
3. rimozione delle vecchie stuccature effettuata con microsabbatura di precisione e strumenti meccanici;
4. consolidamento delle superfici decoese mediante successive impregnazioni di resine epossidiche;
5. risarcitura delle soluzioni di continuità con malta di calce e polvere di calcare con caratteristiche granulometriche e cromatiche simili al materiale originario;
6. stuccatura delle fessurazioni con malta a granulometria finissima;
7. integrazione delle lacune e le giunzioni tra i frammenti tramite malta a base idraulica e/o resinosa e inerti vari;
8. solidarizzazione delle scaglie pericolanti con resine termoplastiche e con microcuciture con perni di materiale inossidabile e resina epossidica;
9. integrazione delle parti mancanti in pietra, previa restituzione da calco ricavato *in loco* per mezzo di

controforma, eseguita mediante impasto di resina e polvere di calcare con caratteristiche granulometriche e cromatiche simili al materiale originario,

10. stesura a pennello di protettivo finale.

<sup>1</sup> Contemporaneamente all'intervento sopradescritto, condotto fra il 2004 ed il 2005, nell'ambito di un progetto MIUR è stato elaborato uno studio per l'anastilosi virtuale degli altari lignei della chiesa di S. Agostino in Cascia; sull'argomento cfr. S. D'AVINO, *Reale e virtuale. Osservazioni su un complesso rapporto e sue implicazioni nel restauro*, in *Inserzioni Disegni*, a cura di Carlo Mezzetti, Roma 2007, pp. 77-88.





---

## Alcune note sulla decorazione della chiesa di Sant'Agostino a Cascia

*Michela Becchis*

In un ancora oggi importante intervento che Federico Zeri scrisse nel 1963 intorno ad alcuni problemi di pittura umbra, egli metteva in evidenza un elemento caratterizzante della cultura figurativa di buona parte dell'Umbria in un periodo lungo che prendeva le mosse nell'ultimo trentennio del XIV secolo e che sarebbe proseguito ancora per molto nel tempo. Questo consisteva nel fatto che, a esclusione di pochi grandi fatti, la pittura, spesso in virtù di una committenza "di livello agreste e contadinesco che richiedeva perlopiù affreschi votivi"<sup>1</sup>, era divenuta appannaggio di artisti o botteghe di livello non altissimo, seppur più che dignitosi. Questi artisti si trovavano a dovere eseguire spesso opere di non ampio respiro, specie negli affreschi, dove ben di rado ci si troverà a valutare grandi cicli, bensì modesti riquadri spesso "sistemati" gli uni accanto agli altri quando non addirittura gli uni sugli altri. Il tessuto figurativo che ne scaturì fu creato più dal buon mestiere che dalla qualità e spesso i linguaggi delle varie botteghe, ma anche dei singoli artisti, tutti caratterizzati da molte inflessioni locali, furono elaborati in modo tale da essere facilmente appresi da botteghe ben nutrite, si intrecciarono cioè in una sorta di *ars combinatoria* basata su uno stile di base che aveva molti tratti comuni. Tuttavia le figure di alcuni artisti non sono sempre liquidabili con la definizione secca di "pittori votivi" data loro da Van Marle, e tra loro emerge chi riesce a elaborare con nettezza un'arte più corposa e in grado di stabilire anche legami e referenti importanti. È questo ciò che accadde anche per

la chiesa di Sant'Agostino.

La chiesa di Cascia non sfugge infatti, nella sua decorazione, a tali caratteristiche e nel corso della sua esistenza ha visto la successione di una quantità notevole di interventi che hanno immesso l'edificio all'interno di un vero e proprio circuito decorativo dove si identificano personalità che puntualmente ritroviamo, nel medesimo torno di anni, in una zona geografica che ha uno dei suoi epicentri nel nursino. Al fianco di questo circuito che si potrebbe definire territoriale, bisogna tenere presente un altro tipo di itinerario segnato dalla preferenza che i singoli ordini manifestarono per alcuni artisti e se ormai, relativamente agli Agostiniani, molto è stato fatto, c'è da dire che sono molti ancora gli insediamenti dell'ordine in questa non piccola zona del centro Italia che attendono un attento vaglio al fine di ricostruire meglio proprio questi *tracciati* di arte.

La storia dell'insediamento, prima brettinense e in seguito agostiniano, comincia molto prima di quel 1358 a cui sembrano, seppur con alcune incertezze, rimandare dei documenti presenti nell'Archivio Comunale di Cascia<sup>2</sup> in relazione al radicale intervento di ristrutturazione e ampliamento che, a partire da quell'anno, ebbe la chiesa. La storia della decorazione del complesso, invece, per ciò che rimane, dovette cominciare intorno a quegli anni a giudicare da alcuni lacerti presenti nella chiesa inferiore ed in particolare quelli che raffigurano una sciupatissima *Crocifissione* e pochi altri frammenti rimasti a volte di difficile identificazione e altrettanto difficile valutazione.

Sono molto incerti i dati relativi a quei lavori che si dovettero protrarre a lungo o forse subire alcune interruzioni, ma essere ancora in atto nel 1389<sup>3</sup>.

Intanto nel preesistente antico cenobio, destinato a diventare una parte sotterranea del complesso, e nel convento continuavano le piccole commissioni per lasciti e volontà

di fedeli casciani. Nel convento troviamo una parte di una *Crocifissione* in cui anche la superficie pittorica appare sciupata e decurtata, ma rimane di buona lettura la scena canonica con il Cristo, la Vergine, San Giovanni, a cui si aggiunge un altro apostolo. La figura del Cristo, scarna, patetica e dal corpo anatomicamente disegnato, con i segni sanguinanti delle



Fig. 1: Cascia, originario sacello agostiniano, anonimo, due Sante con un donatore

sue sofferenze, si apparenta non solo iconograficamente ai *Crocifissi* lignei coevi e mostra, in particolare nella testa e nel morbido chiaroscuro della barba, un'esecuzione da parte di un pittore di non scarsissima qualità; così come indice di buona pittura sono il morbido pannello del manto dell'apostolo e tutta la figura della Vergine. Eventuali abbassamenti rilevabili nello stile sembrerebbero quindi dovuti alla perdita di elementi dell'affresco. Seppur l'opera appare collocabile sullo scorcio del '300, o forse addirittura nei primi anni del '400, la linea stilistica entro cui la si può inserire sembrerebbe, allo stato attuale di lettura, esulare dal forte espressionismo di marca folignate e avvicinarsi ad esperienze più simili a quella, ad esempio, del tardo trecentista da poco identificato con il nome di Maestro di Monteleone, un artista che, attivo anche a Spoleto, dovette tuttavia praticare non poco anche la Valnerina<sup>4</sup>.

Se la figura di quel pittore è ancora da delineare con più precisione critica, dell'autore della nostra *Crocifissione* si può dire che è rappresentante di una pittura di vena più marchigiana, si direbbe quasi "adriatica" e quindi dalle cadenze più morbide e meno "tagliate", spigolose, tipiche della pittura locale<sup>5</sup>. Da circa dieci anni sono molti gli studi che hanno indagato le rotte e gli esiti di una pittura che partendo dalle Marche diffuse modelli più "internazionali" anche in zone solitamente ritenute appartate e destinate senza scampo ad avvalersi di artisti di modesta levatura. Quel che deve essere tenuto presente è il dato che furono due e parallele le strade che si tracciarono, una segnata dai grandi fatti pittorici umbri e adriatici, o anche più precisamente camerti, l'altra caratterizzata dal riverbero di questa pittura più alta sull'arte di

una folta schiera di maestri minori e spesso particolarmente ripetitivi che tuttavia diffusero in modo capillare un linguaggio pittorico ben riconoscibile, come nel caso del pittore della *Crocifissione*. Resta ancora tutto da vagliare se nel caso di Sant'Agostino a Cascia, luogo assai avaro di documenti anche nelle fasi più antiche dell'insediamento, ciò fu dovuto alle strade tracciate dagli Ordini; alla particolare estensione di certe diocesi che coprivano zone culturalmente più progredite, ma anche altre decisamente più arretrate; all'interesse per alcuni centri e strade manifestato da signorie, come ad esempio i Da Varano, a vocazione fortemente commerciale<sup>6</sup>.

Nella chiesa primigenia si trova un affresco che raffigura due Sante con un donatore (fig. 1) e che si presenta con importanti cadute di colore nella parte bassa, probabilmente causate anche dal distacco di uno strato di intonaco soprammesso per effettuare nuovi affreschi. Le caratteristiche stilistiche di queste due figure di Sante confermano la creazione di una vera e propria *koinè* figurativa di una vasta zona dell'Italia centrale che iniziò a svilupparsi almeno dall'ultimo trentennio del XIV secolo e proseguì fino alla inoltrata seconda metà del XV.

Una dedicatoria corre nella fascia alta del riquadro decorativo e seppur nella maldestria dell'ultima cifra che sembra accavallarsi alla decorazione, si legge HOC OPUS FECIT FIERI PAVLVTIVS COLE S...U A. DMI MCCCLXXXX

Le due figure sembrano apparentarsi anche in questo caso con la pittura del citato Maestro di Monteleone, tuttavia in queste pitture emerge più un dato interessante di cultura figurativa che uno stile alto: alcuni elementi di quella pittura che ebbe tra le sue fucine Camerino e in



*Fig. 2: Cascia, chiesa di San Francesco, bottega degli Sparapane, Vergine in trono tra due Santi*

seguito trovò diffusione in Umbria, nel nord del Lazio e dell'Abruzzo, si mantennero costanti, in parte evolvendosi, in parte cristallizzandosi su certi grafismi magari di non scarsa qualità e, in alcuni casi, in certe "eleganze" da standardo processionale. Infatti, nel caso di queste due figure si può parlare di un antecedente, ma di almeno cinquant'anni precedente, di pitture della bottega degli Sparapane: la santa di sinistra viene riproposta, con un segno solo poco più metallico e grafico nel S. Sebastiano presente a San Salvatore a Campi di Norcia. Ma l'avvio dell'attività di Giovanni, capostipite della famiglia di artisti nursini, allo stato degli studi non può porsi a prima degli anni Quaranta del XV secolo. Ancora, possibilità di raffronti a distanza di tempo e con le medesime differenze di stile, possono farsi sempre tra il volto della nostra Santa e quello della *Vergine in trono tra due Santi* affrescato in San Francesco a Cascia (fig. 2) e attribuito alla bottega degli Sparapane<sup>7</sup>, nonché al San Bernardino presente nella medesima chiesa (fig. 3) sempre riconducibile a quella bottega, ma forse non alla stessa mano della *Maestà*. Esistette quindi un *filium* lungo nel tempo che comprese anche l'anonimo piccolo maestro di Cascia e si consegnò agli Sparapane, ormai al tramonto di quello stile "di frontiera" gradito ai committenti del luogo. A sostegno di questa lunga persistenza di stili e modelli, nell'oratorio di San Giovanni Battista è situato un piccolo lacerto di affresco (fig. 4) contrassegnato da una vasta caduta di colore riguardante tutta la parte destra e che si inquadra pienamente entro la caratteristica tipica dell'intero complesso di Sant'Agostino e cioè essere decorato non da grandi ed unitarie "campagne" ad affresco, ma dal frutto di circoscritte committenze di locali famiglie, esponenti di una piccola e non ricchissima

nobiltà; quindi risultato di una devozione privata eseguito da un numeroso e operosissimo gruppo di quelli che si potrebbero definire, secondo la definizione di Romano Cordella, "piccoli maestri".

Data l'ubicazione dell'opera, è molto probabile che si tratti di una *Natività del Battista*. L'opera



Fig. 3: Cascia, chiesa di San Francesco, bottega degli Sparapane, San Bernardino

Fig. 4: Cascia, chiesa di S. Giovanni Battista, anonimo, *Natività del Battista*

Fig. 5: Cascia, Chiesa di Sant'Agostino, Maestro della *Dormitio* (?), *Madonna col Bambino*

sembra possa ben inserirsi entro il catalogo amplissimo e rintracciabile in tutta la Valnerina della bottega degli Sparapane in particolare di Giovanni e suo figlio Antonio. Bottega che dovette essere composta da numerosi pittori, tanto il catalogo è ormai ampio. Il loro è uno stile caratterizzato da figure allungate, volti dall'ovale ben definito, incarnati delicati soffusi di rossori sulle gote che diventano vere e proprie cifre ampiamente ripetute e praticate da tutta la bottega che, non perdendo mai una certa grazia e una certa qualità, si rendono perfettamente funzionali ad una pratica devozionale intensa ma destinata, come si è detto, ad un uso privato benché espressa in luoghi centrali per gli Ordini

Mendicanti presenti nella zona.

L'affresco potrebbe collocarsi, rispetto alla cronologia degli Sparapane, intorno al decennio compreso fra il 1465 e il 1475, in prossimità del piccolo ciclo in S. Francesco ad Amandola. L'analisi epigrafica sulle poche lettere rimaste nella fascia in basso non permette una più sicura datazione e anzi mostra, rispetto alla possibile datazione dell'opera, un certo attardamento grafico che tuttavia è abbastanza frequente nella pittura della seconda metà del XV secolo in quest'area dell'Italia centrale.

Appare probabile che proprio a cavallo tra XIV e XV secolo si cominciasse a dotare la chiesa superiore e totalmente rinnovata di un



suo apparato decorativo e di certo fra i primi interventi va posto quello che oggi non è che un lacerto, ma che rimane tra quelli di qualità più alta eseguiti per l'edificio. Sulla parete destra rimane una piccola *Madonna col Bambino* forse tra le opere migliori tra quelle presenti nella chiesa, situata entro una cornice dipinta (fig. 5); il pittore rivela una cultura composita nutrita da spunti marchigiani, resi omogenei da un certo "senesismo" alla Luca di Tommè. Le due figure sono inquadrare da una cornice dipinta che offre una sistemazione spaziale alle due figure che si pongono, nella parte bassa, al di fuori di essa; l'esame di questa cornice permette di ipotizzare che sia stata aggiunta

in un secondo momento a delimitare un affresco che doveva essere più grande e in cui lo sfondo delle due figure poteva essere un più grande drappo quadrettato che ancora rimane ben visibile dietro a queste e che forse era sostenuto da angeli. L'attribuzione dell'opera apre necessariamente il discorso sulla bottega del Maestro della *Dormitio* o di un suo alter ego chiamato Maestro del trittico di Terni<sup>8</sup>. A Cascia esiste un ciclo di affreschi eseguito nella chiesa di S. Antonio attribuito a questo gruppo di pittori<sup>9</sup>, come è stato giustamente notato<sup>10</sup> sono almeno due le personalità diverse che agiscono su quelle mura, affiatate certo, ma di livello diverso. Il pittore che esegue la *Madonna*



Fig. 6: Cascia, chiesa di Sant'Antonio, Maestro della *Dormitio*, *Madonna col Bambino*

Fig. 7: Cascia, Chiesa di Sant'Agostino, anonimo, Crocifisso ligneo



col Bambino (fig. 6) è il medesimo, ad esempio, che esegue la prima storia del primo registro nella parete destra, *Sant'Antonio incontra l'eremita Paniuto*, ed è quello che ritroviamo al lavoro in Sant'Agostino nella piccola *Madonna* dove conduce più avanti il delicato chiaroscuro con un risultato plastico pieno e riuscito. Il confronto tra i due affreschi di analogo soggetto parrebbe porre come sequenza cronologica quello per gli Agostiniani successivo a quello di S. Antonio in virtù di un'accentuata maturazione del suo stile che trova la migliore espressione nella figura più tornita, elegante e tenera del Bambino. Difficile dire, anche ad un esame delle murature, se l'opera di Sant'Agostino fosse più estesa di come sia oggi, tuttavia proprio l'inserito successivo della cornice farebbe pensare ad un "salvataggio" parziale di un lavoro più ampio. Tra le opere mobili della chiesa troviamo un bellissimo *Crocifisso* (fig. 7) che era posto, come da prassi, sull'arco trionfale della chiesa dove è stato riposizionato dopo un lungo e accurato restauro. Quest'opera è, anche nella bella fattura, frutto di una produzione piuttosto ampia e diffusa in una vasta zona dell'Italia centro meridionale. Uno dei primi elementi da ricordare è che questo tipo di Crocifisso, in particolare per la sua iconografia sofferente, tragica, ai limiti del macabro, ebbe una vastissima diffusione presso gli Ordini Mendicanti essendo molto legata, tale tipologia, ad una predicazione intensa e patetica e che quindi il numero di questi manufatti lignei dovette essere assai più cospicuo di quel che oggi rimane<sup>11</sup>. Osservando questo crocifisso dal volto molto allungato, con il naso sottile e gli occhi semiaperti, la capigliatura a ciocche compatte, la barba lunga che incornicia la bocca anch'essa semiaperta, la cassa toracica evidenziata in ogni singola costola, ma senza indugi grafici,

pettorali e addominali ben tracciati, il busto forte che complessivamente contrasta con le braccia sottili e nervose, il perizoma di stoffa pesante e lungo fino alle ginocchia, scandito da profonde pieghe, il tutto sottolineato dai segni terribili della passione, con la profonda e aperta ferita del costato e l'intero corpo sanguinante, può dirsi di essere di fronte ad una tipologia messa in evidenza da Corrado Fratini<sup>12</sup> Infatti l'opera rientra a pieno titolo in quel filone che raggruppa in sé tratti stilistici da un lato assunti dall'insieme di manufatti raccolti intorno al Maestro di Visso con l'acceso patetismo, l'abbondanza di sangue, le braccia "tirate" verso l'alto, i capelli separati in grosse ciocche dal sangue raggrumato; dall'altro con il corpo del Cristo non piegato sulle ginocchia, non pingue e con il ventre sporgente, ma dal fisico molto allungato, anatomicamente non descritto con insistenza espressionistica, ma percorso con un interesse più "classico". Fratini chiama questo intrecciarsi di elementi ripresi da due diversi percorsi stilistici una "serie di compromesso"<sup>13</sup>. Possibile che lo sia una sorta di compromesso, forse voluto anche dalla committenza, decisa, in alcuni casi, ad ammorbidire gli aspetti più prepotentemente drammatici di quei Cristi; tuttavia si potrebbe anche pensare ad una terza via determinata, tra le altre motivazioni, dall'avanzare delle datazioni di questo gruppo. Il *Crocifisso* di Cascia sembra mostrare qualche analogia con quello presente nel Duomo di Ascoli Piceno, località non prossima alla città umbra, ma non per questo impossibile da immettere in una circolazione non solo intensa, ma anche estesa. Tuttavia rimane un problema relativo alla datazione del nostro esemplare che sembra a tutti gli effetti doversi collocare davvero tra gli epigoni della serie e che comunque non può pensarsi come eseguito

Fig. 8: Cascia, chiesa di San Francesco, Bartolomeo di Tommaso, Trinità



Fig. 9: Cascia, Chiesa di Sant'Agostino, controfacciata, Paolo da Visso, Santo cavaliere



dopo il rifacimento della chiesa a fine Trecento anche a voler ipotizzare un attardamento estremo. È quindi possibile che l'opera fosse già presente nella chiesa più antica oppure che fosse arrivata da un'altra località, da un altro insediamento agostiniano, quasi come una reliquia o un elemento di assoluta necessità anche nella sua già maturata "antichità".

Che Paolo da Visso avesse lavorato anche a Cascia, nelle chiese di Sant'Antonio Abate e di Santa Maria è fatto già noto e indagato, seppur non ampiamente, dalla critica. Credo che suoi interventi, coadiuvato dalla sua bottega, possano ritrovarsi anche in alcuni affreschi in San Francesco. Il suo passaggio a Sant'Agostino è invece meno noto e segnalato solo da Venanzangeli, più accuratamente, e Cordella<sup>14</sup>. L'intervento di Paolo nella chiesa fu uno dei più estesi e si ritrova nella controfacciata, nel fondo della parete destra all'attacco con la controfacciata e nella parete sinistra. Partendo dalla parete destra, dobbiamo innanzitutto leggere, in un cartiglio dedicatorio, la data 1439; infatti l'arco dell'intervento di Paolo nella chiesa deve essere collocato, forse non in modo continuativo, tra questa data e quel 1444 che è apposto sotto il *Sant'Agostino e Santa Monica* affrescati nella parete destra. Cominciando dalla *Crocifissione* che segue il cartiglio<sup>15</sup> si leggono elementi che sembrano allontanarlo dal supposto alunnato con Bartolomeo di Tommaso, forse più dovuti alla presenza di aiuti. Infatti quel rapporto a tratti riemerge, ad esempio in alcuni dei santi in controfacciata, assumendo le caratteristiche da un lato più morbide e dall'altro ancor più austere di Bartolomeo intorno agli anni Quaranta e adattate, si direbbe semplificate, per una committenza di gusti meno accesi rispetto alla pittura del folignate. Tuttavia

compiendo l'esame dei lavori di Paolo nella chiesa, corre quasi l'obbligo di accennare al fatto che se poniamo come dato questo parziale allontanamento da Bartolomeo, ma meglio dire una personale rilettura, si pone il problema di ritornare sulla paternità degli affreschi in San Francesco sempre a Cascia e anche sulla loro datazione. Infatti è indubbio che in alcuni volti della controfacciata di Sant'Agostino, Paolo tiene presente la bellissima *Trinità* (fig. 8) affrescata nella chiesa francescana. Ora, questa *Trinità* è da molto tempo attribuita da Bruno Toscano proprio a Bartolomeo, più di recente, invece, Romano Cordella ritiene giunta ad un punto molto alto la maturazione e autonomia pittorica di Nicola da Siena, da poter spostare quel frammento nel catalogo del maestro senese, peraltro sodale del folignate<sup>16</sup>. Ad una ricognizione di quanto Nicola lascia di suo sempre a Cascia, nel coro di Sant'Antonio, in effetti questi si mostra pittore di sicura qualità, ma poco unisce stilisticamente il lavoro in San Francesco e questo. Rimane anche da vagliare il dato cronologico, perché se Paolo lavorò in Sant'Agostino in anni compresi tra il 1439 e il 1444, i bei frammenti lasciati a Bartolomeo non possono scavalcare questo arco di tempo, anzi, tenuto conto della probabile sequenza del lavoro di Paolo per gli Agostiniani, non possono andare, affinché abbiano potuto svolgere il presunto ruolo di testi ispiratori, oltre quel 1442 in cui un documento ci dice che il maestro folignate e Nicola da Siena avevano bottega in comune e lavoravano, anche loro per gli Agostiniani ma a Norcia<sup>17</sup>. Infatti, proprio tenendo presente la lettura che il maestro di Visso fornisce del lavoro di Bartolomeo, è possibile che egli abbia tenuto presente anche certi modi di Nicola. Una analogia di pittura esiste, infatti, anche con un frammento in Santa

Margherita, allora probabilmente eseguito da poco, attribuito a Nicola dalla Benazzi<sup>18</sup> e la semplificazione con cui Paolo scioglie la complessità austera delle figure del folignate. Ma veniamo alla serie di Santi in controfacciata: Sant'Agostino, Sant'Antonio Abate, San Nicola da Tolentino, San Cristoforo e un santo vestito da paggio non facilmente identificabile. In tutte queste figure quelle che sono state individuate come le caratteristiche dominanti della pittura dell'artista visano, cioè una certa impetuosità dello stile un po' aspro e scheggiato, una certa vivacità un po' scontrosa e popolare, sembra attenuarsi non solo in virtù del fatto che molte figure emergono isolate e circondate da cornici dipinte che le separano le une dalle altre, ma anche per quella che appare una più placata ricerca del pittore. La sua *verve* un po' corrusca e netta sembra riemergere solo nell'ultimo intervento.

Il giovane ed elegante paggio (fig. 9) è affrescato sulla lesena che affianca il portale d'ingresso nella parte destra della controfacciata, il volto delimitato da una sottilissima linea di contorno, i grandi occhi un poco globosi e dallo sguardo assorto, il naso sottile, il rossore delicato delle guance, rendono questo giovane santo assai prossimo all'*Assunta* della Collegiata di Visso anche in relazione a quella inflessione senese, non tutta desunta da Nicola perché più morbida, che Paolo esibisce in particolare in opere situabili nel quinto decennio del secolo; così come i suoi capelli biondi bene acconciati sono simili a quelli di alcuni degli Apostoli nel medesimo affresco. Benché il corpo, la postura e l'elegante abito del paggio siano quasi sovrapponibili al S. Venanzio della *Crocifissione* affrescata nella Pieve di Ussita, quest'ultimo affresco, datato 1470, sembra di molto successivo al nostro. Se l'intervento di

Paolo a Sant'Agostino è da ritenere tutto nel torno di quel 1444 che tra poco esamineremo, i raffronti stilistici tra questo intervento e la citata *Assunzione* di Visso, nonché con altri particolari delle *Storie di San Martino* (1447) eseguite sempre nella Collegiata di Visso, rendono i nostri affreschi il diretto antecedente di quelli dando forza, così, alla datazione collocata proprio nella metà del secolo, proposta da Vitalini Sacconi per tutto l'intervento visano<sup>19</sup> Sempre sulla controfacciata destra, a seguire troviamo un monumentale San Cristoforo (fig. 10) "fratello" anche nella datazione di quello che il pittore eseguì per la chiesa della Madonna del Sasso a S. Martino di Serravalle nel Chienti. L'intera composizione dovette essere una delle firme del pittore, tanto nella ripetuta varietà cromatica, ma anche nella saporita e sbizzarrita descrizione della fauna presente nel fiume che fu più volte ripresa anche da suoi allievi. e a tal proposito non è da escludere anche qui l'intervento di qualcuno di essi, in particolare di colui che dipinse, nel 1474, lo stesso Santo nella chiesa di San Liberatore a Castelsantangelo sul Nera. A separare quest'immagine dalla successiva fu affrescato un cartiglio con la storia di San Cristoforo e in cui possiamo solo immaginare vi fosse anche un eventuale committente e una eventuale data andati perduti.

A seguire troviamo dentro una singolare cornice ad arco bipartita una figura di Sant'Agostino dove il pittore esercita un cangiantismo cromatico di grande qualità trapassando dal bruno al violaceo con leggeri e al tempo metallici rialzi di tono. Tuttavia sempre, negli affreschi in esame, si rilevano interventi di bottega. Di difficile identificazione e l'altra parte di questo dittico dipinto in cui un cavaliere adagiato al suolo, abbigliato con abiti

Fig. 10: Cascia, Chiesa di Sant'Agostino, controfacciata, Paolo da Visso, San Cristoforo





simili al S. Cristoforo e al Santo paggio dove si evidenzia l'uso di modelli per rappresentare il damasco degli abiti, ha una visione di cui oggi rimangono solo le nuvole e un inizio di panneggio.

Nella parte sinistra della controfacciata si trovano le figure di Sant'Antonio Abate (fig. 11) nel registro inferiore e San Nicola da Tolentino (fig. 12) in quello superiore. Anche in questo caso, nonostante il restauro, la parte superiore è molto sciupata e tuttavia si intende ancora bene lo stile di Paolo e il raffronto che si può fare è con il più tardo San Bartolomeo oggi conservato nella Galleria Nazionale di Praga, una tra le opere più certe del pittore: stesso modo di tracciare i lineamenti del volto con gli zigomi sporgenti e il profilo affilato, i capelli a piccoli boccoli, la barba a punta. Tuttavia anche in questa figura, pur mantenendo fermo uno stile più lineare, meno complesso, indirizzato verso altri esiti, Paolo dovette tenere presente il bellissimo e corrucciato San Benedetto che Bartolomeo aveva dipinto a San Francesco, cogliendone davvero solo gli aspetti di più facile lettura (fig. 13).

Quella che dovette essere l'ultima opera di Paolo nella chiesa è l'affresco con Sant'Agostino in cattedra, Santa Monica e *sotie* datato 1444<sup>20</sup> (fig. 14). L'affresco fu eseguito per quella che fu la più importante confraternita presente nella chiesa e che dovette nascere nel XV secolo, possibile ipotizzare proprio intorno alla data apposta sotto l'affresco<sup>21</sup>. Qui Paolo ripropone più decisamente alcune tipicità della sua pittura, lasciando certe morbidezze che aveva proposto nelle precedenti figure di Santi e volgendo la sua attenzione, ad esempio in alcuni dei piccoli volti delle monache e nel paesaggio per il poco che si può valutare da una superficie pittorica molto sciupata, alla pittura di Nicola da Siena.

Più per continuare a ritrovare fili del tessuto figurativo di cui si è parlato si direbbe che il Sant'Agostino abbia qualche assonanza con un Sant'Antonio Abate che si trova nella più volte citata chiesa di San Francesco (figg. 15 a/b); stesso taglio degli occhi, stesso modo grafico di disegnare capelli e barba e sopracciglia, stesso modo di rialzare il tono sul naso. Meno deciso nel Sant'Antonio il chiaroscuro che scolpisce i volti nella scena agostiniana.

Andando avanti nel tempo, furono altri i dipinti che ornarono la chiesa sempre con le medesime modalità del lavoro da altare eseguito nelle nicchie. Nella parete sinistra si trova un affresco con la *Vergine e il Bambino tra San Nicola da Tolentino* e un altro Santo non più individuabile (fig. 16). Al di sotto delle figure c'è una data che sembra potersi leggere come 1486 forse della stessa mano che scrive *San Nicola da Tolentinus* senza tuttavia riuscire a fare entrare nella cornice la S finale della città del Santo, con gli stessi problemi dunque in altri casi citati. L'opera deve far capo alla vasta bottega dei già più volte nominati Sparapane anche se sembrano qui attenuarsi certi grafismi che sono presenti nello stile della bottega forse in virtù della datazione piuttosto tarda.

Un medesimo pittore dovette affrescare la lunetta sopra il portale (fig. 17) e un affresco di difficile visione essendo dietro una parete che in tempi successivi chiuse la nicchia scavata nello spessore della parete e che rappresenta una Vergine in trono col Bambino fra un San Nicola da Bari e un ipotizzabile altro Santo impossibile da vedere. Sullo scalino sotto il trono della Vergine si legge una data: 1475, anche se l'ultimo numero non è di facile lettura. Anche nell'avanzare del secolo, nella chiesa lavorarono maestri di non chiarissima fama, però il pittore che raffigura i due

Nella pagina a fianco:

Fig. 11: Cascia, Chiesa di Sant'Agostino, controfacciata, Paolo da Visso, Sant'Antonio Abate

Fig. 12 - Cascia, Chiesa di Sant'Agostino, controfacciata, Paolo da Visso, San Nicola da Tolentino

Fig. 13 Cascia, chiesa di San Francesco, Bartolomeo di Tommaso, San Benedetto

Fig. 14: Cascia, Chiesa di Sant'Agostino, parete sinistra, Paolo da Visso, Sant'Agostino in cattedra, Santa Monica e "sotie"



bellissimi vecchi, il Sant'Agostino della lunetta e il San Nicola della nicchia è pittore capace di far suoi e diffondere modelli alti. Insomma, anche per l'ignoto maestro di Cascia può dirsi ciò che, ormai anni addietro, Bruno Toscano diceva presentando la figura di Jacopo Vincioli e la generazione di pittori che si trovò ad operare proprio intorno agli anni Settanta del XV secolo, dopo la vera e propria "epifania" di Benozzo Gozzoli<sup>22</sup>. Il nostro pittore sembra un po' incerto se spiccare il volo verso una autorevolezza che gli fa dipingere i due vecchi con una gravità e una capacità ritrattistica notevole, è davvero bello il volto segnato dagli anni del San Nicola dalle guance cadenti nascoste dalla folta barba candida e dalle palpebre quasi chiuse da un gonfiore vetusto, e certe difficoltà ad assumere modelli spaziali

e decorativi ormai assodati dai maggiori pittori. Anche questi sembra dipingere con alcune inflessioni per certi aspetti più pastose che l'arte di Benozzo prese in zone quali la Valnerina e che sembrano creare qualche legame con l'altro ignoto pittore che affrescò gli Evangelisti nella chiesa di San Pietro a Poggiodomo<sup>23</sup>, ma anche con Bernardino Campilio (o Campilio da Spoleto). Si guardi il volto della Madonna della lunetta casciana, con la piccola bocca sotto il naso lungo e sottile, l'altrettanto ampia arcata sopraccigliare e i piccoli occhi che ospita, il modo di dipingere le mani sottili anche nel Nicola da Tolentino della lunetta. Non si vuole certo con ciò proporre un'attribuzione a tale pittore, ma solo introdurre il nostro entro un tipo di circolazione che nel corso degli studi ha trovato anche qualche nome da usare come



*Fig. 15a: Cascia, Chiesa di Sant'Agostino, parete sinistra, Paolo da Visso, Sant'Agostino in cattedra, Santa Monica e "sotie", part. prima del restauro*

*Fig. 15b: Cascia, chiesa di San Francesco, Bottega degli Sparapane (?), Sant'Antonio Abate, part.*

Fig. 16: Cascia, Chiesa di Sant'Agostino, parete sinistra, bottega degli Sparapane (?), la Vergine e il Bambino e San Nicola da Tolentino



Fig. 18: Cascia, Chiesa di Sant'Agostino, parete sinistra, anonimo, il Battista fra i santi Agostino e Nicola da Tolentino, la Madonna della cintola e il Bambino



Fig. 17: Cascia, Chiesa di Sant'Agostino, lunetta del portale, la Vergine e il Bambino tra Sant'Agostino e San Nicola da Tolentino



pietra miliare.<sup>24</sup>

Uno dei più tardi in ordine di tempo tra gli affreschi presenti in Sant'Agostino, è in una nicchia nella parete di sinistra, voluta dal nobile casciano Raffaele di Giovannantonio che ebbe in seguito il permesso di essere sepolto nella chiesa. La nicchia fu richiusa nella prima metà del Settecento e il dipinto al suo interno raffigura il *Battista fra i santi Agostino e Nicola da Tolentino* sormontati da una *Madonna della cintola* che reca in braccio il Bambino (fig. 18). Sotto il Battista si legge HOC OPUS FATV<sup>o</sup> FUIT PRELTO FATTO PRAPHAELLE IO ANT<sup>i</sup> DE CASSIA COVETVI S AUG<sup>ni</sup> DE CASSIA 1563. Se la datazione dell'opera è questa, l'affresco conferma, con la sua qualità piuttosto incerta, quella generale difficoltà, anche relativamente alle committenze, che intorno a quella data la chiesa e i suoi protettori dovettero avere.

<sup>1</sup> ZERI F., *Tre argomenti umbri, ora in Giorno per giorno nella pittura, vol.3, Torino 1992, pp. 43-54*

<sup>2</sup> Cfr. ASCC, perg. n. 185.

<sup>3</sup> Scarsissimi i documenti, frammentarie le notizie relative a questo periodo della chiesa. A. FABBI, *Storia e arte nel comune di Cascia, Spoleto 1975, p.262* scrive che «Nel 1380 la chiesa di Sant'Agostino fu ampliata nella forma gotica sopra l'antica chiesa di S. Giovanni Battista» non precisando da dove si ricavi tale dato.

<sup>4</sup> Cfr. R. CORDELLA, *Pittori del Quattrocento in Valnerina e rapporti con le Marche, in I Da Varano e le arti, Atti del Conv. Intern. di Studi (Camerino, 4-6 ottobre 2001) a c. di A. DE MARCHI- P.L. FALASCHI, Camerino 2003, pp. 670-673*

<sup>5</sup> Non vedo in questa *Crocifissione* un particolare influsso senese e ancor meno lorenzettiano, così

come nota il Fabbi, (A. FABBI, *Storia...cit, p. 266*) se non nei termini di quella ripresa dell'arte senese che avvenne in ambito marchigiano e che da lì si diffuse anche in Umbria. Lo stesso autore (*ivi*) propone il nome di Cola di Pietro per questo affresco e per la *Madonna col Bambino* di cui si tratterà più avanti nel testo, attribuzione più plausibile per quest'ultimo piccolo affresco che per la scena del convento. Egli afferma anche, ma senza indicare la fonte, che il committente fu per entrambi i lavori Paoluccio Coletti nel 1390. Ma questi fu, in quell'anno, il committente, come da scritta, dell'affresco con due Sante e forse lo stesso Paoluccio che si trova nel primo cenobio.

<sup>6</sup> Per il problema si rimanda a *I Da Varano...*, cit.

<sup>7</sup> G. BENAZZI, *Pittura della seconda metà del '400 in Valnerina: recenti ritrovamenti, in Dall'Albornoz all'età dei Borgia: questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale, atti del convegno di studi (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Todi 1990, pp-251-252.*

<sup>8</sup> Il problema relativo al Maestro della *Dormitio*, ma sarebbe più opportuno dire alla bottega che sotto questo nome si raccoglie, e al suo complesso catalogo è stato molto dibattuto negli ultimi anni, dopo che questa figura fu condotta alla ribalta da Federico Zeri nel contributo citato. Al proposito si veda C. FRATINI, *Maestro della Dormitio di Terni, in La pittura in Italia: il Quattrocento, a c. di F. ZERI, 2, Milano 1987, p. 607; B. TOSCANO, La pittura in Umbria nel Quattrocento, in La pittura in Italia... cit, p. 355; F.TODINI, La pittura umbra, I, Milano 1989, pp. 205-207, 360-362 C. FRATINI, Per un riesame della pittura trecentesca e quattrocentesca nell'Umbria meridionale, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500, Perugia 1996, pp. 310-312, 318-333; C. FRATINI,**

*Dipinti nelle chiese agostiniane ombre fra tardo trecento e primo quattrocento* in *Per corporalia ad incorporalia, Spiritualità, Agiografia, Iconografia e Architettura nel medioevo agostiniano, Atti del convegno (Tolentino, 22-25 settembre 1999) a c. del centro studi "Agostino Trapè", Tolentino, 2000, pp. 248-249. Filippo Todini (F. TODINI, *La pittura...cit.*, p. 205) assegna gli affreschi della chiesa di S. Antonio a Cascia al Maestro del trittico di Terni*

<sup>9</sup> La critica è ormai concorde nel ritenere che sotto il nome e il catalogo del Maestro della *Dormitio* operi una vera e propria bottega capace di interpretare un solo stile, seppur a livelli diversi.

<sup>10</sup> C. FRATINI, *Per un riesame...cit.*, p.322

<sup>11</sup> Sul rapporto tra questi oggetti e la predicazione si rimanda a E. LUNGHU, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno 2000. Questi crocifissi svolgevano inoltre anche un ruolo per così dire "civile": sotto quello di cui si sta parlando quasi certamente prestavano giuramento Governatori e podestà di Cascia (Cfr. L. FRANCESCHINI, *Memorie Storiche della Città di Cascia, ms.*, 1965, vol. II)

<sup>12</sup> C. FRATINI, *Nuove acquisizioni per la scultura "umbra" trecentesca*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria, Atti del primo Conv. (Pergola, 24-25 ottobre 1997) a c. di G. B. FIDANZA*, Perugia 1999, pp.50-55

<sup>13</sup> Ivi, p. 52

<sup>14</sup> A. VENANZANGELI, *Paolo da Visso, pittore del '400*, Roma 1993, pp. 80-81; R. CORDELLA, *Pittori del '400 ...cit.*, p. 668

<sup>15</sup> Nel cartiglio si legge: *Hoc opus fecit fieri paulus cicchi iohanni de cassia- anno domini ·m·cccc·viii.*

<sup>16</sup> R. CORDELLA, *Nuovi dati su alcuni pittori della Valnerina nel secondo '400*, in *Dall'Albornoz...cit.*, p. 219; Bruno Toscano attribuisce la *Trinità*,

*l'Adorazione dei pastori e il San Benedetto in San Francesco a Bartolomeo di Tommaso già in sodalizio con Nicola nel quinto decennio del secolo (cfr. B. TOSCANO, *Bartolomeo di Tommaso e Nicola da Siena*, in «Commentari», I-II, 1964, p. 49; B. TOSCANO, *La pittura...cit.*, p. 363)*

<sup>17</sup> Cfr. R. CORDELLA, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena, Andrea Delitio*, in «Paragone», 451, 1987, pp. 89-122

<sup>18</sup> G. BENAZZI, *Pittura...cit.* p. 250

<sup>19</sup> G. VITALINI SACCONI, *Paolo da Visso. Proposte per un catalogo*, in «Commentari», XXIII, 1972, pp. 32-33

<sup>20</sup> A proposito delle datazioni e delle epigrafi e titula e dedicatorie presenti nella chiesa, c'è da dire che tutte appaiono non dirimenti. Alcune sembrano ritoccate, altre aggiunte posteriormente, altre ancora scritte con una certa maldestria. Quella che compare sotto *Sant'Agostino e Santa Monica* fu sicuramente "ripassata" in tempi posteriori all'esecuzione dell'affresco, ma sembra essere autentica.

<sup>21</sup> Cfr. V. GIORGETTI- O. SABATINI- S. DI LODOVICO, *L'Ordine agostiniano a Cascia, nuovi dati storici sulla vita di Santa Rita e di altri illustri agostiniani ; ricerca storica su fonti ignote, inedite e sottoutilizzate*, Ponte San Giovanni 2000, p. 268.

<sup>22</sup> B. TOSCANO, *Jacopo Vincioli*, in «Prospettiva» 33-36, 1983-84, p. 62

<sup>23</sup> Cfr. G. BENAZZI, *Pittura...cit.* p. 257, fig. 204

<sup>24</sup> Relativamente a Bernardino Campilio si veda C. FRATINI, *Campilio da Spoleto e la pittura del Ducato alla fine del Quattrocento*, in «Esercizi», 8, 1985, pp. 9-11 e C. FRATINI, *Per un riesame... cit.*, p. 359-361

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

**B. TOSCANO**, *Bartolomeo di Tommaso e Nicola da Siena*, in 'Commentari', I-II, 1964, pp.37-51.

**L. FRANCESCHINI**, *Memorie Storiche della Città di Cascia*, ms., 1965, vol. II.

**A. FABBI**, *Storia e arte nel comune di Cascia*, Spoleto 1975.

**C. FRATINI**, *Campilio da Spoleto e la pittura del Ducato alla fine del Quattrocento*, in 'Esercizi', 8, 1985, pp. 9-11.

*Arte in Valnerina e nello Spoletino: Emergenza e tutela permanente*, catalogo della mostra (Spoleto, giugno-agosto 1983), Roma 1983.

**C. FRATINI**, *Maestro della Dormitio di Terni*, in *La pittura in Italia: il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2, Milano 1987, p. 607.

**B. TOSCANO**, *La pittura in Umbria nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia: il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2, Milano 1987, pp. 355-383.

**F. TODINI**, *La pittura umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989.

**G. BENAZZI**, *Pittura della seconda metà del '400 in Valnerina: recenti ritrovamenti*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia: questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno di studi (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Todi 1990, 249-262.

**R. CORDELLA**, *Nuovi dati su alcuni pittori della Valnerina nel secondo Quattrocento*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno di studi (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Todi 1990, pp. 207-247.

**F. ZERI**, *Tre argomenti umbri, ora in* *Giorno per giorno nella pittura*, vol.3, Torino 1992, pp. 43-54.

**A. VENANZANGELI**, *Paolo da Visso pittore del '400*, Roma 1993.

**C. FRATINI**, *Per un riesame della pittura trecentesca*

*e quattrocentesca nell'Umbria meridionale*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, a cura di C. Fratini, Todi 1997, pp. 349-375.

**R. CORDELLA**, *La frontiera aperta dell'Appennino: uomini e strade nel crocevia dei Sibillini*, Perugia 1998.

**C. FRATINI**, *Nuove acquisizioni per la scultura "umbra" trecentesca*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, atti del primo convegno (Pergola 24 - 25 ottobre 1997) a cura di G. B. Fidanza, Perugia 1999, p. 43-56.

**C. FRATINI**, *Dipinti nelle chiese agostiniane umbre fra tardo trecento e primo quattrocento* in *Per corporalia ad incorporalia, Spiritualità, Agiografia, Iconografia e Architettura nel medioevo agostiniano*, Atti del convegno (Tolentino, 22-25 settembre 1999) a cura del centro studi 'Agostino Trapè', Tolentino 2000, pp. 247-254.

**V. GIORGETTI- O. SABATINI- S. DI LODOVICO**, *L'Ordine agostiniano a Cascia, nuovi dati storici sulla vita di Santa Rita e di altri illustri agostiniani ; ricerca storica su fonti ignote, inedite e sottoutilizzate*, Ponte San Giovanni 2000.

**E. LUNGHİ**, *La Passione degli Umbri: crocifissi di legno in valle umbra tra medioevo e rinascimento*, Foligno 2000.

**R. CORDELLA**, *Pittori del Quattrocento in Valnerina e rapporti con le Marche*, in *I Da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001) a cura di A. De Marchi e P. L. Falaschi, Ascoli Piceno 2003, pp. 669-670.

**C. FRATINI**, *La scultura lignea nell'Umbria meridionale, un bilancio su alcune recenti acquisizioni*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno, (Pergola, 9-12 maggio 2002) a c. di G. B. Fidanza, Perugia 2005, p. 47-52.



## Su alcune opere provenienti dalla chiesa di Sant'Agostino a Cascia

Ilaria Miarelli Mariani

Ricostruire oggi quella che doveva essere la decorazione figurativa della chiesa di S. Agostino nelle sue diverse fasi è compito non facile. Pochissime sono infatti le testimonianze descrittive e documentarie riguardanti l'assetto decorativo della chiesa attraverso i secoli.

Sorta in un luogo di estrema importanza per il culto agostiniano, la chiesa ha sfortunatamente subito una lunga serie di traversie che l'hanno condotta alla attuale, spoglia, fisionomia.

Poco rimane, infatti della stratificata decorazione del suo interno, tranne alcuni brani di affreschi risalenti a diverse fasi decorative<sup>1</sup>, per lo più concentrati nella prima campata, e i sei altari lignei che dovevano scandire, tra XVII e XVIII secolo il percorso verso l'abside, ma allo stato attuale parzialmente smontati e conservati nella sacrestia<sup>2</sup>.

Allontanati i padri agostiniani da Sant'Agostino e dall'attiguo convento il 7 luglio 1866<sup>3</sup>, dal 1880 al 1962 gli edifici ospitarono l'ospedale civico, per poi rimanere abbandonati per lungo tempo<sup>4</sup>.

Un importante aiuto nel ricostruire l'assetto decorativo settecentesco della chiesa agostiniana è il manoscritto di Marco Franceschini *Memorie delle chiese di Cascia e del suo territorio*, conservato presso l'Archivio comunale di Cascia, in cui si legge: "Nella Chiesa di S. Agostino oltre l'altare Maggiore/ che è isolato vi sono sei altari; il primo ha per/ titolo la Madonna S.ma della Consolazione dove/ è una bellissima statua di legno, rappresentante/ la Madonna col figlio in braccio. Il Secondo ha/ per titolo S. Francesca Romana dove è il bel/ quadro della Madonna

S.ma del buon Consiglio/. Il terzo ha per titolo S. Monaca (sic). Il Quarto ha/ per titolo S. Tommaso da Villa Nova, dove è il/Quadro del Santo assai bello opera/ nel dipingere il quale diede la Commune di Limo/sina [...]. Il Quinto altare ha per titolo la/ presentazione di Maria S.ma, altro bellissimo/ quadro rappresentante il mistero. Dietro a que/sto quadro si veda una bellissima [...] di/ pittura, dove era collocata la statua di S. [...] / col piccolo Tobiolo, che si vede vicino alla/ porta della Chiesa. Il Sesto ha per titolo S. Ni/cola da Tolentino, la di cui bellissima statua/ di legno qui si conserva"<sup>5</sup>. Ogni altare della navata, era dunque decorato con dipinti o sculture lignee, oggi solo parzialmente conservate.

Un secondo documento, anch'esso di estremo interesse, è l'inventario stilato per conto della Amministrazione della Cassa Ecclesiastica nel 1864, che fotografa la situazione dell'arredo dell'edificio sacro poco prima del cambio della sua destinazione d'uso<sup>6</sup>. Le opere d'arte registrate in questa occasione e le loro collocazioni non sempre combaciano con la descrizione data dal Franceschini, inoltre il loro numero appare molto maggiore rispetto al documento settecentesco. L'inventario non è però di facile lettura e mostra inoltre varie discrepanze con la ricognizione, effettuata più di un secolo dopo a cura della Soprintendenza e con quanto scritto da Ansano Fabbi nel 1975 nel libro *Storia e arte del Comune di Cascia*<sup>7</sup>.

All'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, sono state inoltre eseguite alcune fotografie di estremo interesse, tra cui quella che mostra nel

Nella pagina seguente:  
Fig. 1 – V. Nucci, Madonna della cintura, 1609  
(Cascia, chiesa di Sant'Agostino)



primo altare a sinistra la grande tela del pittore di Gubbio Virgilio Nucci *La Madonna della Cintura* (fig. 1). Il dipinto non è ricordato dal Franceschini, ma compare nell'inventario del 1864: «Sesto altare. Un Quadro rappresentante la Madonna della Cintura dipinta in tela quale serve a coprire la mantina sulla quale posa la Statua della Madonna sud<sup>a</sup> che trovasi in ottimo stato» e nel libro del Fabbi<sup>8</sup>. La grande tela<sup>9</sup>, già conservata presso l'ex chiesa di Santa Chiara a Cascia ed oggi ricollocata in S. Agostino, è datata al 1609<sup>10</sup>, al periodo dell'attività matura del pittore.

Il tema della donazione della cintola è molto caro agli Agostiniani ed è stato recentemente rinvenuto anche in un anonimo affresco datato 1563<sup>11</sup> in una nicchia nella parete sinistra della navata della chiesa (fig. 2). L'iconografia dell'affresco, derivata da un episodio narrato nell'apocrifo *Transitus della Beata Maria Vergine* dello Pseudo Giuseppe di Arimatea e ripreso con qualche variante da Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*, secondo il quale Maria, poco prima di morire, avrebbe miracolosamente richiamato nella valle di Giosafat gli apostoli impegnati nella predicazione in varie parti del mondo e avrebbe donato a Tommaso la sua cintura<sup>12</sup>. Mentre la scena dell'affresco segue l'iconografia tradizionale del tema, con San Tommaso che riceve la cintola dalla Vergine, anche se non affiancato dagli apostoli, ma da Sant'Agostino e San Nicola da Tolentino, la tela del Nucci appare completamente declinata in chiave agostiniana e raffigura un analogo tema legato al culto di Santa Monica. In alto appare la Vergine con il Bambino che stanno donando rispettivamente due lunghe cinture nere, tipiche dell'abito degli agostiniani, a Sant'Agostino e a San Nicola da Tolentino. Ai lati della Vergine appaiono due angeli che recano altre

cinture, in allusione al propagarsi dell'ordine. In basso, nella parte "terrena", compaiono quattro santi tra cui sono riconoscibili da sinistra, Sant'Antonio Abate, Santa Monica e Santa Petronilla, quest'ultima identificata da un'iscrizione. Secondo la leggenda, la madre di Agostino, afflitta dalla perdita del marito Patrizio, si rivolse alla Madonna per trovare in lei conforto e consolazione e per chiederle in che modo si sarebbe vestita dopo la morte di S. Giuseppe. La Madonna le indicò un semplice abito nero raccolto ai fianchi da una cintura di cuoio, che le donò personalmente, tanto che la cintura divenne il simbolo dell'abito Agostiniano e il tema iconografico legato a questo episodio si diffuse ampiamente nelle chiese dell'ordine<sup>13</sup>, anche se nella tela del Nucci Santa Monica è relegata in una posizione secondaria e destinatari della cintura sono Sant'Agostino e San Nicola da Tolentino.

Il Nucci, la cui attività si svolse prevalentemente nella sua città d'origine, fatta eccezione per alcune opere eseguite nella Valnerina e a Spoleto<sup>14</sup>, aveva già eseguito un'opera per Sant'Agostino, la *Madonna col Bambino in Gloria e angeli musicanti* (fig. 3), oggi nel Museo comunale di Palazzo Santi di Cascia, dopo essere stata a lungo conservata nella chiesa di Sant'Antonio Abate della stessa città<sup>15</sup>. Il dipinto è stato pubblicato da Enzo Storelli, che lo riteneva eseguito per la Collegiata di Santa Maria, ma più recentemente è stato rinvenuto il contratto stipulato nel 1589 da Virgilio Nucci con Serafino Frenfanelli di Cascia, che testimonia che l'opera fu eseguita per l'altare maggiore di Sant'Agostino e che vi rimase dal 1590 fino al terremoto del 1703<sup>16</sup>. In tale occasione, la tela subì dei gravi danni, tra cui la mutilazione della parte inferiore dove, come si legge nel contratto, comparivano le figure



dell'arcangelo Michele, San Giovanni Battista, Sant'Agostino, San Nicola, Santa Monica, Santa Caterina, la Beata Rita e il ritratto del Frenfanelli<sup>17</sup>. Quest'ultimo, appartenente ad una delle più importanti famiglie di Cascia<sup>18</sup>, risiedeva nel palazzo di fronte a Sant'Agostino e possedeva una tomba di famiglia nella stessa chiesa<sup>19</sup>. Anche se piuttosto rovinata<sup>20</sup>, la tela è una delle opere migliori del Nucci, ispirata, secondo Storelli, alla pala del Doceno e Lattanzio Pagani eseguita per la chiesa perugina di Santa Maria del Popolo e in cui si colgono

riflessi di Raffaellino del Colle e del Barocci<sup>21</sup>. La presenza di opere di Virgilio Nucci e del padre Benedetto a Cascia dovette avvenire attraverso gli agostiniani e i francescani di Gubbio, ordini per i quali i due pittori furono molto attivi.

Un'altra opera di Sant'Agostino accostata al nome di Virgilio Nucci<sup>22</sup>, è l'affresco eseguito nel primo altare a destra, raffigurante la *Madonna del Soccorso* (fig. 4). La bella cornice di gusto ancora rinascimentale in stucco parzialmente dorato reca la data 1582, data

*Nella pagina precedente:  
Anonimo, San Tommaso  
che riceve la cintola dalla  
Vergine, 1563 (Cascia,  
chiesa di S. Agostino)*



*Fig. 3 – V. Nucci, Madonna con Bambino in Gloria e angeli musicanti, 1589 (Cascia, Circuito museale urbano, palazzo Santi)*



Fig. 4 - V. Nucci, *Madonna del Soccorso* (Cascia, chiesa di S. Agostino)

Fig. 5 - D. Indivini,  
*Tobiolo e l'Angelo* (Cascia,  
Circuito museale urbano,  
chiesa di S. Antonio)



l'idea controriformata che ogni potere, anche quello della stessa Madonna, proviene direttamente da lui.

Il tema della *Madonna del Soccorso* deriva dalla novellistica medievale e si ispira al fantasioso racconto divulgato da più fonti secondo cui una madre in preda all'ira avrebbe offerto il figlio al diavolo, poi salvato dall'intervento della Vergine<sup>28</sup>. Il particolare favore goduto dal tema in ambito agostiniano si deve, secondo Stefano Papetti, all'attenzione prestata dall'Ordine alla necessità di battezzare i bambini appena nati per sottrarli alle mire del demonio<sup>29</sup>.

L'opera di Cascia si distacca, come già accennato, dall'iconografia tradizionale, che vede la Vergine brandire un pesante bastone, e sembra richiamarsi alla tela dipinta da Bernardino di Mariotto nel 1509 per la chiesa di Sant'Agostino a San Severino Marche, in cui Maria non poggia i piedi per terra, ma appare entro una mandorla raggiata circondata da cherubini e ammonisce il diavolo con un semplice gesto autorevole. Il bambino, inoltre, non è più conteso tra il demonio e la propria madre, ma si rifugia tra le braccia di quest'ultima, particolare che si ritrova a Cascia, come anche lo sfondo urbano di gusto tipicamente rinascimentale<sup>30</sup>. La rara e particolare iconografia post-tridentina dell'affresco di Cascia è messa in risalto anche da Tiziana Marozzi, che attribuisce anch'essa a Virgilio Nucci, considerandolo una vera e propria «primizia iconografica» in quanto oltre al tradizionale tema della *Madonna del Soccorso* sembra adombrare quello dell'*Immacolata*<sup>31</sup>

L'opera più nota proveniente dalla chiesa, ricordata sia dal Franceschini che nell'Inventario del 1864, è certamente il gruppo scultoreo ligneo raffigurante *Tobiolo e l'Angelo*, oggi conservato nella chiesa di Sant'Antonio Abate, che fa parte del polo del bel circuito

museale urbano di Cascia (fig. 5). L'opera, il cui soggetto era abbastanza frequente nell'arte del Quattrocento, si trovava in Sant'Agostino al centro di un altare in pietra dedicato all'Arcangelo Raffaele, datato 1496, data dunque da considerarsi *ante quem* per la sua esecuzione. Per il gruppo scultoreo, restaurato di recente, è stato avanzato da De Francovich nel 1929 il nome dello scultore veneziano Antonio Rizzo<sup>32</sup>, che trascorse l'ultimo tempo della sua vita tra Marche e Umbria, mentre, più recentemente, Neri Lusanna lo ha accostato all'opera dello scultore di Sanseverino Domenico Indivini<sup>33</sup>, ipotesi accolta da Raffaele Casciari dopo un primo accostamento dell'opera al Maestro della Madonna di Macereto<sup>34</sup>.

Il gruppo, fortunatamente molto ben conservato, ha subito una serie di traversie e spostamenti che appaiono paradigmatici del comune destino di tutte le opere mobili della chiesa agostiniana: con la soppressione del convento, fu smontato e trasferito all'interno della ex casa religiosa trasformata in ospedale. Nel 1926, l'originario altare in pietra che lo accoglieva fu venduto a un privato e, malgrado l'intervento dell'Intendenza di Finanza di Perugia, non fu mai recuperato. Il gruppo del *Tobiolo e l'Angelo*, dopo vari spostamenti, fu collocato negli anni Sessanta del Novecento nella sala della giunta comunale per poi entrare, nel 1979, nella ex chiesa di Sant'Antonio Abate. Ma solo dal 1996 fu data una sistemazione museale all'opera, inserendola ufficialmente del percorso del circuito museale urbano della città<sup>35</sup>.

Per quel che riguarda le altre opere che si trovavano un tempo nella chiesa, è forse possibile, sulla base delle fonti citate in apertura, che alcune possano essere identificate con alcune anonime tele oggi conservate nel

Museo civico, come la *Visitazione*, la Santa Rita<sup>36</sup> o i *Quattro Dottori della Chiesa*, questi conservati però presso la Biblioteca civica.

<sup>1</sup> Vedi saggio di Michela Becchis, in questo volume.

<sup>2</sup> Per la ricostruzione degli altari lignei, vedi saggio di , in questo volume. Sugli altari lignei seicenteschi nella zona di Cascia, S. NARDICCHI, *L'evoluzione tipologica della mostra d'altare dal XVI al XVIII secolo: alcune esemplificazioni nei territori di Norcia e Cascia*, in *L'arte del legno tra Umbria e Marche. Dal Manierismo al Rococò*, Atti del Convegno di Foligno 2/3 giugno 2000, a cura di Cristina Galassi, Ponte San Giovanni (PG), Quattroemme, 2001, pp. 111-118.

<sup>3</sup> Il convento era già stato soppresso dal governo francese dal 1799 al 1815, A. FABBÌ, *Storia e arte nel Comune di Cascia*, Spoleto 1975, p. 267.

<sup>4</sup> Vedi saggio di Stefano D'Avino in questo volume.

<sup>5</sup> M. FRANCESCHINI, *Memorie delle chiese di Cascia e del suo territorio*, manoscritto, Archivio Storico Comunale di Cascia, *Fondo Notarile*, serie I, vol. 146.

<sup>6</sup> Ministero dell'Interno, Direzione Generale degli Affari dei Culti, Chiesa di S. Agostino in Cascia, *Riscontro inventario dei beni mobili e arredi sacri*, 1864.

<sup>7</sup> A. FABBÌ, *Storia e arte del comune di Cascia*, Cascia 1975.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>9</sup> Il dipinto è ricordato in chiesa nel 1975 anche da ANSANO FABBÌ, *Storia e arte del comune di Cascia*, Cascia 1975, p. 266.

<sup>10</sup> E. STORELLI, *Benedetto e Virgilio Nucci*, Todi 1992, p. 181. Pur rendendo noto il dipinto, Storelli non ne pubblica un'immagine.

<sup>11</sup> Ai piedi dell'affresco appare l'iscrizione che ricorda la data e il committente: «Hoc opus fattum fuit per [?] fatto pro raphaellem io antonio de cassia conventui s. augustini de cassia 1563».

<sup>12</sup> I. FERRETTI, *La Madonna della cintola nell'arte toscana*.

*Sviluppi di un tema iconografico*, in "Arte Cristiana", 813, 2002, pp. 411-422.

<sup>13</sup> Sul tema della *Madonna della Cintura*, C. MARRA, *La Madonna della Cintura nella chiesa di S. Agostino a Reggio Calabria*, in *Calabria sconosciuta*, 23, 2000, pp. 35-36; F. FRANCHINI GUELF, *Nostra Signora della Cintura, una devozione agostiniana a Genova* Fausta Franchini Guelfi, in *Gli Agostiniani a Genova e in Liguria tra Medioevo ed età moderna*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di C. Paolocci, Genova 1994, (Quaderni franzoniani, 1, 1994, 2), pp. 203-233. Sulla vertenza legata all'abito dell'ordine agostiniano, M.G. BRANCHETTI, P. TOSINI, *Vestire la Santità. La vertenza "Romana Imaginum" intorno alla raffigurazione dei santi agostiniani*, contributi di iconografia agostiniana dall'Archivio di Stato di Roma, Tolentino, 2002 (Monografie storiche agostiniane, N.S. 3).

<sup>14</sup> E. STORELLI, *Benedetto e Virgilio Nucci...*, cit., p. 181.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 182. Sul sistema museale casciano, curato da Bruno Toscano, C. R. PEDRINI, *Cascia: il Museo della città*, in *Spoletium*, XL, 39, 1998, pp. 108-109.

<sup>16</sup> V. GIORGETTI, O. SABATINI, *Convento di S. Agostino dalle origini al terremoto del 1599*, in V. GIORGETTI, O. SABATINI, S. DI LODOVICO, *L'ordine agostiniano a Cascia. Nuovi dati sulla vita di Santa Rita e di altri illustri agostiniani. Ricerca storica sulle fonti ignote, inedite e sottoutilizzate*, Perugia 2000, pp. 273-274. Il contratto stabiliva che l'opera doveva essere portata a termine entro la Pasqua del 1590 per un compenso di 100 scudi.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 274. Anche il Fabbi cita un documento della commissione del processo di beatificazione di Rita da Cascia in cui è descritto il dipinto per intero, ma con l'errore nella datazione al 1609, che invece si riferisce alla *Madonna della Cintura*, A. FABB, *Storia e arte...*, p. 266.

<sup>18</sup> Sui Frenfanelli, A. FABB, *Storia e arte nel comune di Cascia*, Cascia 1975, pp. 107-113, in particola, su Serafino, p. 112.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> L'opera è stata restaurata nella metà degli anni Ottanta del Novecento, E. STORNELLI, *Benedetto e Virgilio...*, cit., p. 182.

<sup>21</sup> *Ibid.* Un'altra opera del Nucci è conservata a Cascia, *Il Perdono di Assisi*, nella Chiesa di San Francesco.

<sup>22</sup> V. GIORGETTI, O. SABATINI, *Convento di S. Agostino...*, cit., p. 275. Il Fabbi confonde la *Madonna della Cintura* con l'affresco della *Madonna del Soccorso*: A. FABB, *Storia e arte...*, cit., p. 266.

<sup>23</sup> M. SENSI, *Le Madonne del Soccorso Umbro-Marchigiane: nell'iconografia e nella pietà*, in "Bollettino storico della città di Foligno", XVIII, 1994, pp. 7-88, in particolare, pp. 19 e 51-54. Nel catalogo delle opere italiane di soggetto "soccorrista", Mario Sensi inserisce anche l'affresco di Cascia (p. 61), facendo però confusione tra questo e la pala di Virgilio Nucci *Madonna della cintola*, che, all'epoca della sua ricognizione, non si trovava più in chiesa. Descrive infatti così il dipinto: «Cascia, Chiesa conventuale di S. Agostino, altare di S. Monica, Madonna della cintura entro mandorla tra s. Agostino e s. Monica. Ai piedi il popolo che implora per la salvezza di un bambino che una madre ha appena riavuto. Al centro il demonio umiliato e allontanato. A destra un gruppo di agostiniane. Opera firmata da Virgilio Nucci di Gubbio e datata 1609». Ingeborg Walter collega la diffusione dell'iconografia della *Madonna del Soccorso* con la predicazione dei frati agostiniani, I. WALTER, "Che il diavolo ti porti!" *La Madonna del Soccorso come exemplum figurato*, in "Artes", 3, 1995, p. 61.

<sup>24</sup> L'iconografia tradizionale e popolare raffigura prevalentemente la Vergine che scaccia il demonio con una mazza.

<sup>25</sup> La Confraternita femminile *Societas S. Monicæ matris S. Augustini* fu fondata nel 1581, A. FABB, *Storia e arte...*, cit., p. 263.

<sup>26</sup> Sui diversi significati della *Madonna del Soccorso*,

<sup>27</sup> I. WALTER, "Che il diavolo ti porti!"..., cit., pp. 58 e 62. Walter individua solo due tarde *Madonne del*

*Soccorso*: una di Jacopo Chimenti del 1593, oggi a Firenze, Palazzo Pitti, l'altra di Fabrizio Santafede, eseguita nel 1607 per la chiesa napoletana dello Spirito Santo, cui si può dunque aggiungere l'immagine di Cascia. Altre opere tarde sono state rinvenute da T. Marozzi, soprattutto nel Regno di Napoli e nella pittura dell'Italia meridionale della seconda metà del Cinquecento e del primo Seicento, T. MAROZZI, *Iconografia umbro marchigiana...*, p. 37. Svariate sono le interpretazioni del tema: con valore apotropaico in caso di peste o scampato pericolo o come ammonimento per gli accessi d'ira delle madri verso i figli. Sul tema iconografico vedi inoltre il pionieristico studio di E. LEVI, *I miracoli della Vergine nell'arte del medio evo*, in "Bollettino d'Arte", XII, 1918.

<sup>28</sup> T. MAROZZI, *Iconografia umbro marchigiana della Madonna del Soccorso*, collana *Identità sibillina*, quaderni di ricerca storica e artistica, 1, 1999, San Ginesio 1999; S. PAPETTI, "Retogli el figliol mio a Satanasso". *L'iconografia della Madonna del Soccorso nell'entroterra marchigiano*, in *I Pittori del Rinascimento a San Severino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, catalogo della mostra San Severino Marche 2006, a cura di V. Sgarbi, Milano 2006, p. 87.

<sup>29</sup> *Ibid.* Sulla diffusione del tema prevalentemente in ambito agostiniano, T. MAROZZI, *Iconografia umbro marchigiana...*, cit., pp. 14-18.

<sup>30</sup> Quest'ultima componente è però piuttosto comune nella raffigurazione del tema, tanto che Stefano Papetti ha ipotizzato che tale ambientazione prospettica possa aver tratto ispirazione da una sacra rappresentazione divenuta di moda nel Quattrocento soprattutto nelle cittadine della dorsale appenninica, S. PAPETTI, "Retogli el figliol mio a Satanasso"..., cit., p. 90.

<sup>31</sup> T. MAROZZI, *Iconografia umbro marchigiana...*, cit., pp. 36-37. Tiziana Marozzi paragona l'opera attribuita al Nucci al dipinto di Giovanni Lanfranco del Museo di Capodimonte a Napoli, *La salvazione di un'anima* dove la Vergine appare in conflitto con il serpente-demonio.

<sup>32</sup> G. DE FRANCOVICH, *Un gruppo di sculture in legno umbro-marchigiane*, in "Bollettino d'Arte", XI, 1929, pp. 492-494.

<sup>33</sup> E. NERI LUSANNA, *Aspetti della scultura lignea nelle alte valli tra il Potenza e l'Esino*, in *La cultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino*, a cura di M. Giannatiempo Lopez, Milano 1999, pp. 26-27

<sup>34</sup> R. CASCIARO, *L'Arcangelo Raffaele con Tobio*, scheda 27, in *Rinascimento scolpito: maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra Camerino 2006, a cura di R. Casciaro, Milano 2006, pp. 170-172.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 170

<sup>36</sup> Il dipinto è oggi conservato nei depositi del Museo Civico.

