UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN

Storia dell'arte e storia dello spettacolo

CICLO XXVII

COORDINATORE Prof. Maria Grazia Messina

Sorores reclusae: spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/01

Dottorando
Dott. Zappasodi Emanuele

Tutore
Prof. De Marchi Andrea

Coordinatore
Prof. Messina Maria Grazia

Anni 2012/2014

I miei più sentiti ringraziamenti vanno ad Andrea De Marchi, Fulvio Cervini, sr. Chiara Agnese e le clarisse del protomonastero di Santa Chiara, Andrea Angelini, Andrea Azzanesi, Rita Baccoccoli, Paolo Benassai, Tiziana Biganti, Raffaella Calamini, Ten. Col. Fabio Cavallari, Francesca Cristoferi, Roberto Cristofori, Alessandro Delpriori, Giacomo Guazzini, Giuliano Macchia, Matteo Mazzalupi, Francesca Pacchiarini, Dóra Sallay, Mirko Santanicchia, Stefano Scarpelli, Daniele Simonelli, Alessandro Sirigu, Guido Tigler, Don Luciano Tinarelli, Mattia Vinco, la Direzione e il personale del Kunsthistorisches Institut in Florenz.

Le abbreviazioni nel testo andranno sciolte nel seguente modo:

AM = Annales Minorum seu trium Ordinum a S. Francisco institutorum
BF = Bullarium Franciscanum

Indice

1. Prima della *Periculoso* (1298).

1.1. Clausura, immagini e spazi. Profilo storiografico.

1.2. Una panoramica tipologica.

1.2.1. Cori *a latere*.

1.2.2. Cori sospesi in controfacciata.

1.2.3. Cori dietro l'altare.

1.3. Sperimentalismo architettonico tra Umbria, Lazio e Marche nel Duecento. Alcuni casi esemplari.

1.3.1. Da Francesco a Chiara: il caso di San Damiano.

1.3.2. San Pietro in Vineis ad Anagni.

1.3.2.1. Gli affreschi duecenteschi del coro.

1.3.2.2. Problemi cronologici tra Anagni e Assisi.

1.3.2.3. Aggiornamenti decoratici tra Tre e Quattrocento.

1.3.3. San Sebastiano ad Alatri.

1.3.3.1. Il coro delle monache.

1.3.3.2. Gli affreschi di fine Duecento nella chiesa.

1.3.4. Santa Maria delle Donne ad Ascoli Piceno.

1.3.4.1. Peculiarità architettoniche.

1.3.4.2. La distribuzione complessa degli spazi interni.

2. La basilica di Santa Chiara.

2.1. All'ombra di Francesco.

2.1.1. Una parafrasi programmatica della basilica di San Francesco.

2.1.2. La pergola dell'altare maggiore.

2.1.3. L'allestimento triadico della trave.

2.2. "Ut in ea missarum solemnia sibi facere celebrari valeant". Il coro delle monache.

2.2.1. Gli interventi di restauro tra Otto e Novecento.

2.3. La Croce di San Damiano.

2.3.1. La collocazione della Croce. Alcune considerazioni.

2.3.2. Per una cronologia alta della Croce.

2.3.3. La fortuna del *Triumphans* e dei trittici mariani.

2.3.3.1. Tavole per le monache.

2.3.3.2. Tra Siena, Firenze e Perugia: pale che si adattano al comunichino.

2.4. Il programma decorativo del coro.

2.4.1. In dialogo con la croce miracolosa: le Storie della Passione sulla parete orientale.

2.4.2. L'intervento di Puccio Capanna.

2.4.3. Le Storie dell'Infanzia di Cristo sulla parete settentrionale.

3. Casi di studio in Umbria.

3.1. Perugia.

3.1.1. Santa Maria di Monteluce.

3.1.1.1. "La nostra chiesia dentro": il coro delle monache.

3.1.1.2. La decorazione trecentesca.

3.1.1.3. Gli interventi quattrocenteschi.

3.1.1.4. A margine di Monteluce: una proposta per la pittura tra Perugia e Gubbio nel secondo quarto del Trecento.

3.1.2. L'insediamento cistercense di Santa Giuliana.

3.1.2.1. Una enclave cimabuesca: gli interventi di tardo Duecento.

3.1.2.2. Un recupero recente: gli affreschi trecenteschi del coro.

3.2. Spoleto e la Valnerina.

3.2.1. Santa Maria inter Angelos a Spoleto.

3.2.1.1. Una voce dissonante.

3.2.1.2. Una proposta di ricostruzione.

3.2.2. Il monastero spoletino di San Ponziano.

3.2.3. Un caso integro: Sant'Antonio Abate a Cascia.

3.2.3.1. "Noli me tangere: nondum enim ascendi ad Patrem meum".

Le Storie della Passione nel coro.

4. Tra Montefalco, Assisi e Perugia. Contesti da ricostruire.

1. PRIMA DELLA *PERICULOSO* (1298).

1.1. *Clausura, immagini e spazi. Profilo storiografico.*

Tra XII e XIII secolo si assiste alla nascita di un vasto movimento penitenziale di portata continentale, animato da valori e sensibilità radicalmente alternative rispetto al monachesimo tradizionale, benedettino e cistercense, in crisi profonda per tutto il Duecento. Questo fenomeno, ampio e articolato, è stato ricostruito con acribia e rigore negli ultimi decenni dagli studi, che hanno lentamente riconosciuto l'importanza del ruolo ricoperto dalle donne all'interno del movimento di penitenza.
Le significative aperture dell'erudizione settecentesca rimasero sostanzialmente inascoltate fino agli interventi degli anni trenta del Novecento di Herbert Grundmann e del minore Livarius Oliger[1], cui fecero seguito preziosi approfondimenti sulla vita e le opere di Chiara d'Assisi, favoriti dalle celebrazioni del settimo centenario della sua morte[2]. Stentavano però a prender forma studi che fossero più specificatamente orientati su quello che lo stesso Grundmann aveva chiamato "movimento religioso femminile"[3].
Simili ricerche decollarono solo alla fine degli anni settanta col susseguirsi di una nutrita serie di convegni e giornate di studio che misero progressivamente a fuoco la complessa realtà del fenomeno penitenziale[4], e ricostruirono il decisivo apporto

---

[1] H. GRUNDMANN, *Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Untersuchungen über die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den Bettelorden und der religiösen Frauenbewegung im 12. und 13. Jahrhundert und über die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik*, Berlin 1935. L'opera è stata tradotta più tardi in edizione italiana: *Movimenti religiosi nel Medioevo. Ricerche sui nessi storici tra eresia, gli Ordini mendicanti e il movimento religioso femminile nel XII e XIII secolo e sui presupposti storici della mistica*, Bologna 1970; L. OLIGER, *Speculum inclusorum, autore anonymo anglico saeculi XIV*, Roma 1938; IDEM, *Regulae tres reclusorum et eremitarum Angliae, saec. XIII-XIV*, in "Antonianum", 3, 1928, pp. 151-190, 299-320. Le ricerche di quest'ultimo trattarono solo episodicamente il movimento penitenziale italiano, poi affrontato in maniera più puntuale da G.G. MEERSSEMAN, *Disciplinati e penitenti nel Duecento*, in *Il Movimento dei disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, atti del convegno internazionale (Perugia, 25-28 settembre 1960), Perugia 1962, pp. 43-72, rieditato insieme al *Dossier de l'Orde de la Pénitence au XIII siécle* (Spicilegium Friburgense), Fribourg 1961, che costituiva la premessa per l'intervento del 1960, in *"Ordo fraternitatis". Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, in collaborazione con G.P. Pacini, 3 voll., Roma 1977; e da I. MAGLI, *Gli uomini della penitenza. Lineamenti antropologici del Medioevo italiano*, Milano 1977.

[2] *Santa Chiara d'Assisi, 1253-1953. Studi e cronaca del VII Centenario*, Assisi 1954; L. HARDICK, *Zur Chronologie im Leben der hl. Klara*, in "Franziskanische Studien", 35, 1953, pp. 174-210; E. GRAU, *Leben und Schriften der heiligen Klara von Assisi*, Werl (Westfalen) 1952.

[3] Per una discussione critica circa la terminologia si vedano le osservazioni di M.P. ALBERZONI, *Chiara di Assisi e il Francescanesimo femminile*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino 1997, pp. 204-205.

[4] *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca*, atti del XX convegno del Centro studi sulla spiritualità medievale (Todi, 14-17 ottobre 1979), Todi 1983; *Movimento religioso femminile e francescanesimo nel secolo XIII*, atti del VII convegno internazionale della Società internazionale di Studi francescani (Assisi, 11-13 ottobre 1979), Assisi 1980; *Il movimento religioso femminile in Umbria nei secoli XIII e XIV*, atti del convegno internazionale di studio nell'ambito delle celebrazioni per l'VIII centenario della nascita di S. Francesco d'Assisi (Città di Castello, 27-29 ottobre 1982), a cura di R. Rusconi, Firenze-Perugia 1984.

dato dalle donne[5], valutando pienamente il fascino e il peso giocato dalle mistiche nelle loro rispettive aree di azione[6].
Contributi importanti per una sistematizzazione degli studi sono state le raccolte di saggi e ricerche decennali curate da Daniel Bornstein e Roberto Rusconi, da Anna Benvenuti, Giovanna Casagrande e Mario Sensi[7], che hanno chiarito le dinamiche della diffusione del fenomeno nell'Italia centrale[8], dove le protagoniste del movimento sono ricordate dalle fonti con nomi e appellativi diversi: nello spoletino *incarcerate* o *encarcerate*, altrove *pauperes dominae* o *sorores Minores*; nella Tuscia *pinzochere* e *bizzoche*[9]. Donne che si proponevano una vita devota e

[5] *L'ordine della penitenza di San Francesco d'Assisi nel secolo XIII*, atti del convegno di studi francescani (Assisi, 3-5 luglio 1972), a cura di O. Shmucki, Roma 1973; *I frati penitenti di san Francesco nella società del Due e Trecento,* atti del II convegno di studi francescani (Roma, 12-14 ottobre 1976), a cura di Mariano d'Alatri, Roma 1977; *Il movimento francescano della penitenza nella società medievale*, atti del III convegno di studi francescani (Padova, 25-27 settembre 1979), a cura di Mariano d'Alatri, Roma 1980; *Prime manifestazioni di vita comunitaria maschile e femminile nel movimento francescano della penitenza (1215-1447)*, atti del convegno di studi francescani (Assisi, 30 giugno-2 luglio 1981), a cura di R. Pazzelli e L. Temperini, Roma 1984; *La "Supra montem" di Niccolò IV (1289): genesi e diffusione di una regola,* atti del V convegno di studi francescani (Ascoli Piceno, 26-27 ottobre 1987), a cura di R. Pazzelli e L. Temperini, Roma 1988.
[6] Per rimanere in area centroitaliana si possono ricordare i convegni su Chiara da Montefalco (*Santa Chiara da Montefalco e il suo tempo*, atti del IV convegno di studi storici ecclesiastici organizzato dall'Archidiocesi di Spoleto, (Spoleto, 28-30 dicembre 1981), a cura di C. Leonardi e E. Menestò, Firenze-Perugia 1985; *La spiritualità di S. Chiara da Montefalco*, atti del I convegno di studio (Montefalco, 8-10 agosto 1985), a cura di S. Nessi, Montefalco 1986), quelli sulla Beata Angelina da Montegiove *(La Beata Angelina da Montegiove e il movimento del Terz'Ordine regolare francescano femminile*, atti del convegno di studi francescani (Foligno, 22-24 settembre 1983), a cura di R. Pazzelli e M. Sensi, Roma 1984) e Sperandia da Cingoli (*Santità femminile nel Duecento. Sperandia patrona di Cingoli*, atti del convegno di studi (Cingoli, 23-24 ottobre 1999), a cura di G. Avarucci, Ancona 2001), Angela da Foligno (*Angela da Foligno terziaria francescana*, atti del convegno storico nel VII centenario dell'ingresso della beata Angela da Foligno nell'Ordine francescano secolare, 1291-1991, (Foligno, 17-19 novembre 1991), a cura di E. Menestò, Spoleto 1992; *Dal visibile all'indicibile. Crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno*, catalogo della mostra (Foligno, 6 ottobre 2012 - 6 gennaio 2013), a cura di M. Bassetti e B. Toscano, Spoleto 2012) e Colomba da Rieti (*Una santa una città*, atti del convegno storico nel V centenario della venuta a Perugia di Colomba da Rieti (Perugia, 10-12 novembre 1989), a cura di G. Casagrande e E. Menestò, Perugia-Firenze 1990).
[7] *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale*, a cura di D. Bornstein e R. Rusconi, Napoli 1992; A. BENVENUTI, *"In castro poenitentiae". Santità e società femminile nell'Italia medievale*, Roma 1990; G. CASAGRANDE, *Religiosità penitenziale e città al tempo dei Comuni*, Roma 1995; M. SENSI, *Storie di bizzoche tra Umbria e Marche*, ("Storia e letteratura, raccolta di studi e testi", 192), Roma 1995 e più di recente, IDEM, *"Mulieres in ecclesia". Storie di monache e bizzoche*, Spoleto 2010.
[8] La particolare vitalità centroitaliana del movimento penitenziale femminile è dovuta anche all'assenza istituzionalizzata di una valida alternativa al monachesimo tradizionale che, al contrario, esisteva nel Nord della penisola, favorita dall'attività del pontefice Innocenzo III. Basti pensare all'enorme diffusione degli Umiliati nell'area Lombarda e Padana, che proponevano una vita comunitaria mista di uomini e donne ed erano stati riconosciuti nel 1201 dal pontefice. A Padova, Giordano Forzaté, priore del monastero di San Benedetto della città, diede vita all'Ordo Sancti Benedicti de Padua, composto da religiosi e religiose, raccolti in monasteri doppi; a Mantova una situazione simile era quella dei Canonici regolari di San Marco, promotori di un'esperienza di vita comunitaria maschile e femminile, favorita dal presule cittadino e riconosciuta dal Innocenzo III nel 1207. Si deve inoltre ricordare il ruolo previsto per le donne negli ordini ospitalieri. Su questi aspetti un quadro di sintesi è offerto da ALBERZONI, *Chiara di Assisi e il francescanesimo femminile*... cit., pp. 207-208.
[9] Noto è il celebre passo del *Sermo ad Virgines* di Giacomo da Vitry sull'articolata realtà della nomenclatura delle donne coinvolte nel movimento penitenziale: "beguina - sic enim nominatur in Flandria et Brabancia - vel papelarda - sic enim appaluntur in Francia - vel humiliata - sicut dicitur in Lumbardia - vel bizoke - secundum quod dicitur in Italia - vel coquenunne - ut dicitur in

casta, folgorate dall'ideale pauperistico mendicante e dalla volontà della *sequela Christi*, e che, pur con sfumature e sensibilità differenti, avevano il proprio denominatore comune nella reclusione. Per il suo carattere urbano, questa esperienza divergeva radicalmente dal monachesimo tradizionale, incardinato sulla nobiltà di origine feudale. Se ne allontanava anche per l'ideale di vita penitenziale, inteso come gesto di espiazione universale, capace, sull'esempio offerto da Cristo, di soddisfare la dottrina del corpo mistico della chiesa, tematizzata da Paolo nell'epistola ai Corinzi.

Di fronte a questo fenomeno fluido, la chiesa rispose cercando una progressiva normalizzazione delle comunità di nuova fondazione. La costituzione 13 del IV Concilio Lateranense provvide a una prima regolamentazione imponendo l'assunzione di una delle regole già approvate. Questa disposizione fu confermata poi dalla costituzione 23 del Lionese II, nel 1274. Ma fu soprattutto grazie all'attività normalizzatrice perseguita dal cardinale di Ostia, Ugolino dei conti di Segni, salito al soglio pontificio con il nome di Gregorio IX nel 1227, che gran parte delle comunità del movimento penitenziale femminile furono convogliate nell'*Ordo Sancti Damiani*, da lui stesso fondato, finendo per essere riassorbite entro l'alveo del monachesimo tradizionale[10].

Il progetto ugoliniano fu messo a fuoco progressivamente. Il suo abbrivio è costituito da una lettera spedita da Onorio III, il 27 agosto 1218, al cardinale in procinto di partire per la sua seconda legazione nell'Italia centro-settentrionale. Il pontefice gli concedeva la facoltà di legare direttamente alla Sede romana le comunità femminili già esistenti o neonate, ispirate a una rigorosa povertà. Di conseguenza alla fine della sua legazione, l'anno successivo, il cardinale concesse diplomi solenni di protezione ed esenzione ai monasteri di Santa Maria di Monticelli alle porte di Firenze, Santa Maria di Monteluce a Perugia, Santa Maria fuori porta Camollia a Siena e Santa Maria di Gattaiola, nella diocesi di Lucca. Prendeva così corpo il progetto monastico ugoliniano, già definito nella sostanza nel 1221, durante la sua terza legazione in Lombardia e Toscana, quando il cardinale ideò un formulario che i vescovi avrebbero potuto utilizzare per concedere l'esenzione alle nuove fondazioni. Ugolino pensava probabilmente di attuare una riforma globale del monachesimo femminile, attingendo soprattutto alla spiritualità benedettina e cistercense alla quale per formazione era vicino.

Da questo momento le comunità, "religio pauperum dominarum de Valle Spoleti sive Tuscia" - come recitava il formulario -, che adottarono la *forma vitae* scritta dal cardinale, subito esentate dall'autorità vescovile e direttamente soggette al pontefice, crebbero di numero e vennero favorite dalla chiesa[11].

Questo processo normativo può dirsi sostanzialmente compiuto con la costituzione *Periculoso*, emanata, dopo lo scandalo di Zamora, da Bonifacio VIII nel 1298, e destinata alle monache professe, che videro inasprite dal pontefice le regole della reclusione. A motivare la costituzione era stato il comportamento "periculoso ac

---

Theutonia", per cui cfr. M. SENSI, *Le recluse nell'Italia di mezzo (secc. XIII-XIV)*, in *"Mulieres in ecclesia"*... cit., p. 18, n. 64.

[10] M.P. ALBERZONI, *Chiara e il papato*, Milano 1995; EADEM, *Papato e nuovi Ordini religiosi femminili*, in *Il papato duecentesco e gli Ordini mendicanti*, atti del XXV convegno della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani (Assisi, 13-14 febbraio 1998), Spoleto 1998, pp. 205-261; EADEM, *Sorores Minores e autorità ecclesiastica fino al pontificato di Urbano IV*, in *Chiara e la diffusione delle Clarisse nel secolo XIII*, atti del convegno di studi in occasione dell'VIII centenario della nascita di santa Chiara (Manduria, 14-15 dicembre 1994), a cura di G. Andenna e B. Vetere, Galatina 1998, pp. 165-194.

[11] EADEM, *Chiara di Assisi e il francescanesimo*... cit., pp. 211-213.

detestabili" vissuto da alcune monache, che avevano attentato la propria "integritas", a causa dei contatti con l'altro sesso durante i pellegrinaggi, le processioni al fianco dei monaci, del clero o del popolo, dei negozi per conto del monastero, dei ritorni in famiglia per alcuni periodi, e durante gli stessi incontri di preghiera all'interno della clausura. Per evitare ogni forma di *lasciviendi opportunitas*, Bonifacio VIII promosse in forma universale e perpetua la clausura rigorosa, cui le monache dovevano essere perennemente sottoposte. Un simile primato della reclusione non fu accettato incondizionatamente, specie all'interno del monachesimo tradizionale, ma anche tra le comunità da poco istituzionalizzate, che avevano dovuto assumere una regola già approvata, in linea con i dettami del IV Concilio lateranense. Le imposizioni apparvero subito molto severe per la totale chiusura delle religiose verso il mondo, e per i drammatici risvolti economici che ebbero sui piccoli monasteri la cui sussistenza fino ad allora era assicurata dalle elemosina questuate dalle religiose, a turno, con frequenza quasi giornaliera e *ostatim*. Le disposizioni rendevano ora gli spazi claustrali impenetrabili, sia alle monache che non potevano abbandonarli se non in casi rarissimi, sia agli esterni che non potevano accedervi senza dispense pontificie: gli accessi furono chiusi, le finestre munite di inferriate e l'unica porta d'ingresso al monastero serrata notte e giorno con due serrature differenti, una conservata dalla badessa, l'altra dal confessore[12].

Le conseguenze della *Periculoso* furono notevoli e radicali: le religiose ad indirizzo eremitico furono costrette ad abbandonare i propri romitori per trasferirsi all'interno della cerchia urbica e si rese necessaria e vincolante un'architettura monastica di tipo claustrale che permettesse alla monache una vita comunitaria nel pieno rispetto della clausura rigorosa. Proprio l'impatto della *Periculoso* sull'architettura sacra è stato il punto di partenza per una serie di riflessioni avviate da Julian Gardner in un importante studio pioneristico incentrato sull'uso liturgico dello spazio sacro da parte delle comunità femminili[13] e sul rapporto tra clausura e immagini dipinte, che ha toccato nel vivo il tema, allora inesplorato, dell'allestimento dei cori monastici, a cui ha dato una prima risposta, solo di recente, Andrea De Marchi, con un'articolata disamina di specifiche tipologie di opere che sembrano destinate all'interno del coro *monialium*[14].

Sulla scia delle tesi di Leclercq sulla reclusione[15], Gardner ha richiamato l'attenzione degli studi sul reale grado di autonomia che le religiose avevano nelle scelte decorative, ponendo l'accento sul problema dell'intermediazione maschile, ineludibile in simili contesti. In altre parole, lo studioso si chiedeva se fosse lecito pensare che in un regime di costrizione e reclusione forzata, la preferenza accordata ad alcuni temi iconografici tradisse una genuina e legittima aspirazione spirituale della comunità femminile, ritenendo più verosimile scorgervi aspettative

---

[12] Fu compito degli ordinari diocesani quello di dare attuazione pratica alla *Periculoso*. Di conseguenza simili disposizioni si ritrovano all'inizio del Trecento nei sinodi diocesani. Per alcuni esempi in Umbria cfr. M. SENSI, *La regola di Niccolò IV dalla Costituzione "Periculoso" alla bolla "Pastoralis officii" (1298-1447)*, in *La "Supra Montem" di Niccolò IV...* cit., pp. 149-150, nn. 9-12.

[13] J. GARDNER, *Nuns and altarpieces: agendas for research*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 30, 1995, pp. 25-56.

[14] A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2009, pp. 91-103; si veda § 2.3.3.1. e 2.3.3.2.

[15] J. LECLERCQ, *Il monachesimo femminile nei secoli XII e XIII*, in *Movimento religioso femminile e francescanesimo nel secolo XIII*, atti del VII convegno della Società internazionale di studi francescani (Assisi, 11-13 ottobre 1979), Assisi 1980, pp. 61-99.

e prerogative imposte alle donne dagli uomini, intermediari di fatto di qualsiasi iniziativa fuori dalla cattività claustrale.
Parte delle considerazioni del Gardner sono state riprese da Kerr Nicholas Houston che ha incentrato la sua riflessione sulla produzione figurativa destinata ai monasteri damianiti tra il 1212 e il 1320. In accordo con le posizioni di Gardner nell'occasione si respingeva recisamente l'"Idea of a Nunnery Art" nettamente distinta e connotata, perché "the bulk of Clarissan paintings does not seem to have shared the same extensive accommodation of gender detected by recent scholars in certain individual works produced for females"[16], come accade nei testi letterari del periodo, indagati nei celebri studi di Elizabeth Robertson e Caroline Walker Bynum[17].
Come "morte al mondo", come "recluse" e "incarcerate", le monache erano marginalizzate nel proprio coro, che costituiva il vero cuore pulsante della loro vita liturgica[18]. Per la sua funzione, la sua disposizione rivestiva un'assoluta centralità nella distribuzione degli spazi. Tuttavia, la tendenza a riadattare fabbriche preesistenti, già abitate da comunità maschili, determinò, specie nei casi più antichi, situazioni edilizie di compromesso, che non sempre garantivano al coro di essere "integral to the plan and design of the Church, which tended to exist as an independent and often pre-existing entity"[19], costituendo una sorta di chiesa nella chiesa. Proprio sul rapporto del coro in pianta con l'altare maggiore ha focalizzato l'attenzione Caroline Bruzelius, cui va il merito di aver interrotto il silenzio che, nonostante alcune importanti eccezioni[20], ha caratterizzato il panorama degli studi in Italia, meno vitali rispetto alle indagini sull'Europa continentale, specie quelle di lingua tedesca[21]. Fin dal suo primo intervento, la studiosa ha efficacemente

---

[16] K.N. HOUSTON, *Painted Images and the Clarisse, 1212-1320: Aspects of Production and Reception, and the Idea of a Nunnery Art*, Ph. D. dissertation, Yale University 2001, p. 356

[17] Cfr. C.W. BYNUM, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1991; EADEM, *"... And Woman his Humanity": Female Imagery in the Religious Writing of the Later Middle Ages*, in *Gender and Religion: on the Complexity of Simbols*, a cura di C.W. Bynum, Boston 1986, pp. 257-288; E. ROBERTSON, *Early English Devotional Prose and the Female Audience*, Knoxville 1990.

[18] L'importanza della liturgia è stata indagata di recente soprattutto dalla letteratura tedesca, per cui si veda G. MUSCHIOL, *Liturgie und Klausur. Zu den liturgischen Voraussetzungen von Nonnenchören*, in *Studien zum Kananonissenstift*, a cura di I. Crusius, Göttingen 2001, pp. 129-148; EADEM, *Famula Dei. Zur Liturgie in merowingischen Frauenklöstern*, Münster 1994; T. BERGER, *Women's ways of worship. Gender analysis and liturgical history*, Collegeville 1999; C. JÄGGI, *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrundert*, Petersburg 2006, pp. 185-223; G. MUSCHIOL, *Time and Space. Liturgy and Rite in Female Monasteries of the Middle Ages*, in *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, a cura di J.F. Hamburger e S. Marti, New York 2008, pp. 191-206.

[19] C. BRUZELIUS, *Nuns in Space: Strict Enclosure and the Architecture of the Clarisses in the Thirteenth Century,* in *Clare of Assisi: a Medieval and Modern Woman*, a cura di I. Peterson (Clarefest Selected Papers, 8), St. Bonaventure 1996, p. 54.

[20] Per la situazione italiana: E. VIVIANI DELLA ROBBIA, *Nei monasteri fiorentini*, Firenze 1946; M.A. FILIPIAK, *The Plans of Poor Clares' Convents in Central Italy from the Thirteenth through the Fifteenth Century*, Ph. D. Dissertation, University of Michigan, 1957; L. GRASSI, *Iconologia delle chiese monastiche femminili dall'Alto Medioevo ai secoli XVI-XVII*, in "Arte Lombarda", IX, 1964, pp. 131-150.

[21] Tra gli ultimi studi vanno ricordati W. SCHENKLUHN, *Architektur der Bettelorden: die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000; IDEM, *Architettura degli ordini mendicanti: lo stile architettonico dei domenicani e dei francescani in Europa*, Padova 2003; P. VOLTI, *Les couvents des ordres mendiants et leur environnement à la fin du Moyen Âge: le nord de la France et les anciens Pays-Bas méridionaux*, Paris 2003; JÄGGI, *Frauenklöster im Spätmittelalter*... cit., pp. 23-159. Inoltre particolarmente ricchi gli atti *Frauen-Kloster-Kunst. Neue Forschungen zur*

sintetizzato le problematiche peculiari inerenti lo studio dell'architettura di destinazione femminile e la difficoltà oggettiva di compiere un lavoro sistematico, sia per le ingenti perdite e le pesanti manomissioni degli ambienti originali, sia per la notevole varietà di soluzioni edilizie adottate per garantire la clausura, spesso riadattando semplicemente fabbriche esistenti. Questa varietà asistematica segna una differenza profonda - già riconosciuta negli studi di Mary Angeline Filipiak - rispetto alla coerenza architettonica che in molti casi lega tra loro gli insediamenti maschili, monastici e mendicanti, in una morsa talvolta molto serrata come avviene, ad esempio, per le chiese francescane della *Provincia Seraphica* studiate da Donal Cooper[22], che ha messo a fuoco mirabilmente tutto il valore paradigmatico della basilica di San Francesco, *caput et mater* dell'ordine.
Attraverso l'esame di alcuni importanti insediamenti, la Bruzelius ha sottolineato la condizione di profonda subalternità vissuta dalle religiose nei monasteri damianiti tra Due e Trecento, in cui la distribuzione degli spazi sembra impedire una partecipazione visiva alle celebrazioni liturgiche da parte delle monache, che potevano solo ascoltarle. Questa marginalizzazione era la conseguenza di un primato di genere. Era la conseguenza, cioè, di scelte maschili imposte alle comunità femminili[23]. Quest'idea, sostenuta forse in maniera troppo netta,

---

Kulturgeschichte des Mittelalters, Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässich der Ausstellung "Krone und Schleier", a cura di F. Hamburger, C. Jäggi, S. Marti e H. Röckelein, Turnhout 2007. Sull'architettura femminile cistercense nell'Europa centrale si vedano i contributi contenuti in *Studies in Cistercian Art and Architecture. VI. Cistercian Nuns and their World*, a cura di M.P. Lillich, Kalamazoo (Michigan) 2005. Un importante momento di riflessione su vari aspetti inerenti la clausura femminile è stata la mostra *Krone und Schleier: Kunst aus mittelalterilichen Frauenklöstern*, catalogo della mostra (Essen e Bonn, 19 marzo – 7 luglio 2005), München 2005. Gran parte degli scritti del catalogo della mostra sono stati tradotti in lingua inglese in *Crown and Veil...*, cit. Non sono mancati, inoltre, contributi approfonditi che hanno permesso di ricostruire le vicende di singoli monasteri. Così ad esempio gli studi di Brigitte Kurmann-Schwarz sul monastero di Königsfelden, per cui cfr. B. KURMANN-SCHWARZ, *Die Heilige Klara in den Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche von Königsfelden (Schweiz)*, in *Chiara d'Assisi e la memoria di Francesco*, atti del convegno per l'VIII centenario della nascita di Santa Chiara (Fara Sabina, 19-20 maggio 1994), a cura di A. Marini e M.B. Mistretta, Castello 1995, pp. 129-147; EADEM, *Les vitraux du choeur de l'ancienne abbatiale de Königsfelden. L'origine des ateliers, leurs modèles et la place leurs oeuvres dans le vitrail alsaciens*, in "Revue de l'Art", 121, 1998, pp. 29-42; EADEM, *Die Sorge um die Memoria. Das Habsburger Grab in Königsfelden im Lichte seiner Bildausstattung*, in "Kunst + Architektur in der Schweiz", 50, 1999, pp. 12-23; EADEM, *"...vrowen chloster sande chlaren orden und ein chloster der minneren bru(e)der orden...". Die beiden Konvente in Könisgfelden und ihre gemeinsame Nutzung der Kirche*, in *Glas, Malerei, Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, a cura di H. Scholtz, I. Rauch e D. Hess, Berlin 2004, pp. 151-163. In Italia un contributo importante è stato quello sulla basilica di Santa Chiara di M. BIGARONI, H.R. MEIER, E. LUNGHI, *La basilica di Santa Chiara in Assisi*, Perugia 1994. Inoltre non sono mancati contributi su singoli monasteri condotti con approcci multidisciplinari, particolarmente proficui in questi casi. Per un esempio che riguarda un insediamento italiano cfr. *Walls and Memory: The Abbey of San Sebastiano at Alatri (Lazio) from Late Roman Monastery to Renaissance Villa and Beyond*, a cura di E. Fentress, Turnhout 2005. Meno entusiasmanti sono stati gli studi sul rapporto tra immagini dipinte e spazi di clausura, per cui J.M. WOOD, *Women, Art and Spirituality: the Poor Clares of Early Modern Italy*, Cambridge-New York 1996; A. THOMAS, *Art and Piety in the Female Religious Communities of Renaissance Italy. Iconography, Space, and the Religious Woman's Perspective*, Cambridge-New York 2003.

[22] FILIPIAK, *The Plans of Poor Clares' Convents*... cit., p. 253; C. BRUZELIUS, *Hearing is Believing: Clarissan Architecture 1212-1340*, in "Gesta", XXXI/2, 1992, pp. 83-84; inoltre della stessa autrice, *The Architecture of the Mendicant Orders in the Middle Ages: an Overview of Recent Literature*, in "Perspective", 2, 2012, p. 368, ottima sintesi della più recente letteratura critica sull'argomento; D. COOPER, *Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXIV, 2001, pp. 1-54.

[23] BRUZELIUS, *Hearing is Believing: Clarissan Architecture...* cit., pp. 83-92.

elaborata su una casistica limitata, è stata accolta con entusiasmo dagli studi successivi.

1.2. *Una panoramica tipologica.*

"If one examines everyday life in monasteries and *Stifte* of the Middle Ages, whether for men or for women, it becomes apparent that nearly all aspects of this life were informed by liturgy, that is, by church services, the sacraments, and other ritual actions. The various forms of liturgical activity, whether performance of the Divine Office, the Mass, devotions, sacramental rites, or even private prayer, govern in specific ways the scheduling and spaces of monastic life; they establish the conditions of communal coexistence and have an impact on material demands"[24]. Così Gisela Muschiol ha sintetizzato con efficacia la centralità della liturgia nell'organizzazione di una comunità religiosa femminile, la cui vita era condizionata in maniera cogente dai forti limiti imposti dalla clausura rigorosa, inasprita dalla *Periculoso* di Bonifacio VIII, valutata oggi concordemente dagli studi in continuità con le rigide normative ugoliniane, condivise qualche anno più tardi dalle costituzioni domenicane di Hubert de Romans[25].
Nella sua funzione di cerniera tra gli spazi claustrali e la chiesa, il coro delle monache rivestiva un ruolo centrale nella vita comunitaria, perché in questo ambiente le religiose potevano seguire le celebrazioni liturgiche rigorosamente separate dai laici e dal clero, grazie alla *fenestra*, schermata da *cratae ferrae*, aperta di norma in direzione dell'altare maggiore, così da permettere alle *moniales* di traguardarlo per osservare l'elevazione eucaristica e di ricevere poi la particola attraverso un varco di dimensioni più modeste, detto *comunichino*. Negli insediamenti duecenteschi, queste grate, "ita stricte ut ne ovum galline possit trasmitte"[26], dovevano avere un aspetto quasi fortificato: nella regola di Urbano IV,

---

[24] MUSCHIOL, *Time and space*... cit., p. 191.
[25] Ampi estratti delle costituzioni domenicane del 1259 sono in JÄGGI, *Frauenklöster...* cit., pp. 223-224, nn. 6, 9, 16-17. Le costituzioni stabilivano "circa egressum et ingressum domorum sororum summam adhibere volentes cautelam. Interdicimus sub pena anathematis, ne unquam aliqua soror egrediatur clausuram: nisi propter periculum ignis, vel ruine, vel latronum seu malefactorum, aut similium eventuum, qui solent vergere in periculum mortis nisi forte de licencia magistri ex causa aliqua transferri contigerit aliquam ad aliam domum faciendam vel factam. Regem vel reginam, vel metropolitanum vel legatum cardinalem, vel papam vel patronum vel patronam, si ab inicio fundacionis concessum eis fuerit: licebit ingredi cum societate honesta et moderata, ubi usque modo fuit hic conuetudo. Item magister, vel prior provincialis vel visitator ad hoc missus causa visitacionis: ingredi poterunt cum societate fratrum matura, interdum, se raro". Similmente la *Regola di Urbano IV* recita al capitolo XVIII: "Quanto all'entrata di persone in monastero comandiamo fermamente e rigorosamente che mai nessuna abbadessa né le sue sorelle permettano ad alcuna persona, religiosa o secolare o di qualunque dignità, di entrare all'interno della clausura del monastero. Né ciò sia assolutamente lecito ad alcuno, se non a quelli ai quali sarà stato concesso dalla Sede apostolica o dal cardinale cui sarà stato affidato l'Ordine delle sorelle" (*Regola di Urbano IV* in *Fonti Francescane. Terza edizione rivista e aggiornata: scritti e biografie di san Francesco d'Assisi, cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi, testi normativi dell'Ordine Francescano Secolare*, Trento 2012, p. 1978). Anche la *Regola di Santa Chiara* stabilisce simili imposizioni, per cui le monache "non permettano che qualcuno entri in monastero prima del sorgere del sole, né che rimanga dentro dopo il tramonto, se non lo esiga una causa manifesta, ragionevole, inevitabile" (cfr. *Fonti Francescane*... cit., p. 1775).
[26] Così specificò nel 1284 il provinciale domenicano Hermann von Minden per il coro delle domenicane nel monastero di Sant'Agnese a Freiburg im Breisgau, per cui cfr. G. LÖHR, *Drei Briefe*

composta nel 1263 per l'ordine di Santa Chiara appena istituito, si prescrive, infatti, che "nel muro che divide le sorelle dalla cappella", sia collocata "una grata di ferro di forma conveniente, che sia di accurata e solida fattura, con sbarre fitte, spesse e ritorte, all'esterno ben difesa con chiodi di ferro sporgenti in fuori, oppure fatta di una lamina di ferro con fori piccoli e minuti, con chiodi sporgenti", come ancora si vede nel coro delle clarisse di Pfullingen in Germania, dove "in mezzo" alla *fenestra* si conserva "uno sportello di lamina di ferro", attraverso il quale, quando si deve ricevere la comunione, si può "introdurre il calice e il sacerdote, stendendo la mano, possa amministrare il sacramento del corpo del Signore"[27] (figg. I.1-2).

L' uso liturgico del *chorus monialium* ne ha condizionato profondamente le scelte decorative, finalizzate di norma a evidenziare la centralità cristologica e la funzione eucaristica dell'ambiente. Di conseguenza, specie sulla parete rivolta verso l'altare, che diviene grazie alla grata un vero vettore liturgico, si predilige dispiegare le storie della Passione, incentrando la narrazione sulla Crocefissione, momento estremo del sacrificio eucaristico di Cristo.

La fruizione del coro da parte delle religiose non si esauriva nella sola partecipazione alla celebrazione eucaristica, ma contemplava anche gli uffici sacri della liturgia delle ore che scandivano la vita quotidiana di ogni comunità. Il coro era, perciò, una sorta di spazio liturgico autonomo, di chiesa nella chiesa, ad uso esclusivo della comunità femminile[28], il cui accesso, permanenza e uscita erano regolati con attenzione[29]. Proprio la ricostruzione dei movimenti comunitari può

Hermanns von Minden O.P. über die Seelsorge und die Leitung der deutschen Dominikanerinnenklöster, in "Römische Quartalschrift", 33, 1925, pp. 159-167.

[27] Cfr. *Regola di Urbano IV*, in *Fonti Francescane*... cit., 1977-1978. Inoltre, si prescrive che "questo sportello sia sempre chiuso con chiave di ferro, e non si apra se non quando si deve predicare alle sorelle la parola di Dio, o si amministra il sacramento del corpo del Signore, o quando qualcuno potrà vedere qualche sorella sua parente consanguinea, o quando lo richieda altra causa necessaria [...] a detta grata si apponga all'interno un panno nero di lino, in modo che di là nessuna possa vedere alcuna cosa. E dalla parte delle sorelle vi siano anche imposte di legno con serrature di ferro e chiave, affinché restino sempre chiuse insieme e assicurate; e non si aprano se non quando si celebra l'ufficio divino e quando, per le accennate cause nel modo suddetto, si debba aprire il detto sportello. E nessuno parli a detta grata, se non venga talvolta concesso e di rado, a qualcuno per una causa ragionevole o necessaria con la licenza della badessa, e allora si potranno aprire le predette imposte di legno. E se accadrà che qualche persona estranea entri da loro, ovvero accada di parlare loro alle grate, coprano con modestia la faccia come conviene al decoro delle Religione". Nella *forma vitae* ugoliniana del 1219 si prescrive che "per cratem autem ferream, per quam (moniales) communionem accipiunt vel ufficium audiunt, nemo loquatur, nisi forte aliquando, causa rationabili vel necessaria exigente, alicui fuerit concedendum, quod tamen rarissime fiat. Quibus cratibus ferreis apponatur pannus interius, ita ut nulla valeat inde exterius in capella aliquid intueri" (cfr. M. BRACALONI, *Storia di San Damiano in Assisi*, Todi 1926, p. 62.).

[28] L'importanza della liturgie delle ore è sottolineata con forza dalla MUSCHIOL, *Time and space*... cit., pp. 192-200, con bibliografia precedente.

[29] Sui movimenti della comunità femminile del coro si veda JÄGGI, *Frauenklöster*... cit., pp. 189, 225-226, n. 41. Le costituzioni domenicane del 1259 stabilivano che: "Audito primo signo surgant sorores cum matura festinacione: religiose et honeste se preparando. Matutinas autem et omnes horas canonicas simul audiant sorores: nisi cum aliquibus ex causa fuerit aliter dispensatum. Hore canonice omnes in ecclesia tractim et distincte taliter dicantur. ne sorores devocionem amittant: et alia que facere habent minime impediantur. Quod ita dicimus esse faciendum, ut in medio versus metrum cum pausa servetur: non protrahendo vocem in pausa vel in fine versus. Hoc tamen magis et minus: pro tempore observetur. Hore vero de beata virgine: prius horas canonicas dicantur in ecclesia. Tempore quo bis rificiuntur sorores legatur ante completorium in ecclesia lectio: sorores sobrie estote etc. Postea dicto ab ea que preest. adiutorium nostrum in nomine domini. et facta confessione dictoque completorio: ebdomadaria aquam aspergat benedictam. Postea dicatur pater noster et credo in deum. Post completorium autem receptis disciplinis pro tempore. concedatur

rivelarsi uno strumento fruttuoso per comprendere strategie e messaggi iconografici precisi, mettendo a fuoco punti di vista privilegiati e peculiari. Al fianco delle vicende cristologiche, allora, un altro tema prediletto è quello delle storie della Vergine, in cui Maria è presentata come insuperabile modello di santità virginale e perfezione muliebre. Simili immagini dovevano stimolare un percorso d'ascesi da parte delle religiose, secondo un processo non troppo dissimile da quello illustrato in un foglio miniato (f. 29 v.) della *Sainte Abbaye*, splendido codice francese della fine del Duecento, conservato alla British Library di Londra: nella pagina, la riflessione sulle vicende mariane costituisce il perentorio abbrivio per la *sequela Christi* (fig. I. 3).

Si può dire che la collocazione in pianta del coro è riconducibile a tre tipologie, anche se non mancano ibridazioni e attestazioni dell'uso nello stesso insediamento di più di un ambiente riservato alle religiose. Una prima soluzione è quella di disporre il coro *a latere* della navata, in uno spazio generalmente contiguo al chiostro; un secondo arrangiamento è quello di collocarlo in una galleria sopraelevata, sospesa sulla navata e appoggiata alla controfacciata; infine, l'ambiente può essere ricavato dietro la parete d'altare, in posizione speculare alla

---

aliquod spacium competens sororibus ad vacandum sacris meditacionibus et oracionibus privatis usque ad signum: similiter et prius matutinas. Facto autem signo omnes egrediantur ecclesiam: et intrent locum dormicionis. Aliquis autem locus statuatur. in qui ad previdendum officium divinum sorores conveniant: presente priorissa vel alia cui commiserit tempore opportuno. De inclinationibus: Cum sorores chorum intrant conveniendo ad horas: inclinent ante altare profunde. Et cum ad sedes suas venerint: facto signo ab ea que preest. flexis genibus. vel inclinate profunde pro tempore, dicant pater noster. et credo in deum in matutinis et in prima: in aliis autem horis pater noster solum. iterum facto signo ab eadem: surgant. Hora itaque devote incepta. verse ad altare muniant se signo crucis, et ad gloria patri inclinet chorus contra chorum profunde: vel prosternant se pro tempore: usque ad sicut erat. Hoc eciam faciendum est. quociens pater noster et credo in seum dicuntur: nisi in missa et ante lecciones, et graciarum acciones. in quibus inclinandum est solum ad pater noster: et ad oracionem retribuere. Idem eciam faciendum est ad primam collectam in missa, et ad postcommunionem: et similiter ad orationem pro ecclesia, et in singulis horis ad collectam. et ad gloria patri. quociens in inchoacione hore dicitur. Ad omnia autem alia gloria patri. et ad extremos versus ymnorum. et ad penultimum versum cantici benedicite. inclinent usque ad genua. et quando cantatur gloria in excelsis ad suscipe deprecacionem nostram: et ad credo in missa et ad ex maria virgine et homo factus est. et idem in benediccione leccionis. Iterum in capitulo ad oracionem sancta maria, et in omni oracione, quando nome beate virginis. et beati dominici nominatur: et eciam quando nomen beate virginis nominatur ad antiphonam Salve. Hora itaqeu incepta predicto more. postquam ad gloria post venite inclinaverint: stet chorus contra chorum. Deinde ad primum psalmum sedeat unus chorus, et ad secundum stet. et sedeat alter chorus: et sic alternent usque ad laudate dominum de celis. Et sic faciat usque ad omnes horas. Finita autem leccione in matutinis: nisi fiat officium de mortuis, illa que legit. inter pulpitum quod est in medio chori et gradus. inclinacionem faciat: vel prosternat se pro tempore. Porro ad salve sancta parens. et veni sancte spiritus. et ad incepcionem antiphone de beata virgine quod dicitur post completorium: flectere debent genua. In ferialibus autem diebus: sorores prostrate iaceant a sanctus usque ad agnus. In festis autem trium vel novem leccionum: iaceant ab elevatione corporis domini usque ad pater noster. In prostracionibus idem servetur: in festo trium leccionum et novem. Quando vero prelatus vel qui preest iniunxerit aliquam communem oracionem: inclinent omnes. Similiter omnes faciant: quibus aliquid facere vel dicere iniunxerit. Si autem aliquam obedenciam vel officium vel ministerium alicui iniunxerit: humiliter prosternens se. suscipiat quod iniunctum fuerit ei. Quando eciam sororibus quippiam tribuitur: profunde inclinantes. benedictus deus in donis suis. dicant". Le *Consuetudines sororum monasterii Beati Dominici de Monte-Argi*, del 1253 imponevano che: "Audito primo signo surgant sorores, dicendo submisse aliquas orationes privatas. (...) Hore in ecclesia tractim et distincte taliter dicantur ne sorores devotionem amittat (...). Totum officium ordinis fratrum predicatorum tam diurnum quam nocturnum, quod pro tempore fuerit, sorores habeant. Tempore vero quo bis reficiunt sorores, legatur ante completorium in ecclesia lectio (...). De inclinationibus: Cum sorores in chorum intraverint, inclinent ante altare profunde. Et cum ad sedes suas venerint (...) inclinet chorus contra chorum profunde...".

chiesa, secondo un assetto che avrà grande fortuna anche durante l'età moderna, finendo per divenire normativo dopo il Concilio tridentino.

1.2.1 Cori *a latere*.

Questa tipologia è ampiamente attestata in Italia nel corso del Duecento. L'ambiente, raggiungibile generalmente attraverso un accesso aperto sul chiostro, può essere ricavato sia in posizione eminente rispetto alla navata, sia in piano con questa. Ad una cronologia alta è attestata in posizione elevata nella chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni (figg. I.4-5). La fabbrica, già in possesso di una comunità maschile benedettina, passò alle religiose alla fine degli anni cinquanta del Duecento. Contestualmente, per soddisfare le esigenze imposte dalla riservatezza claustrale, fu costruito il coro delle monache in un ambiente di risulta, ricavato sopra l'estradosso delle volte della navata laterale destra. Sulla parete meridionale del coro, corrispondente al cleristorio della navata della chiesa, fu dipinto un ciclo con *Storie della Passione* integrato dal *Giudizio Universale* e dalla *Stigmatizzazione di Francesco*, databile tra settimo e ottavo decennio del Duecento, che costituisce il più antico esempio di decorazione destinata a una comunità damianita conservato in Italia[30].
Anche la chiesa assisiana di Santa Chiara, la basilica memoriale consacrata nel 1265, per omaggiare il corpo della santa, sull'esempio del santuario dedicato a Francesco, presenta un arrangiamento analogo, in piano però col resto della chiesa. Il coro delle monache, intitolato a San Giorgio dedicatario della chiesa preesistente, insiste in un ambiente quadrangolare ricavato tra il fianco destro della basilica e il transetto meridionale[31] (fig. I.6). Tra la fine degli anni venti e l'inizio degli anni trenta del Trecento, sopra la grata aperta sulla parete orientale del coro, furono dipinte una grande *Deposizione dalla croce*, serrata ai lati dalla *Resurrezione di Cristo* e dalla *Deposizione nel sepolcro* (fig. I.7), pensate a corollario della grande Croce miracolosa di San Damiano. Un decennio più tardi, la parete settentrionale dell'ambiente fu decorata da Pace di Bartolo con *Storie dell'Infanzia*, che qualificavano in senso femminile l'ambiente, illustrando gli episodi in cui la Vergine aveva avuto un ruolo centrale nella storia della salvezza.
Questa scelta iconografica sembra essere la prediletta non solo in ambito francescano. È attestata, infatti, anche nel coro della chiesa di San Pier Maggiore a Pistoia, sede di un importante monastero benedettino, costruita nel pieno XII secolo, ad eccezione della facciata, eseguita intorno al 1263, anno ricordato in un'epigrafe murata sulla fiancata dell'edificio[32]. Qui, a nord della testata del transetto, oltre l'attuale sagrestia, insiste un ambiente a pianta quadrata, ricavato nel piano sottostante della torre campanaria che collegava gli spazi della chiesa e il chiostro interno al monastero (fig. I.8). L'ambiente ha subito consistenti rimaneggiamenti in seguito all'innalzamento del loggiato del chiostro adiacente al vano, e ai lavori realizzati all'interno a partire dal 1655 da Tommaso Ramignani,

[30] M. BOEHM, *Wandmalerei des 13. Jahrhunderts im Klarissenkloster S. Pietro in Vineis zu Anagni. Bilder für die Andacht*, Münster 1999, con bibliografia precedente.
[31] BIGARONI, MEIER, LUNGHI, *La Basilica di S. Chiara…* cit.; *Santa Chiara in Assisi. Architettura e decorazione*, a cura di A. Tomei, Cinisello Balsamo 2002. Inoltre cfr. § 2.
[32] G. GUAZZINI, *Il cantiere di San Pier Maggiore nel quadro dell'architettura e scultura romanica pistoiese tra XII e XIII secolo*, in "Commentari d'arte", XVII, 48, 2011, pp. 34-60; IDEM, *San Pier Maggiore a Pistoia: un inedito libro di testamenti trecenteschi ed una proposta di ricostruzione degli assetti interni*, in "Bullettino Storico Pistoiese", CXIV, 2012, pp. 57-88.

cui si devono le sagrestie ai lati dell'altare maggiore e i matronei che le sovrastano. Questo vano a pianta quadrata è stato identificato, di recente, con il coro delle monache, in origine posto in comunicazione con la chiesa grazie alla grata aperta sul lato meridionale, affiancata a destra dal comunichino[33]. Tramite un varco sul chiostro, aperto sulla parete occidentale, si accedeva all'ambiente interamente decorato da un ciclo narrativo, difficile da giudicare, realizzato nei primissimi anni del Trecento, riconducibile all'ambito di Lippo di Benivieni. Isolata, in posizione preminente, sopra la grata sulla parete meridionale, aperta in asse con l'altare maggiore, era dipinta una grande *Crocefissione* fiancheggiata da una teoria di *Santi*; il lato orientale era decorato con *Storie della Vergine* - dispiegate da sinistra verso destra - di cui oggi si conservano alcuni lacerti identificabili nella *Dormitio Virginis* e nell'*Assunzione di Maria* che concludevano nell'angolo sudorientale il ciclo; infine sul lato settentrionale si dispiegavano, da destra verso sinistra, le *Storie di Cristo* (*Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi, Deposizione di Cristo* e *Compianto*), seguendo un andamento inverso rispetto alle storie mariane. Come rilevato acutamente da Giacomo Guazzini, l'impaginazione speculare delle storie cristologiche e mariane può spiegarsi in relazione ai diversi momenti liturgici in cui le religiose fruivano le immagini. Appena entrate dal chiostro, le *moniales* si trovavano dinanzi le vicende di Maria, impaginate con andamento consueto da sinistra a destra; quindi, raggiunti i propri scranni, potevano seguire le celebrazioni rivolte verso la parete meridionale, dove insisteva la grata aperta in asse con l'altare maggiore, così da poter traguardare l'elevazione eucaristica, mirando la grande *Crocefissione* dipinta sopra la *fenestra*. Una volta terminati i propri uffici, le religiose prendevano la via del chiostro, accompagnate all'uscita dalle scene dell'infanzia e della passione di Cristo [34].

In Toscana, una disposizione simile del coro è documentata in San Pier Maggiore a Firenze, chiesa benedettina demolita nel 1784. L'edificio fu interessato alla fine del Duecento da alcuni interventi che lo trasformarono in senso gotico[35]. Il coro delle monache insisteva al fondo del transetto destro, in posizione sopraelevata (fig. I.9), dove lo ricordano sia il Bocchi e il Cinelli, sia il Follini e il Rastrelli alla fine del Settecento, descrivendolo "locato in alto con vetriata alle tre parti, cioè dalla navata di mezzo, verso l'altar maggiore, e verso la navata interna"[36]. Nella stessa Firenze, un caso poco noto che rientra in questa tipologia è il coro di Santa Felicita, ricavato in una galleria sospesa sul lato destro della chiesa (fig. I.10), sede

---

[33] IDEM, *Il coro delle monache di San Pier Maggiore a Pistoia: funzione e percezione di un inedito ciclo decorativo di primo Trecento*, in "Commentari d'arte", XVIII, 52-53, 2012, pp. 5-21.

[34] Mi chiedo se queste scene non siano state pensate, più che per l'uscita, per accompagnare la preghiera delle consorelle durante la comunione, quando queste, lasciati i propri scranni dovevano avvicinarsi al comunichino aperto sulla destra della parete meridionale, seguendo un percorso impossibile da ricostruire nel dettaglio, ma che doveva sicuramente porle dinanzi alla parete settentrionale.

[35] F.L. DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze 1684, p. 425, proponeva il 1304 come data di inizio dei lavori, che sono retrodatati da W. PAATZ, E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, IV, Frankfurt am Main 1952, p. 643, sulla base delle analogie tra la chiesa e Santa Croce. Una sintesi della vicenda critica è affrontata da E. CHIACCHIANI, *La ex-chiesa di San Pier Maggiore a Firenze*, tesi di laurea triennale, aa. 2012-2013, relatore Prof. Guido Tigler, pp. 20-24.

[36] V. FOLLINI, M. RASTRELLI, *Firenze antica e moderna illustrata*, V, Firenze 1794, p. 85; M.F. BOCCHI, M.G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, p. 353 ("cappella Pesci [...]; entrando poi sotto il coro delle monache, e camminando verso la porta del fianco si trova nell'angolo a mano destra..."); CHIACCHIANI, *La ex-chiesa di San Pier Maggiore*... cit., pp. 37-38; W. PAATZ, E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*... cit., p. 643.

benedettina[37] fin dall'XI secolo[38]. Non abbiamo certezze sulla collocazione originaria del coro delle monache nell'assetto romanico dell'edificio, ma sembra verosimile credere che non ci siano stati grandi variazioni tra questo e quello in uso nel Trecento, tutt'ora conservato, benché inglobato nella nuova veste settecentesca della chiesa. L'ambiente si affacciava verso l'unica navata grazie alla grata sopra cui, intorno al 1365, Niccolò di Tommaso dipinse un *Vir dolorum tra la Vergine e San Giovanni Evangelista, l'Annunciazione* e il *Redentore benedicente*[39].
Per la monumentalità delle forme, un *unicum* è certamente la basilica romana di Sant'Agnese fuori le mura[40]. L'alto prestigio di cui godevano le religiose derivava dal fatto che qui la comunità benedettina era responsabile anche della sepoltura della santa titolare della chiesa. Nell'alto Medioevo vi risiedevano probabilmente monache greche, sostituite alla fine del X secolo da una comunità maschile insediata nel monastero fino al 1112, quando Pasquale II vi trasferì le monache benedettine. A loro si devono, a seguito delle devastazioni dell'assedio federiciano, gli importanti interventi di restauro, databili intorno al 1256, quando furono consacrati da Alessandro IV tre altari della basilica, con una cerimonia solenne alla presenza di molti cardinali e dell'intera comunità[41]. Alle monache furono riservati i matronei che consentivano loro di seguire gli uffici separate dal resto dell'assemblea[42] (fig. I.11). Alla fine del Duecento questi spazi furono decorati con un ampio ciclo di affreschi raffiguranti le *Storie di Santa Caterina* e di *San Benedetto*, dal 1925 conservati nei depositi della Pinacoteca Vaticana, in origine destinati rispettivamente al matroneo destro e a quello sinistro, come ricordato dal Milesi nel suo *Commentarius de Basilica S. Agnetis, Gallicani et Constantini in Via*

[37] L. MOSIICI, *Le carte del monastero di S. Felicita di Firenze*, Firenze 1969, pp. 7-28.
[38] P. SANPAOLESI, *La chiesa di S. Felicita in Firenze,* in "Rivista d'Arte", XVI, 4, 1934, pp. 3-15, aveva proposto di identificare nei tre resti di un colonnato, inglobato nelle abitazioni private accanto alla chiesa attuale, i resti della vecchia fabbrica dell'XI secolo, la cui costruzione è documentata fra il 1056 e il 1059. Tuttavia, la prosecuzione degli scavi sotto la chiesa attuale, avviati negli anni trenta dallo stesso Sanpaolesi e continuati poi nel decennio successivo dal Maetzke, ha permesso di dimostrare che essa insiste non solo su quella protoromanica, ma anche su quella paleocristiana. Di conseguenza i sostegni devono essere appartenuti ad una chiesa diversa, di cui si è persa memoria. Questa evenienza potrebbe essere confermata dall'esistenza di tre brevi papali del 1124-1125 con i quali venivano prese le difese delle monache fiorentine, vietando al vescovo la costruzione di nuove chiese nelle adiacenze del monastero, intimandogli di distruggere quelle già in costruzione. Sulla questione si veda G. TIGLER, *Toscana Romanica*, Milano 2006, p. 162.
[39] U. FERACI, *Niccolò di Tommaso, vita e opere. Un contributo alla pittura fiorentina di secondo Trecento*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte Medievale, relatore prof. M. Boskovits, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2008-2009, pp. 233-266; 365-366, con bibliografia precedente.
[40] Il complesso è stato radicalmente trasformato nel Seicento e nel 1855, sotto il pontificato di Pio IX. Per le sue vicende A.P. FRUTAZ, *Il complesso monumentale di Sant'Agnese* (seconda edizione riveduta e ampliata), Città del Vaticano 1969.
[41] L'importanza e l'alto rango della comunità femminile si può leggere chiaramente tra le righe dell'epigrafe, oggi murata sulla parete dello scalone d'accesso alla cripta, che ricorda la cerimonia di consacrazione. Vi sono menzionate la badessa Lucia, la priora Theodora e la *Domina Jacoba devota sacrista*, responsabile del nuovo arredo liturgico della chiesa, realizzato dal marmoraro romano Odericus, responsabile della pavimentazione dell'abbazia di Westminster. Sull'arredo, oggi in minima parte conservato in stato frammentario, si veda P.C. CLAUSSEN, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter, 1050-1300*. *A-F* (Corpus Cosmatorum II, 1; Foschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 14), Stuttgart 2002, pp. 51-65.
[42] S. ROMANO, *Agnese e le altre donne. Marmi e pitture nel Duecento romano,* in *Attorno al Cavallini. Frammenti del gotico a Roma nei Musei Vaticani*, a cura di T. Strinati, Milano 2008, pp. 21-32.

Nomentana[43], scritto intorno al 1600. Le storie di Benedetto, fondatore dell'ordine cui le religiose appartenevano, e quelle della vergine Caterina correvano verso l'altare[44] in parallelo con le storie di Agnese, titolare della basilica, dipinte - come ricordato dalle fonti - sul registro alto della navata centrale, nello spazio tra le colonne del matroneo destro e il tetto, e concepite perciò in dialogo con la raffigurazione della santa al centro del mosaico absidale del VII secolo[45].
Una posizione eminente del coro, nella stessa Roma, sembra abbia caratterizzato la chiesa di San Silvestro in capite. Dal "coro superiore dell'ex Monastero"[46] , infatti, proviene una *Crocefissione* affrescata ora esposta a destra dell'ingresso della chiesa (fig. I.13), riscoperta nel 1876, quando la fabbrica fu espropriata alle benedettine e radicalmente trasformata, due anni più tardi, in edificio postale. I radicali interventi ottocenteschi rendono difficile ricostruire l'esatto arrangiamento degli spazi claustrali prima dei lavori. Tuttavia la documentazione lascia intravedere la presenza di un coro sopraelevato ricavato nella zona absidale, forse ad integrazione di un altro coro posto più in basso. Il monastero, già attestato nell'VIII secolo, fu concesso nel 1285, grazie all'interessamento della famiglia Colonna, radicata nella zona, ad una comunità femminile damianita, guidata dalla badessa Erminia e stretta intorno alla memoria di Margherita Colonna, sorella del senatore Giovanni e del cardinale Giacomo[47], morta in odore di santità dopo una vita di fervida penitenza, con i voti di povertà e castità. La più che probabile provenienza dell'affresco dal coro sembra del tutto coerente con la funzione liturgica di questo spazio, tanto da lasciar credere che proprio la *Crocefissione* sia il "segno precoce dell'installarsi delle Clarisse al convento e del loro marcare i luoghi della vita comunitaria con nuove immagini"[48], secondo una prassi che caratterizza la maggior parte degli insediamenti francescani nel Lazio del Duecento.
La ricchezza delle risorse profuse in Sant'Agnese segna un'eccezione rispetto alla realtà spesso modesta che caratterizza gli insediamenti femminili, testimoniata dalla prassi privilegiata di insediare gruppi di *moniales* in fabbriche esistenti,

[43] Cfr. S. ROMANO, *Gli affreschi nel sottotetto della basilica di Sant'Agnese fuori le mura*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus volume V: il Duecento e la cultura gotica, 1198-1287 ca.*, a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 285-293.

[44] La critica ha variamente giudicato questi affreschi, concordando, salvo rari casi, nel ravvisarvi la conoscenza della pittura romana del tardo Duecento, e i debiti maturati verso le novità elaborate dalle maestranze capitoline al lavoro sui ponteggi assisiati e le proposte delle *Storie di Isacco*. Per la descrizione degli affreschi e la loro fortuna critica cfr. F. LARCINESE, *Il ciclo delle storie di Santa Caterina*; *Il ciclo delle storie di San Benedetto,* in *Attorno al Cavallini*... cit., pp. 46-49, 82-84.

[45] Le *Storie di Sant'Agnese* del registro più alto della navata centrale furono realizzate verosimilmente in fase con gli affreschi, oggi frammentari, che ornavano con splendidi motivi floreali e animali il timpano dell'abside e della controfacciata della basilica (fig. I.12). Su questi dipinti, forse databili tra il settimo e l'ottavo decennio del Duecento, si vedano le considerazioni critiche esposte da ROMANO, *Gli affreschi nel sottotetto*... cit., pp. 287-293, che sottolinea i rapporti problematici tra i mensoloni della parete absidale e quelli dipinti da Cimabue - già presente a Roma nel 1272 - ad Assisi, la cui cronologia, come è noto, è oggetto di una lunga discussione.

[46] Cfr. S. ROMANO, *L'affresco con la Crocefissione dal convento di San Silvestro in capite*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus volume V*... cit., p. 376.

[47] D. COOPER, J. ROBSON, *The Making of Assisi. The Pope, The Franciscans and the Painting of the Basilica,* New Haven - London 2013, pp. 20-21.

[48] ROMANO, *L'affresco con la Crocefissione dal convento di San Silvestro in capite*... cit., pp. 376-377, dove la componente patetica e sentimentale della composizione è spiegata con la destinazione femminile dell'affresco. La relazione con la comunità damianita ne impone una datazione posteriore al 1285. Il Cristo, esangue, sembra contratto nell'ultimo singulto, come nelle Crocefissioni umbre dell'ultimo decennio del Duecento dipinte dal Maestro delle Palazze e in San Francesco a Foligno (§ 3.2.1.2.), entrambe memori delle proposte elaborate dalle maestranze romane attive nella navata della Basilica Superiore e dei lavori assisiati di Cimabue.

riadattandole alle loro esigenze. In questo senso un caso interessante e poco noto è quello perugino di San Bevignate (figg. I.14-15). La chiesa, costruita poco fuori Perugia tra il 1256 ed il 1262, passò nel 1312, in seguito alla condanna dell'ordine dei Templari, cui apparteneva, ai cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme. Nel 1324 il perugino Rico di Corbolo, *mercator* presso la curia pontificia di Avignone, aveva richiesto al gran maestro dei Gerosolimitani, Helyon de Villeneuve, la cessione della chiesa per "construere, fundare, edificare et perpetuo stabilire unum monasterium monialium", destinato ad accogliere la moglie Caterina e le sue figlie, con ventitré monache. È interessante notare, che nell'atto di fondazione si fa esplicito riferimento - *construere, fundare, edificare* - ai lavori necessari per riadattare la fabbrica alle nuove esigenze della comunità. In questo caso, il coro fu ricavato alla base della torre campanaria, costruita sul lato meridionale dell'abside della chiesa[49], cui l'ambiente era collegato tramite una finestra, oggi tamponata, che permetteva alle religiose di traguardare l'altare maggiore.
A Pistoia, la presenza della *grata monialium* in asse con l'altare maggiore sembra suggerire una possibile partecipazione visiva delle religiose alla celebrazione eucaristica, benché la critica, sulla scia delle tesi della Bruzelius, ha spesso negato questa evenienza. Una certa permeabilità visiva della zona presbiteriale, del resto, sembra caratterizzare, come si vedrà meglio in seguito, la fabbrica damianita di Santa Maria delle Donne ad Ascoli Piceno[50] (figg. I.16-18). L'insediamento, documentato fin dagli anni trenta del Duecento, ha irrimediabilmente perduto gli spazi claustrali. Tuttavia, le tracce delle ammorsature sulla muratura del fianco destro della fabbrica, consentono di ricostruire almeno idealmente la collocazione del coro, posto in origine oltre il lato settentrionale della chiesa occidentata, in posizione sopraelevata, alla stessa quota del presbiterio rialzato, sul quale insiste un ciborio, la cui decorazione sembra pensata proprio per la comunità femminile, che poteva traguardarla attraverso la grata.
Una situazione simile spiega bene le scelte decorative degli affreschi nell'abside di Santa Chiara a Ravenna, realizzati da Pietro da Rimini alla fine del terzo decennio del Trecento (figg. I.19-20). Qui lo spazio riservato alle religiose - oggi perduto - si sviluppava oltre il fianco meridionale della chiesa, esteso forse verso l'abside, dove insistono le tracce delle aperture che, opportunamente schermate da grate, mettevano in comunicazione gli ambienti claustrali e la chiesa, consentendo alle clarisse una visione parziale della zona absidale e della sua decorazione, organizzata su due registri sovrapposti e fortemente condizionata dalla presenza di alte monofore aperte sulla parete settentrionale e su quella orientale[51]. Il ciclo prende le mosse dalla parete orientale con la splendida *Annunciazione* piena di fremito e pathos, e prosegue sulla parete meridionale, l'unica priva di finestre, con gli episodi della *Natività* e dell'*Adorazione dei Magi*, entrambi fortemente

[49] F. TOMMASI, *L'Ordine dei Templari a Perugia*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", LXXVIII, 1981, pp. 5-79; P. RASPA, M. MARCHESI, *Note sull'architettura di San Bevignate*, in *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, a cura di M. Roncetti, P. Scarpellini e F. Tommasi, Milano 1987, pp. 86-88.
[50] E. ZAPPASODI, *Santa Maria delle Donne e le Clarisse ad Ascoli Piceno: un contributo per l'architettura francescana di destinazione femminile*, in "Commentari d'arte", XVIII, 51, 2012, pp. 1-17; IDEM, *La decorazione della chiesa di Santa Maria delle Donne ad Ascoli e alcune osservazioni sulla pittura del Trecento nel Piceno*, in "Arte Cristiana", C, 868, 2012, pp. 1-13; cfr. § 1.3.4.
[51] Sulla storia del monastero, in cui giocò un ruolo importante la famiglia Da Polenta, G. MONTANARI, *Santa Chiara: storia ed iconologia,* in *Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna. Il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato*, a cura di A. Emiliani, G. Montanari, P.G. Pasini, Ravenna 1995, pp. 13-64, con considerazioni non sempre condivisibili.

danneggiati dagli interventi settecenteschi, per concludersi sulla parete opposta, la sola totalmente visibile alle religiose, con il *Battesimo* e l'*Orazione nell'Orto* nel registro inferiore, sovrastato dall'insolita *Crocefissione*, in cui il legno della croce sembra issato, un po' instabile, debordando sulla cornice cosmatesca dell'alta monofora (fig. I.21). Queste fatiche di Pietro, "dove il respiro si accalora fra dolcezze mirabili da grande colorista e asprezze severe e patetiche"[52], furono pensate per fornire alla meditazione delle religiose un triangolo esemplare, incentrato sulla Passione come esempio per la vocazione, ispirato alla catechesi paolina dell'epistola ai Romani, per cui nel battesimo si muore in Cristo e con lui si rinasce a vita nuova.
Questa disposizione laterale del coro, specie nei casi in cui è ricavato alla stessa quota della navata, sembra essere la risposta meno matura alle limitazioni imposte dalla clausura. Non a caso tenderà progressivamente a scomparire, per essere sostituita o integrata, specie dopo il concilio di Trento, sia con la costruzione di veri e propri matronei, sia con la realizzazione del coro oltre la parete d'altare, in posizione speculare rispetto alla navata della chiesa. La progressiva messa a fuoco di soluzioni più funzionali appare con chiarezza nelle vicende tormentate della chiesa spoletina di San Ponziano, insediamento benedettino femminile costruito sulle pendici del Colle Ciciano e documentato a partire dalla fine del X secolo (fig. I.22). Qui, infatti, il coro delle monache della chiesa romanica, ricavato in origine sul fianco sinistro dove si estende il resto dell'edificio monastico, fu spostato agli inizi del Cinquecento dietro l'altare maggiore, sopravanzando la parete di fondo della chiesa. Durante i pesanti rifacimenti dell'interno della fabbrica promossi dal giovane Valadier nel 1788, il coro cinquecentesco, ancora in uso, fu integrato da un ampio matroneo che corre sopra le due navate[53].

1.2.2. *Cori sospesi in controfacciata*.

Rispetto alla soluzione discussa finora, la disposizione del coro in una galleria sopraelevata in controfacciata rappresenta un risultato architettonico più compiuto perché "relatively open relations between the nuns and the altar were encouraged, rather than hindered by structural decisions"[54]. Le religiose potevano assistere con una maggiore libertà alle funzioni senza essere osservate dall'assemblea, di norma rivolta verso l'altare. È interessante ricordare che questa

---

[52] C. VOLPE, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, p. 26. Sugli affreschi M. BOSKOVITS, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300*, in "Arte Cristiana", LXXXI, 756, 1993, pp. 176-177; inoltre P.G. PASINI, *Pietro da Rimini per le Clarisse di Ravenna*, in *Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna*... cit., pp. 43-67. Sull'attività ravennate di Pietro da Rimini si veda M. MEDICA, *Pietro da Rimini e la Ravenna dei da Polenta*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche,* catalogo della mostra (Rimini, 20 agosto 1995 - 7 gennaio 1996) a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 94-111. Da ultimo P.G. PASINI*, Gli affreschi trecenteschi di Santa Chiara in Ravenna. Il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato,* in *Nel nome di Giotto. La pittura trecentesca a Ravenna: immagini perdute, salvate, rivelate,* a cura di G. Morelli, Ravenna 2012, pp. 116-120.

[53] G. MARTELLI, *L'abbaziale di S. Felice di Giano e un gruppo di chiese romaniche intorno a Spoleto*, in "Palladio", VII, II-III, 1957, pp. 74-91; B. TOSCANO, *Spoleto in pietre,* Spoleto 1963, pp. 14, 56, 119-120; cfr. § 3.2.2.

[54] HOUSTON, *Painted Images and the Clarisse, 1212-1320*... cit., p. 54. Analoga interpretazione è data da GARDNER, *Nuns and Altarpieces*... cit., p. 52; É. BERTAUX, *Santa Chiara de Naples: l'église et le monastère des religieuses*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome", XVIII, 1898, p. 176.

difficile permeabilità visiva della galleria sopraelevata è richiamata esplicitamente dal Filarete che, a proposito di "monisteri di donne di S. Chiara e di tutti altri ordini", sembra preferire la costruzione di una sorta di matroneo ad uso esclusivo delle religiose, aperto sui lati lunghi della cappella maggiore, "dove loro potranno andare e", cosa più importante, "non saranno mai vedute"[55].
La disposizione in controfacciata del coro è ampiamente attestata già in diversi edifici del XII secolo nell'Europa settentrionale, specie nel Nord della Germania[56]. Ne è un esempio ben conservato la chiesa di Lippoldsberg sul Wesen (fig. I.23), realizzata nel terzo quarto del secolo e caratterizzata da una galleria sospesa ad occidente dell'edificio, che ingombra più della metà della navata, raggiungibile dalle monache direttamente dal chiostro. Il palco è provvisto ad oriente di una sorta di balcone, servito da un altare per l'esposizione del Santissimo per le religiose[57]. Questa grande galleria sopraelevata ad Ovest della chiesa adibita a coro ritorna anche in alcune costruzioni più tarde in Westphalia, come a Metelen e a Langenhorst, entrambe del XIII secolo[58], e di fatto fu l'arrangiamento prediletto nei monasteri cistercensi femminili tedeschi, come in S. Thomas an der Kyll (fig. I.24), nella regione della Renania-Palatinato, consacrata nel 1222, e nel coro di Wienhausen, nella bassa Sassonia, di certo l'esempio più suggestivo, ancorché tardo, di cui si conserva l'intera decorazione e l'allestimento interno, realizzato intorno agli anni trenta del Trecento[59]. Casi analoghi sono quelli cistercensi di Himmelspforte, di Hoven, di Klosterzimmer, di Medingen (1337), di Oberweimar (1361), di S. Katharinen, di Schoenau, di Stadtilm (1287), e di Wormeln[60]. La collocazione in pianta al fondo alla chiesa sembra privilegiata anche nei monasteri femminili cistercensi francesi, dove tuttavia, differentemente dagli esempi tedeschi, il coro di norma non è in posizione elevata[61].
In Italia una delle prime attestazioni è il monastero damianita di San Sebastiano ad Alatri. Le monache subentrarono nel 1233 ad una comunità maschile grazie al munifico interessamento del cardinale di Santa Maria in Trastevere, Stefano Conti. Il coro fu costruito riadattando parte delle strutture preesistenti in un ambiente a ponente della chiesa, ad essa connesso attraverso una porticina che permetteva alle religiose la partecipazione alle funzioni celebrate in chiesa[62] (fig. I.25). Nel Lazio, il caso alatrino non fu un *unicum* isolato e senza seguito. Al contrario, la stessa soluzione ritorna nella chiesa delle clarisse di San Michele Arcangelo presso

[55] Cfr. GRASSI, *Iconologia delle chiese monastiche femminili...* cit., p. 139.
[56] Per una panoramica si veda C. JÄGGI, U. LOBBEDEY, *The architecture of female monasticism in the Middle Ages*, in *Crown and Veil: Female Monasticism*... cit., pp. 109-131, con ampia bibliografia relativa.
[57] H. THÜMMLER, *Weserbaukunst im Mittelalter*, Hameln 1970, pp. 15, 270.
[58] U. LOBBEDEY, *Romanik in Westfalen*, Regensburg 2000, pp. 159-166.
[59] E. COESTER, *Die einschiffigen Cisterzienserinnenkirchen West- und Süddeutschlands von 1200 bis 1350*, in *Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte*, 46, Mainz 1984; C. MOHN, *Mittelalterliche Klosteranlagen der Zisterzienserinnen. Architektur der Frauenklöster im mitteldeutschen Raum,* Petersberg 2006. Inoltre JÄGGI, LOBBEDEY, *The architecture of female monasticism in the Middle Ages*... cit., pp. 118-121, con bibliografia precedente. Su Wienhausen: H. APPHUN, H. GRUBENBECHER, *Kloster Wienhausen*, Wienhausen 1986.
[60] Cfr. GRASSI, *Iconologia delle chiese monastiche femminili*... cit., p. 135.
[61] H.P. EYDOUX, *L'architecture des églises cisterciennes d'Allemagne*, Paris 1952; M. DESMARCHELIER, *L'architecture des églises de moniales cisterciennes. Essai de classement des différent types de plans*, in *Mélanges à la mémoire du Père Anselme Dimier*, a cura di B. Chauvin, Arbois 1982.
[62] C.A. BRUZELIUS, C. GOODSON, *The Buildings*, in *Walls and memory*... cit. pp. 73-113.

Amaseno[63] (fig. I.26), insediamento femminile documentato dal 1260[64], a sudest di Frosinone, andato progressivamente in rovina dopo il 1966, fino al rovinoso crollo del 1994. Analogo arrangiamento si ritrova anche in San Paolo a Tuscania, frutto del riadattamento di un complesso appartenuto in precedenza a monaci benedettini (fig. I.27). Qui, l'assenza del transetto e dello spazio necessario ad oriente della chiesa condizionò la collocazione del coro in una galleria sospesa in controfacciata[65], raggiungibile dalla sala capitolare, posta a nordovest dell'edificio ecclesiale, in una posizione inconsueta, determinata verosimilmente dalla particolare orografia del terreno.
Gli esempi laziali sono una prima, ancor timida, risposta alle problematiche spaziali causate dagli obblighi della riservatezza claustrale, soddisfatta elaborando una soluzione particolarmente funzionale, che avrà una fortuna duratura in Italia, specie ad una cronologia più tarda, permettendo alle "nuns to follow the mass unobserved"[66].
Rispetto ai prodromi duecenteschi, il tema verrà più tardi variamente declinato in forme più o meno ambiziose. Una elaborazione ben altrimenti monumentale, ad esempio, caratterizza gli insediamenti veneziani di Sant'Alvise[67], ancora trecentesco, e quello splendido di Santa Maria dei Miracoli[68], realizzato negli anni ottanta del Quattrocento da Pietro Lombardo (figg. I.28-29). A tutt'altra latitudine lo svolgimento più autorevole del tema è di certo quello di Santa Maria Donnaregina a Napoli (figg. I.30-31). Il monastero, dal 1191 abitato da monache benedettine, venne riedificato dopo gli ingenti danni prodotti dal terremoto del 1293, grazie al diretto interessamento di Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II

---

[63] F. FASOLO, *Presentazione dei rilievi di studenti della Facoltà di Architettura di Roma relativi alla Villa Romana di Lago S. Puoto, ai monasteri di S. Spirito di Zannone in Gaeta, di S. Michele Arcangelo di Amaseno e del Palazzo Zaccaleoni in Priverno*, in "Bollettino dell'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale", IV, 1966, pp. 67-68; M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura*, in *Santa Chiara in Assisi. Architettura e decorazione*, a cura di A. Tomei, Cinisello Balsamo 2002, p. 38.

[64] Il 5 febbraio 1260 il monastero di Sant'Angelo de castro Sancti Laurentii è citato in un documento di Alessandro IV, cui segue un istrumentum redatto il 30 giugno dell'anno seguente per la cessione della chiesa di San Benedetto de Cellis e della locazione di campi e altre possessioni della chiesa tra la badessa Francesca e il vescovo di Ferentino. Entrambi i documenti sono confermati nel 1265 da Clemente IV. Sul monastero ctr. G. TOMASSETTI, *Amaseno*, Roma 1899, pp. 30-31; M. FIDOMARZO, *S. Lorenzo (oggi Amaseno)*, in *Lazio Medievale*, Roma 1980, pp. 181-186; A. MARINI, *Le fondazioni francescane femminili nel Lazio nel Duecento*, in "Collectanea Franciscana", LXIII, 1993, p. 86, con bibliografia precedente.

[65] FILIPIAK, *The Plans of Poor Clares' Convents*... cit., pp. 168-172; MARINI, *Le fondazioni francescane femminili*... cit., p. 84; BRUZELIUS, *Nuns in Space: Strict Enclosure and the Architecture of the Clarisses in the Thirteenth Century*... cit., pp. 58-61.

[66] GARDNER, *Nuns and Altarpieces*... cit., p. 52.

[67] A. SCHIVINI, *Sant'Alvise e la sua chiesa in Venezia,* Venezia 1951; J. GARDNER, *The cult of a Fourteenth-Century Saint: the Iconography of Louis of Toulouse*, in *I Francescani nel Trecento*, atti del XIV Convegno internazionale di studi di Assisi (16-18 ottobre 1986), Perugia 1988, p. 193. La chiesa, dedicata a San Ludovico da Tolosa, fu costruita a partire dal 1383 per volontà della nobildonna Antonia Venier, che si ritirò nell'annesso monastero insieme con una comunità di monache agostiniane. La chiesa ha subito un pesante restauro nel Settecento, che ne ha parzialmente alterato lo spazio. Il coro, schermato da grate, fu ricavato sul barco in controfacciata.

[68] Anche in Santa Maria dei Miracoli, come in Sant'Alvise, il coro delle clarisse fu collocato sul barco in controfacciata, schermato da una grata, oggi sostituita dal parapetto ottocentesco. Le monache lo raggiungevano attraverso il cavalcavia di collegamento tra gli ambienti monastici e il fianco destro della chiesa. Cfr. R.E. LIEBERMAN, *The Church of Santa Maria dei Miracoli in Venice*, New York 1986; M. CERIANA, *L'architettura e la scultura decorativa*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana, W. Wolters (Monumenta Veneta, IV), Venezia 2003, pp. 51-122.

d'Angiò e madre di San Ludovico di Tolosa e di Roberto il Saggio, pronta nel 1298 ad elargire fondi per la riedificazione del dormitorio e nel 1307 a finanziare la ricostruzione della chiesa che sarebbe stata consacrata nel 1320[69]. Il coro delle monache, posto in una galleria elevata sopra la navata, addossata alla facciata, è decorato con un programma coerente ed ampio, licenziato nel secondo decennio del Trecento da un'*équipe* cavalliniana [70], destinato unicamente alla contemplazione delle religiose, cui venivano offerti autorevoli esempi di virtù femminile nelle *Storie di Sant'Agnese e di Santa Caterina* della parete di sinistra, e nei cinque episodi della *Vita di Santa Elisabetta d'Ungheria* prozia della committente Maria, eseguiti sulla parete opposta, insieme a quindici riquadri raffiguranti le *Storie della Passione*, un tema particolarmente apprezzato in questi contesti, qui integrato dal monumentale *Giudizio Finale* campito sulla controfacciata[71] (figg. I.32-33). La sofisticata organizzazione spaziale di Santa Maria Donnaregina è riecheggiata con puntualità, benché in un contesto più modesto, nella chiesa di Santa Chiara Vecchia a Nola, occupata in precedenza da monaci basiliani e riadattata nella seconda metà del Duecento per le rinnovate esigenze liturgiche della comunità damianita che ne prese possesso (figg. I.34-35). Radicalmente ristrutturata da Roberto Orsini durante il secondo quarto del Trecento e dal figlio Nicola nell'ultimo decennio del secolo, la piccola chiesa presenta la navata centrale divisa in due ordini. Il piano superiore ospitava il coro delle monache, in maniera analoga all'esempio napoletano[72], di cui pertanto recuperava la divisione rigorosa tra la comunità maschile e quella femminile,

[69] Sull'andamento dei lavori P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 286-287; C. BRUZELIUS, *The Architectural Context of Santa Maria Donna Regina,* in *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, a cura di J Elliot e C. Warr, London 2004, pp. 79-92. Maria d'Ungheria, morta il 25 marzo del 1323, verrà sepolta proprio in Santa Maria Donnaregina. Il monumento funerario, originariamente collocato dietro l'altare, fu realizzato da Tino di Camaino e completato dalla sua bottega tra il febbraio del 1325 ed il marzo del 1326. Sul monumento si veda: T. MICHALSKY, *Mater Serenissimi Principis: the Tomb of Maria of Hungary*, in *The Church of Santa Maria Donna Regina*... cit., pp. 61-74, con ampia bibliografia.

[70] Gli affreschi del coro e i *Profeti* e *Apostoli* della navata sono stati variamente giudicati dalla critica. Si veda: O. MORISANI, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947, pp. 26-44; F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 132-140; M. BOSKOVITS, *Gli affreschi del Duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in "Paragone", XXX, 357, 1979, pp. 39-41; IDEM, *Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini,* in *Roma anno 1300*, atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma La Sapienza (19-24 maggio 1980), a cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 309-311; LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte...* cit., pp. 286-311; A. TOMEI, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 121-130. Da ultimo P. LEONE DE CASTRIS, *Pietro Cavallini: Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013, pp. 110-118. Dall'altare maggiore della chiesa napoletana proviene il frammento di predella raffigurante *Sant'Agnese* e *Santa Elisabetta d'Ungheria*, già nella raccolta fiorentina di Carlo De Carlo, oggi nella collezione Salini, realizzato da Tino di Camaino all'inizio degli anni trenta del Trecento, parte di un probabile pentittico che, come ha proposto ragionevolmente F. ACETO (in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di L. Bellosi, II, Firenze 2009, pp. 102-109), poté essere pensato in dialogo "con gli affreschi dipinti sulle pareti del coro delle Clarisse".

[71] HOUSTON, *Painted Images and the Clarisse, 1212-1320*... cit., pp. 306-325, con bibliografia precedente, in cui si sottolinea il rapporto del ciclo della Passione con le *Meditationes vitae Christi*. Più di recente, C.A. FLECK, *"To exercise Yourself in These Things by Continues Contemplation". Visual and Textual Literacy in the Frescoes at Santa Maria Donna Regina*, in *The Church of Santa Maria Donna Regina*... cit., pp. 109-128.

[72] Il coro delle monache si sviluppa lungo tutta la navata fino al presbiterio, che è organizzato su di un unico livello. A Napoli, al contrario, grazie alle maggiori dimensioni del complesso, la galleria venne interrotta poco oltre la metà dello sviluppo longitudinale dell'edificio, raggiungendo un effetto spaziale più armonico.

ospitata in un ambiente sopraelevato, appoggiato alla controfacciata ed affacciato sul presbiterio[73].

1.2.3. *Cori dietro l'altare*.

Rispetto alla scelte architettoniche di Santa Maria Donnaregina, Caroline Bruzelius ha proposto di individuare nella chiesa napoletana di Santa Chiara "an important rethinking of the location of the choir", direttamente posto dietro la parete d'altare e aperto su di esso grazie a tre ampie grate (figg. I.2, 36-37) che consentivano alle religiose di traguardare "the elevation of the host during the Mass"[74], inaugurando un nuovo modo di concepire la reclusione, più moderno e partecipe, ispirato dalla forte venerazione eucaristica di Sancia di Maiorca, con Roberto d'Angiò, responsabile dell'impresa[75].
Eppure la partecipazione visiva all'elevazione eucaristica è attestata senza incertezze in un documento inerente alcuni lavori da compiere nella chiesa benedettina di Santa Margherita a Milano, nel 1300, in anticipo rispetto al caso napoletano. Nella chiesa, "in primis", si dovette provvedere a "levari murum per quem dividitur corpus ecclesie a cancellis per tantum spatium cum sit altus a terra per brachia decem vel id circa", e ci si preoccupò di chiudere "ostium quod est in ipso muro lapidibus et cemento", e "in ipso muro", di aprire "duas fenestras ferratas, unam maiorem et superiorem, et aliam minorem et inferiorem", così che "fenestra vero maior et superior sit longa per brachia quatuor vel id circa, ut per eam videri possit hostia salutaris quia ibi ante illam fenestram in corpore ecclesia altare novum Domino construtur"[76]. L'episodio restituisce con particolare efficacia il peso notevole esercitato sulle scelte architettoniche e decorative dalle esigenze della clausura rigorosa, inasprita dalla *Periculoso* appena due anni prima l'inizio dei lavori nella chiesa milanese, che, infatti, è stata giudicata un esempio rivelatore della pronta ricezione di tali disposizioni[77].

---

[73] I lavori nel complesso edilizio vennero condotti tra il 1333, anno del matrimonio tra Sveva del Balzo e Roberto Orsini, ed il 1350, anno della morte di questi. Come ricorda un'iscrizione frammentaria visibile sul posto, il figlio di Roberto, Nicola, proseguì i lavori edificando un dormitorio per la comunità monastica. Nel 1394 lo stesso Nicola inoltrò una supplica a Bonifacio IX perché auorizzasse urgenti interventi conservativi nella chiesa. Sull'edificio, noto anche con il titolo di Santa Maria Iacobi: M. ZAMPINO, *La chiesa vecchia di S. Chiara in Nola*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Perugia, 23 settembre 1948), Firenze 1957, pp. 437-450; BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli...* cit., pp. 202-204.
[74] BRUZELIUS, *Hearing is believing*... cit., p. 87.
[75] EADEM, *Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", XL, 1995, pp. 69-100; EADEM, *The Stones of Naples: Church Building in Angevin Italy, 1266-1343*, New Haven 2004, rieditato in lingua italiana in *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, traduzione di C. Colotto, Città di Castello 2005, pp.151-171. Sulla chiesa si vedano i contributi in *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nelle Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di F. Aceto, S. D'Ovidio, E. Scirocco, Battipaglia 2014.
[76] Il documento è trascritto in E. OCCHIPINTI, *Clausura a Milano alla fine del XIII secolo: il caso del monastero di S. Margherita*, in *Felix Olim Lombardia. Studi di Storia padana dedicati dagli allievi a Giuseppe Martini*, Milano 1978, p. 211. In questo caso, la finestra minore può identificarsi con il comunichino che, come in San Pier Maggiore a Pistoia, fu ricavato in un varco indipendente rispetto alla grata vera e propria, la *fenestra maior*.
[77] GARDNER, *Nuns and Altarpieces*... cit., pp. 30-31. Non sappiamo come fosse la parete d'altare fatta costruire in Santa Margherita e se questa, arrestandosi ad una certa altezza, anticipi scelte costruttive tipiche della Lombardia del primo Cinquecento. In molti insediamenti femminili, infatti,

Oltre al caso milanese, questa disposizione si ritrova in diversi insediamenti di fondazione duecentesca, sparsi tra Lazio, Umbria, Marche e Abruzzo.
A Roma, un assetto simile caratterizzava la chiesa di San Sisto, edificata durante il pontificato di Innocenzo III, ma terminata solo dopo la sua morte. Fu costruita in scala minore, sopra le fondamenta di una basilica precedente che era stata edificata da Papa Anastasio alla fine del IV secolo. Nei piani innocenziani, questo grande monastero doveva accogliere gran parte delle comunità bizzocali romane, sottoponendole ad un rigido sistema claustrale, controllato da una comunità gilbertina. Tuttavia, fu solo sotto il pontificato di Onorio III che il monastero fu completato, e, dopo una trattativa serrata coi gilbertini, venne assegnato a Domenico di Guzman nel dicembre del 1219. San Sisto fu la terza fondazione domenicana femminile che seguiva quella di Saint Martin a Limoux e quella di Madrid. La comunità rimase nel monastero fino al 1576[78]. Gli studi degli anni trenta del Palombi, quelli successivi del Geertman e del Krautheimer, hanno consentito di ricostruire la chiesa innocenziana, a pianta rettangolare, a navata unica, con abside costruita direttamente su quella preesistente[79] (fig. I.42). In origine il coro delle monache era collocato specularmente alla navata, dietro la parete d'altare su cui insisteva la grata che permetteva alle religiose di seguire la

---

la distribuzione degli spazi a quest'altezza cronologica si caratterizza per la presenza di un'unica aula divisa in due zone nettamente separate da un setto murario, che non sale fino alla volta, ma si arresta più in basso, permettendo di vedere la copertura a botte che unifica le due chiese contigue. Questa tipologia edilizia sembra lucidamente descritta nei capitoli XXXIII e XXXIV del primo libro dei *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*, redatti da Carlo Borromeo. Nel testo è ricordato che la chiesa "si potrà costruirla ad una sola navata rivolgendola ad oriente, se l'ubicazione del monastero lo permette. Così pure l'ampiezza sia proporzionata al luogo, con tetto a volta o a soffitto e con tutte le parti secondo le prescrizioni. Non abbia cappella maggiore, ma si costruisca un muro trasversale che separi la chiesa interna dalla esterna nella quale il sacerdote deve celebrare. Al muro trasversale si appoggi l'altare innalzato nel mezzo; sia per altezza, lunghezza e larghezza, come sopra è prescritto per l'altare maggiore" (cfr. L. GRASSI, *Iconologia delle chiese monastiche femminili*... cit., pp. 136-139). Il coro delle monache era collegato alla chiesa pubblica tramite una finestra aperta all'altezza dell'altare maggiore, da dove le religiose seguivano gli uffici sacri. La finestra era affiancata da una ruota ricavata nello spessore del muro, attraverso cui le monache passavano al celebrante i paramenti sacri necessari per la liturgia. Dall'altro lato, la grata maggiore era affiancata dal comunichino. Questa scelta di organizzazione degli spazi caratterizza molte chiese lombarde, per cui cfr. GRASSI, *Iconologia delle chiese monastiche femminili...* cit., pp. 136-150. I casi più celebri sono i monasteri di San Vittore a Meda, di San Vincenzino, di San Paolo e di San Maurizio al Monastero Maggiore a Milano (figg. I.38-40). Quest'ultimo insediamento è particolarmente importante perché decorato interamente da Bernardino Luini e dalla sua bottega (fig. I.41), costituendo un esempio sostanzialmente integro. Per gli affreschi si veda da ultimo l'intervento di C. BATTEZZATI, *Milano. San Maurizio al Monastero Maggiore*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano 2014, pp. 122-145, con bibliografia precedente.

[78] In quell'anno Gregorio XIII spostò le monache nella chiesa dei Santi Domenico e Sisto sul Quirinale, mentre il monastero fu trasformato da Filippo Buoncompagni in un ospizio per poveri nel 1582. Quando Sisto V costruì alla fine degli anni ottanta del Cinquecento un nuovo ospizio vicino Ponte San Sisto, il vecchio monastero fu chiamato San Sisto vecchio. Nel 1677 fu concesso ai domenicani irlandesi che curarono il restauro della sala capitolare nel 1855 e della chiesa nel 1865; quindi fu incamerato dallo stato e utilizzato come rimessa per veicoli funerari. Nel 1893 una nuova congregazione di suore domenicane ripresero la costruzione. Per la sua storia cfr. C. STERPI, V. KOUDELKA, E. CROCIANI, *San Sisto vecchio a Porta Capena*, Roma 1975, pp. 69-76.

[79] H. GEERTMAN, *Ricerche sopra la prima fase di S. Sisto Vecchio in Roma*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XLI, 9, 1968/1969, pp. 219-228; R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, IV, Città del Vaticano 1970, pp. 163-177; J.B. LLOYD, *The architectural planning of pope Innocent III's Nunnery of S. Sisto in Rome,* in *Innocenzo III Urbs et Orbis*, II, atti del Congresso Internazionale (Roma, 9-15 settembre 1998), a cura di A. Somerlechner, Roma 2003, pp. 1292-1311.

liturgica eucaristica. L'esempio capitolino sorprende per lo sviluppo dimensionale della chiesa *interior* riservata alle monache, di ampiezza doppia rispetto a quella pubblica. La grata, posta sulla parete diaframma tra le due chiese, è ricordata da Agnese, una monaca di San Sisto, nella sua descrizione di un evento miracoloso avvenuto in chiesa nel 1221, il secondo sabato di Quaresima, durante la messa celebrata da San Domenico che "stabat ad fenestram, ita quod sorores poterant eum videre et audire, et verbum Domini fortiter predicabat", impegnato "in publica predicatione in ecclesia Sancti Sixti ad fenestram, presente sorore Cecilia et ceteris sororibus et videntibus eum stare ad supradictam fenestram et quomodo precipiebat demonibus, ut egrederentur cum magno timore audientibus"[80]. Evidentemente anche a Roma, le *sorores* avevano la possibilità di traguardare l'ambiente esterno più di quanto gli studi generalmente ammettano. In questo senso si può ricordare una testimonianza simile, ma più tarda, dell'altro monastero domenicano di Roma, quello di Santa Aurea. Qui nel 1368 si ricorda la "gratam" attraverso cui "dicta domina priorissa et moniales valeant habiliter et ex aspectu oculorum videre et audire canere missam et celebrare divina officia"[81].
Si può immaginare, dunque, che a San Sisto l'unica navata della chiesa fosse attraversata da un muro, secondo un disegno che sembra simile a quello della chiesa francescana femminile dei Santi Cosma e Damiano in Mica Aurea a Trastevere (fig. I.43), fondata intorno al 1246[82]. Il coro in San Sisto era raggiungibile dalle religiose grazie ad un passaggio sulla parete settentrionale aperto a ridosso dell'abside su cui insiste una decorazione ad affresco, realizzata in due fasi distinte[83]. Nonostante lo stato lacunoso delle pitture, sul lato destro dell'abside si riconoscono gli episodi della *Presentazione di Maria al Tempio* e, immediatamente più in basso, la *Presentazione di Gesù*, forse parti di un ciclo più vasto incentrato sulla vita della Vergine e sull'infanzia di Cristo, che dovevano avere una particolare visibilità quando le religiose, incolonnate dietro la badessa, lasciavano il proprio coro[84].

---

[80] A. WALZ, *Die "Miracula beati Dominici" der Schwester Caecilia, Einleitung und Text,* in *Miscellanea Pio Paschini*, I, Roma 1948 (Lateranum, N. S. 15/1), p. 313.
[81] Cfr. P. PECCHIAI, *La chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani e l'antica chiesa di S. Aurea in via Giulia*, Roma 1953, p. 149. La menzione è ricordata anche da GARDNER, *Nuns and altarpieces*... cit, pp. 30-31 e da LLOYD, *The architectural planning of pope Innocent III's Nunnery of S. Sisto in Rome*... cit., p. 1308, n. 67.
[82] J. BARCLAY LLOYD - K. BULL-SIMONSEN EINAUDI, *SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea: architettura, storia e storiografia di un monastero romano soppresso*, Roma 1998, pp. 86-96.
[83] Sugli affreschi si veda il recente contributo di J. BARCLAY LLOYD, *Paintings for Dominican nuns. A new look at the images of saints, scenes from the life of Saint Catherine of Siena in the medieval apse of San Sisto Vecchio in Rome*, in "Papers of the British School at Rome", LXXX, 2012, pp. 189-232, con ampia bibliografia precedente.
[84] Dal monastero proviene anche la Croce dipinta, oggi nell'Aula Capitolare dell'Istituto Angelicum ai Santi Domenico e Sisto, dove giunse nel 1575, dopo il trasferimento della comunità femminile (fig. I.44). L'opera raffigura il Cristo *patiens*, affiancato sulle tabelle dalla Vergine e San Giovanni, quest'ultimo totalmente ridipinto. Sui rinforzi laterali sono raffigurati due Angeli. Sul suppedaneo trovano posto due coppie di frati e di monache disposte ai lati dei piedi del Cristo. Per le vicende critiche dell'opera, generalmente datata alla metà del secolo, ma sensibilmente anticipata dal BOSKOVITS (*The Origins of Florentine Painting: 1100-1270* (*A critical and historical corpus of Florentine painting*, I/1), Florence 1993, p. 72, n. 144), cfr. I. QUADRI, *La Croce dipinta ai Santi Domenico e Sisto*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus volume V*... cit., pp. 274-277. Eppure, una cronologia tanto alta mi pare contraddetta dall'intenso patetismo della Croce, evidente nella Vergine dolente, che ha paralleli nella produzione umbra del terzo quarto del Duecento. Nel monastero domenicano confluì la comunità del *Monasterium Tempuli*, e con essa la venerata icona mariana (cfr. G. LEONE, *Icone di Roma e del Lazio*, Roma 2012, pp. 60-62), in precedenza conservata proprio nel monastero di Campo Marzio (fig. I.45). Non sappiamo se l'icona *Tempuli* e la Croce

Questa disposizione in asse con la navata caratterizza anche i due principali monasteri femminili perugini di fondazione duecentesca: Santa Maria di Monteluce e Santa Giuliana (figg. I.46, 53), abitati rispettivamente da una comunità damianita e da monache cistercensi. Come si vedrà meglio in seguito, entrambe le chiese mostrano caratteri architettonici coerenti con altri edifici cittadini databili al terzo quarto del secolo. A Monteluce l'ambiente fu decorato con alcuni affreschi votivi che ritraggono le monache inginocchiate sotto figure di santi (fig. I.48), mentre sulla parete d'altare furono dipinti due *Santi* entro arcate e un'*Assunzione della Vergine* (figg. I.47, 49) ai lati della grata, più tardi rimossa, sopra cui insiste una grande *Crocefissione*, poi ridipinta nel Seicento[85]. A Santa Giuliana, la parete di divisione del coro dall'altare è decorata da tre episodi della Passione, la *Flagellazione*, la *Crocefissione* e la *Deposizione di Cristo dalla Croce*, anch'essi del secondo quarto del Trecento, pensati in origine sopra le grate, tamponate in seguito ai pesanti rimaneggiamenti vissuti dal complesso, trasformato in sede militare[86] (fig. I.54-55).
Studi recenti di Lorenzo Bartolini Salimbeni hanno riconosciuto il successo di questa soluzione anche in Abruzzo. La chiesa di Santa Chiara di Acquili, principale monastero damianita a L'Aquila (fig. I.50), si era conservata nelle sue strutture originarie fino al terremoto del 1703, quando i danni causati dal sisma furono l'occasione per un radicale rinnovamento che non impedisce la lettura della struttura muraria medievale. Questa si riconosce anche grazie ad un disegno precedente l'intervento tardo barocco che ne illustra la divisione tra la chiesa e il coro riservato alla religiose, posto dietro la parete d'altare, su cui insistevano due varchi che consentivano la partecipazione alle celebrazioni[87]. Un impianto analogo aveva anche la chiesa di Santa Chiara di Gagliano (fig. I.51), oggetto di un profondo rinnovamento negli anni ottanta del XVII secolo, che tuttavia non ne ha alterato le proporzioni originarie, come dimostra la crociera costolonata sopravvissuta sopra l'altare. Questa organizzazione planimetrica non doveva discostarsi da quella della chiesa di Santa Chiara di Sulmona (fig. I.52), totalmente ricostruita dopo il terremoto del 1706, ma sulle fondamenta duecentesche, come sembra suggerire l'analogia proporzionale con la pianta della chiesa di Gagliano, dove peraltro, al pari dell'esempio sulmonese, la lunghezza dell'edificio corrisponde esattamente a quella del lato del chiostro contiguo[88].

---

dipinta siano state collocate in chiesa o nel coro delle monache. In questo secondo caso, le due tavole capitoline costituirebbero una delle più antiche testimonianze della fortuna che questo genere di coppie ebbe in ambito femminile. Tuttavia è più probabile che la Croce fosse nella *ecclesia exterior,* mentre la *Madonna* in quella *interior.* L'icona all'inizio del XII secolo sembra essere stata una sorta di vessillo delle autonomie delle comunità femminili minacciate dal pontefice. Su questo aspetto si veda S. ROMANO, *Commedia antica e sacra rappresentazione. Gli affreschi con "Storie di San Clemente" nella basilica inferiore di San Clemente a Roma*, in *Figura e racconto. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'antichità al primo Rinascimento*, atti del convegno di studi (Losanna, 25-26 novembre 2005), a cura di G. Bucchi, I. Foletti, M. Praloran, S. Romano, Firenze 2009, pp. 53-88.

[85] Cfr. § 3.1.1.

[86] Cfr. § 3.1.2.

[87] Mi sembra verosimile pensare che questi due varchi vadano individuati con la *fenestra maior*, la grata vera e propria, e la *fenestra inferior*, il comunichino, che nel documento del 1300 in Santa Margherita a Milano sono ricordate distinte.

[88] Questi esempi sono stati studiati da L.BARTOLINI SALIMBENI, *Gli insediamenti delle Clarisse in Italia nel XIII secolo: qualche osservazione sulla ricerca in atto*, in *Chiara d'Assisi e la memoria di Francesco*, atti del convegno per l'VIII centenario della nascita di S. Chiara (Fara Sabina, 19-20 maggio 1994), a cura di A. Marini e M.B. Mistretta, Fara Sabina 1995, pp. 109-117. Allo stesso autore si deve una panoramica non troppo approfondita sugli insediamenti francescani femminili nelle vicine Marche,

1.3. *Sperimentalismo architettonico tra Umbria, Lazio e Marche nel Duecento. Alcuni casi esemplari.*

1.3.1. *Da Francesco a Chiara: il caso di S. Damiano.*

Le fonti collocano concordemente in San Damiano la maturazione spirituale di Francesco, esplosa all'ombra della Croce miracolosa che gli avrebbe parlato nel 1206 e concretizzata nel suo faticoso intervento di restauro sull'edificio ormai diruto[89], assunto a metafora dell'azione riformatrice dell'assisiate sul corpo debole e stanco della Chiesa di Roma (fig. I.56-57). Qui, dopo un breve soggiorno nel monastero femminile di San Paolo nei pressi di Bastia, e in quello di Sant'Angelo in Panso, fuori Assisi, spese l'intera parabola della sua vita Chiara d'Assisi, entrata in San Damiano tra il 1211 e il 1212, cinque anni dopo l'inizio dei lavori di Francesco, profeticamente consapevole, stando alla *Legenda trium sociorum*, che la fabbrica da lui restaura sarebbe presto divenuta "un monasterio dominarum"[90].
La centralità della chiesa nelle vicende di Francesco e di Chiara fa di San Damiano un luogo unico, ricco di suggestioni. La complessa realtà stratigrafica e l'ambiguità delle fonti agiografiche non permettono un'analisi serena della storia architettonica dell'edificio, turbata da un dibattito storiografico piuttosto articolato, che ha portato a esiti e proposte molto differenti. Riannodarne le fila, comprendere il susseguirsi delle fasi edilizie, consentirebbe di risalire fino alla fonte più intima del pensiero di Francesco sull'architettura, e al contempo di verificare quali fossero le reali necessità di una comunità femminile allora in costituzione.
Gli studi sono concordi nel rilevare profonde difformità tra il blocco presbiteriale, sovrastato dal cosiddetto oratorio di Santa Chiara, e la navata, sopra la quale fu ricavato l'antico dormitorio delle monache, generalmente giudicati il risultato di due fasi edilizie differenti (figg. I.58,60). Nel primo intervento monografico dedicato alla chiesa, il Cristofani riconobbe nella navata il frutto di un intervento di molto successivo ai lavori di Francesco ricordati dalle fonti, che nell'occasione furono giudicati di modesta entità[91]. Rispetto al blocco presbiteriale, infatti, il carattere più moderno della volta archiacuta che copre il corpo longitudinale dell'edificio ne segnala la posteriorità, confermata anche dalla quota inferiore del pavimento della zona absidale. Pur accogliendo le osservazioni del Cristofani su queste irregolarità, il Bracaloni respingeva con forza una cronologia tanto avanzata

---

per cui cfr. L. BARTOLINI SALIMBENI, *Resti monumentali e modelli architettonici francescani fino all'Osservanza*, in *I Francescani nelle Marche. Secoli XIII-XVI*, a cura di L. Pellegrini, R. Paciocco, Cinisello Balsamo 2000, pp. 143-147. Nelle Marche si incontrano difficoltà analoghe ai casi abruzzesi nella ricostruzione dell'assetto originario del coro delle monache di Sant'Angelo Magno ad Ascoli Piceno, che doveva essere collocato dietro la parete d'altare, prima delle profonde manomissioni subite dall'edificio in seguito all'insediamento della comunità maschile olivetana nel corso del XV secolo, per cui cfr. C. MARIOTTI, *Il monastero e la chiesa di Sant'Angelo in Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno 1920; M.E. GRELLI, *Il monastero di Sant'Angelo di Ascoli Piceno*, in "Studi Maceratesi", XLII, 2008, pp. 351-399, dove l'adesione all'Ordine di San Damiano da parte delle benedettine è letta entro il più generale contesto politico di quegli anni. Inoltre, L. BORRACCINI, *L'abbazia di Sant'Angelo Magno in Ascoli Piceno,* Acquaviva Picena 2010, pp. 42-47

[89] Prime notizie di San Damiano risalgono al 1030. Nel XII secolo la chiesa risulta appartenere alla mensa di San Rufino e probabilmente dovette essere collegata con un ospedale. Per la storia del sito cfr. L. BRACALONI, *Storia di San Damiano in Assisi*, Assisi 1919, pp. 1-25.

[90] *Legenda trium sociorum* (VII, 24-25).

[91] A. CRISTOFANI, *Storia della chiesa e del chiostro di S. Damiano*, Assisi 1882, pp. 47-52.

per la navata e il dormitorio, perché in palese contraddizione con la storia dell'edificio e con i racconti agiografici di Chiara e Francesco. Al contrario, la presenza della cosiddetta buca del denaro, identificata da un affresco trecentesco[92], sul fianco destro della navata, ne certificava la preesistenza sugli interventi dell'assisiate, che dovettero essere minimi per la mancanza di risorse, ricordate dalle fonti[93].

Intervenuto sull'argomento più di recente, Marino Bigaroni ha ipotizzato che la chiesa attuale sia il risultato di un adattamento avviato da Francesco e proseguito con mezzi più ingenti, forse assicurati nel 1233 dal comune di Assisi, di un edificio romanico precedente, che era stato ricostruito interamente tra XI e XII secolo, in forme peculiari al cosiddetto "gruppo spoletino" (fig. I.61). La chiesa romanica, dunque, sarebbe stata caratterizzata da un interno a tre navate, con cripta a sala e presbiterio rialzato voltato[94]. I lavori di riadattamento del complesso si sarebbero concretati, abbattendo le navate laterali e abbassando la quota della navata, così da ricavare l'attuale zona presbiteriale in corrispondenza della cripta dell'edificio romanico, mentre il cosiddetto oratorio di Santa Chiara dovrebbe identificarsi col presbiterio rialzato della chiesa precedente. Nel formulare la proposta, il Bigaroni rilevava la sostanziale coerenza edilizia del blocco ad oriente della fabbrica, suggerita dal fatto che la muratura corre senza soluzioni di continuità tra l'abside dell'oratorio e quello sottostante, non mostrando stacchi imputabili a due momenti differenti. La navata ribassata, portata alla stessa quota della cripta, sarebbe poi stata voltata, così da potervi costruire sopra l'ambiente adibito a dormitorio di Chiara e delle sue compagne.

Questa proposta è stata respinta con decisione da Angiola Maria Romanini, cui si deve un intervento importante, destinato a influenzare lungamente gli studi successivi[95]. Nell'occasione la studiosa ricordava che le fonti agiografiche francescane menzionano, oltre all'intervento in San Damiano, anche il restauro della piccola chiesa della Porziuncola realizzato da Francesco. Per la Romanini, la sostanziale identità tra la copertura della navata in San Damiano e la volta a botte archiacuta della Porziuncola, permette di circoscrivere l'intervento dell'assisiate proprio nel corpo longitudinale della fabbrica damianita, come sembra confermare il carattere arcaico della volta (figg. I.58-59), compatibile con una datazione alta all'inizio del Duecento[96]. Vivente Francesco, dunque, sopra la navata si costruì il

---

[92] La finestra del denaro, aperta sul fianco destro, quasi al fondo della navata, è ricordata da BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Legenda Minor*, in *Fonti Francescane. Terza edizione rivista e aggiornata*, Padova 2011, pp. 755-756, che racconta come Francesco, dopo aver ascoltato la voce del Crocefisso, "offrì del denaro al sacerdote poverello di quella chiesa, per la riparazione della medesima e ad uso dei poveri, e umilmente gli chiese che gli permettesse di dimorare con lui per qualche tempo. Il sacerdote accondiscese a farlo rimanere, ma ricusò il denaro per paura dei genitori di lui. Perciò egli, ormai autentico spregiatore della ricchezza, scagliò su una finestra una borsa con l'oro stimandole merce vile, polvere abietta". Sull'affresco cfr. E. LUNGHI, *Giotto e i giotteschi ad Assisi*, Marsciano (Pg) 2012, p. 464

[93] BRACALONI, *Storia di San Damiano*... cit., pp. 1-63; IDEM, *Storia di San Damiano* (seconda edizione corretta), Todi 1926, pp. 1-57.

[94] M. BIGARONI, *S. Damiano-Assisi. La chiesa prima di San Francesco*, in "Atti dell'Accademia Properziana del Subasio", VI, 7, Assisi 1983, pp. 49-87, con ampia discussione bibliografica.

[95] A.M. ROMANINI, *Il Francescanesimo nell'arte: l'architettura delle origini*, in *Francesco, il Francescanesimo e la cultura della nuova Europa*, atti del convegno (Roma, 1982), a cura di I. Daldelli e A.M. Romanini, Roma 1986, pp. 181-195.

[96] Ivi, p. 186. La studiosa scorgeva un carattere arcaico vicino, a suo dire, all'architettura bernardina, prodotta dalla filiazione di Chiaravalle e dalla sua sfera di influenza, tra l'età di Bernardo e le prime generazioni a lui successive e dunque tra il XII e l'inizio del XIII secolo, animata da notevoli affinità con le grange o forge e i relativi ambienti di funzione devozionali, semplici e

dormitorio, accessibile in facciata e sul retro attraverso scale lignee esterne. A questo primo nucleo, non oltre la metà del Duecento, si appoggiò l'attuale area presbiteriale, legata in costruzione ai muri perimetrali dell'absidiola dell'oratorio sopraelevato. Secondo la Romanini questa successione dei lavori sarebbe testimoniata dal fatto che la porticina d'accesso al dormitorio, aperta in fase sulla parete orientale dell'ambiente, è tagliata dalla volta dell'oratorio, che vi si addossa in sovrastruttura, come avviene tra le pareti esterne della tribuna sottostante e quelle del corpo longitudinale della chiesa[97]. Il dormitorio, dunque, raggiungibile direttamente dall'esterno, sarebbe stato costruito prima dell'arrivo delle "povere dame", assecondando soluzioni proprie dell'edilizia ospitaliera medievale, mentre la mancanza di chiostro e di ogni traccia di clausura forniva, secondo la studiosa, un'indicazione di primario interesse per uno studio architettonico dei "'primi insediamenti urbani' dei francescani: ove si costruisce certamente poco, tendendo piuttosto ad usare il già costruito"[98].
Questa lettura delle fasi edilizie, seguita anche di recente[99], è stata respinta in seguito alle indagini archeologiche condotte da Letizia Ermini Pani, Maria Grazia Fichera e Maria Letizia Mancinelli[100]. Dai rilievi è emerso che l'intera zona presbiteriale, impostandosi su preesistenze romane e altomedievali, sembra essere la parte più antica della fabbrica, databile all'inizio dell'XI secolo, come lascia credere il ritrovamento di bacini ceramici compatibili con quella cronologia, quando risale anche la prima menzione della chiesa, ricordata nel 1030[101]. Non è facile comprendere l'articolazione interna dell'edificio dell'XI secolo, la cui estensione doveva essere limitata forse al solo presbiterio, come sembra suggerire l'anomala altezza della volta, più bassa rispetto a quella della navata, realizzata successivamente. A questa stessa fase dovrebbe appartenere il collegamento con la zona ad oriente del presbiterio, ottenuta grazie alla porticina realizzata in fase, nella spalla meridionale dell'abside, determinandone l'asimmetria rispetto all'asse della chiesa. I lavori di Francesco, ricordati dalle fonti, interessarono questo

---

piccoli luoghi di culto, normalmente non officiate e lasciate alla preghiera e alla devozione dei lavoratori. Per simili strutture: M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, *Architettura e economia: "Strutture di produzione cistercensi",* in "Arte medievale", I, 1983, pp. 109-128. Nell'occasione, inoltre, la Romanini suggeriva possibili suggestioni tra le vesti sdrucite dei conversi e dei mercenari lavoratori di Citeaux e quelle indossate dai frati, come pure "i rapporti tra la tipologia di vita "mendicata" mediante lavoro "alla giornata" quale scelta da Francesco per sé e i suoi e quella che ai primi del Duecento conducevano diverse figure di lavoratori saltuari attivi presso le grange". La volta a botte spezzata delle cappelline delle grange e di quelle di Assisi torna anche negli eremi francescani a partire dalla Verna.

[97] ROMANINI, *Il Francescanesimo nell'arte*... cit., pp. 191-192. Nella costruzione del dormitorio sopraelevato all'aula della chiesa è stato visto un richiamo alle soluzioni edilizie adottate di norma nelle strutture laiche destinate all'assistenza urbana. L'arrangiamento assisiate non è un *unicum*, ma è attestato in altri insediamenti femminili tra i quali, a titolo di esempio, ricordo San Domenico del Maglio a Firenze.

[98] Ivi, p. 192.

[99] M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi*, in *Santa Chiara in Assisi*... cit., pp. 23-28; P. CASTELLANI, *La Verna e le fonti architettoniche dei primordi dell'ordine francescano*, in "Studi francescani", XCVII, 3-4, 2000, pp. 283-296; N. BERNACCHIO, P. CASTELLANI, *Assisi. In opere monasterii: tipologie murarie medievali nel convento di San Damiano*, in "Bollettino di Archelogia", MCMXCVIII, 51-52, 2003, pp. 105-113.

[100] *Indagini archeologiche nella chiesa di San Damiano in Assisi*, a cura di L.Ermini Pani, M.G. Fichera, M.L. Mancinelli, Santa Maria degli Angeli 2005, pp. 9-18, 89-94.

[101] A conferma di questa datazione, gli autori sottolineano anche la coerenza con l'affresco della calotta absidale, datandolo assurdamente alla prima metà dell'XI secolo, mentre è un'opera tardoduecentesca.

modesto edificio e si concentrarono sull'arredo interno della chiesa, di cui sono state rinvenute delle tracce di una recinzione e di un ambone, realizzati con argilla e materiali di reimpiego. Nell'occasione si cercò anche di regolarizzare il piano di calpestio, sotto il quale è stato ritrovato il cosiddetto tesoretto, un deposito devozionale di monete, databili tra il 1180 e il 1200, dentro una buca inaccessibile, aperta sotto l'impiantito. Ben più complessi furono gli interventi in seguito al trasferimento di Chiara e delle sue compagne, dopo il 1212, per cui si dovette riconvertire il complesso attraverso una riprogettazione globale degli spazi, realizzando il dormitorio e l'oratorio di Santa Chiara, in seguito alla verifica e al consolidamento delle murature esterne. L'area presbiteriale non subì alcun intervento perché la portanza della muratura e la volta garantivano stabilità, mentre le pareti della navata furono totalmente ricostruite perché difficilmente avrebbero sostenuto nuovi carichi. Forse per aumentare la superficie disponibile al piano superiore, si pensò di raddoppiare la lunghezza della costruzione, regolarizzando le pareti non perfettamente allineate all'abside, attraverso una leggera rotazione verso meridione. Senza discutere le osservazioni della Romanini, l'oratorio di Santa Chiara è giudicato più antico del dormitorio e della volta della navata che lo sostiene, perché quest'ultima si soprammette, nascondendola, a una porta, riscoperta in occasione di alcuni sopralluoghi seguiti al sisma del '97, a sua volta realizzata in rottura, intaccando la ghiera della lunetta di testata del presbiterio.

Di conseguenza in questa fase di riordinamento degli spazi interni deve cadere anche la realizzazione del coro, che appoggiandosi all'abside è necessariamente successivo ad esso (figg. I.63, 65). Per garantirne l'inaccessibilità dalla chiesa, la piccola porticina aperta sulla spalla meridionale dell'abside fu tamponata e sulla calotta fu aperta la grata che collegava il presbiterio al coro retrostante, oggi diviso in due ambienti da una tramezzatura su cui nel 1482 il Mezzastris dipinse una grande *Crocefissione*[102] (figg. I.62, 66). Lo sconvolgimento della spazialità interna del vano non consente di capire se gli stalli lignei utilizzati da Chiara e dalle sue compagne, oggi appoggiati sulla parete destra dell'ambiente meridionale (fig. I.64), fossero previsti in quella posizione fin dall'origine, impedendo loro la vista dell'altare, come accettato comunemente dalla critica, fin dagli studi della Filipiak[103].

Oltre al coro, le *sorores* disponevano dell'oratorio ricavato sopra il presbiterio, collegato ad esso attraverso dei condotti uditivi e una feritoia che consentivano di ascoltare e controllare ciò che accadeva nel piano inferiore[104] (figg. I.67, 69). In questo ambiente ad esclusivo uso interno, le religiose celebravano gli uffici notturni e l'adorazione eucaristica, resa possibile grazie alla presenza dell'ostia consacrata, conservata nel semplice repositorio ricavato a sinistra del piccolo altare al centro della parete orientale del vano[105] (fig. I.68). La funzione di questa

[102] È verosimile credere che l'apertura, garantendo una separazione netta tra il presbiterio e il coro, fu murata quando le "povere dame" erano ancora a San Damiano, prima del trasferimento nella nuova basilica di santa Chiara, consacrata nel 1265 (cfr. § 2.1). Successivamente la divisione dell'ambiente poté essere ispirata dalla volontà di realizzare due spazi accessori, uno adibito a sagrestia, l'altro utilizzato come disimpegno dietro l'abside, con accesso da settentrione.

[103] FILIPIAK, *The Plans of the Poor Clares' Convent*... cit., pp. 93-103; BRUZELIUS, *Hearing is believing*... cit., pp. 83-84; RIGHETTI TOSTI CROCE, *La chiesa di Santa Chiara*... cit., pp. 23-28.

[104] Il condotto uditivo fu aperto sulla parete meridionale dell'oratorio di Santa Chiara, mentre una feritoia coperta da una botola è aperta dinanzi all'altare presente nell'ambiente.

[105] Nel *Tractatus de Indulgentia* scritto negli anni trenta del Trecento, Francesco Bartoli ricorda il repositorio "illa fenestrula in facie tribune ad manum sinistram iuxta altare, ubi erat eburnea

nicchia è ricordata da un affresco del secondo quarto del Trecento che mostra Chiara e le sue compagne inginocchiate davanti al repositorio, al cui interno sono raffigurati degli Angeli sugli sguanci e il piccolo Gesù, in posizione stante. Proprio grazie alla presenza dell'ostia consacrata all'interno della clausura si lega il celebre miracolo dei saraceni, un episodio che qualificava Chiara come *defensor civitatis*.
Con la sua morte e la traslazione del corpo nella chiesa di San Giorgio, le sue compagne abbandonarono presto San Damiano, per trasferirsi nella nuova basilica memoriale dedicata all'assisiate dopo la sua canonizzazione. Il monastero, dapprima passato ai canonici della cattedrale, grazie alla mediazione del beato Corrado da Offida (1237-1306), fu concesso ai minori all'inizio del Trecento e nel 1373 agli zoccolanti guidati da Paoluccio Trinci, che addossarono nuove cappelle sul lato meridionale della navata al nucleo primitivo. Eppure, il complesso architettonico costituito dalla chiesa, dall'oratorio e dal dormitorio restò sostanzialmente invariato nelle sue linee essenziali, testimoniando la precisa volontà di preservare quello che era divenuto uno dei luoghi santi del movimento francescano delle origini.

1.3.2. *San Pietro in Vineis ad Anagni*.

La tendenza verso soluzioni edilizie di compromesso, in cui si predilige riadattare le strutture preesistenti più che costruire ex-novo, sembra caratterizzare la fase aurorale dell'architettura damianita, come ha dimostrato lo studio pioneristico di Mary Angeline Filipiak[106]. Oltre a San Damiano, ne è un esempio suggestivo l'ex monastero di San Pietro in Vineis ad Anagni (fig. I.70), dove si conserva il più antico ciclo di affreschi destinato ad una comunità femminile francescana. Le *sorores* vi si trasferirono nel 1256, rendendo necessari alcuni interventi edilizi per adattare la chiesa preesistente, databile alla metà del XII secolo, alle nuove esigenze delle damianite. Il trasferimento avvenne poco dopo la canonizzazione di Chiara, proclamata da Alessandro IV, Rinaldo di Jenne, proprio nella cattedrale di Anagni, dove si sarebbe poi conservata la bolla *Clara claris praeclara*. Prima di trasferirsi in San Pietro, la comunità, già stanziata nella chiesa di San Biagio, aveva ricevuto in dono da Riccardo, abate di Montecassino, la chiesa di San Cesareo, tramite il penitenziere papale Rinaldo di Tocco, come omaggio diretto al pontefice, "cuius ipsa abatissa et sorores sunt filiae spirituales"[107]. Questa donazione si inquadra nell'ambito di una più generale politica papale, cui si è già fatto cenno, perseguita con rigore a partire da Gregorio IX, volta ad incardinare nell'alveo delle forme del monachesimo tradizionale i gruppi di *pauperes* che proliferavano nel corso della prima metà del XIII secolo in Italia centrale, obbligandole alla clausura

---

cassula, per spatium unius palmi longa et alta, in qua erat et adhuc est alia capsulina parvulina de argento, in qua erat corpus Christi quod locutum fuit eidem virgini Clare. Dicitur autem quod papa Alexander quartus ex maxima devotione predictum sanctum Christi corpus communicavit". Sull'argomento cfr. BRACALONI, *Storia di San Damiano*... cit., pp. 68-77; più di recente WOOD, *Woman, Art and Spirituality*... cit., pp. 37-39.

[106] FILIPIAK, *The Plans of Poor Clares' Convents*... cit., p. 253; quindi anche BRUZELIUS, *Hearing is Believing: Clarissan Architecture*... cit., p. 86.

[107] F. CARAFFA, *Il monastero di Santa Chiara in Anagni dalle origini alla fine dell'Ottocento* ("Documenti e studi storici anagnini", VIII) Anagni 1985, p. 41.

rigorosa dopo averle dotate di entrate che ne garantissero la sussistenza economica[108].
In cambio della chiesa di San Cesareo, le monache dovevano corrispondere al monastero cassinese due libbre di cera e cinque denari in occasione della festività di San Benedetto e di San Pietro. Nel dicembre del 1256 il cappellano papale Stefano lasciò una somma per il pagamento della cera al *monasterio dominarum Sancti Blasii de Anagnia*, ma tre anni più tardi Alessandro IV, saldò i debiti delle *sorores reclusae* residenti ormai stabilmente in San Pietro in Vineis per i futuri quarant'anni[109], segno che il trasferimento nella nuova sede, almeno dal 1259, è ormai avvenuto, come del resto confermano i documenti dell'inizio del decennio successivo durante il pontificato di Urbano IV[110].
Il complesso è stato profondamente sconvolto dai lavori realizzati sotto la direzione dell'architetto Alberto Calza Bini, iniziati nel settembre del 1926, che hanno trasformato il monastero in un convitto, inaugurato il 28 ottobre del 1930 e celebrato dalla retorica di regime come un intervento modello[111] (fig. I.72). Solo la chiesa fu risparmiata dalle pesanti manomissioni: gli interventi si limitarono al ripristino dei tre arconi contraffortati all'esterno; al ridisegno della parte sommitale della facciata; il campanile fu riportato all'ipotetico assetto originario e si costruì anche un'ampia scalinata che permettesse con agio l'accesso dei fedeli (figg. I.70-71).
La chiesa, dall'impianto semplice a tre navate, spartite da pilastri e unica abside occidentata, è ascrivibile con buona approssimazione alla metà del XII secolo, qualche tempo prima del 1193, anno in cui è ricordata per la prima volta[112].

---

[108] Sempre nel 1256, il 12 gennaio, Alessandro IV accorda alle sorores "ordinis Sancti Damiani (scilicet S. Petri de Vineis)" dei privilegi. Il documento è perduto, ma se ne conserva una trascrizione del 1377, per cui BF, VI, p. 585, n. 1472, nota 2. Il 7 ottobre dello stesso anno, il pontefice concede alla cattedrale la chiesa dei SS. Filippo e Giacomo "spectantem olim ad ecclesiam sancti Petri de Vineis anagninam, quam dilectis in Christo filiabus abbatissae et conventui monasterii sancti Blasii anagnini ordinis sancti Damiani gratiose concessimus". Il documento è conservato nell'archivio capitolare di Anagni. Cfr. CARAFFA, *Il monastero di Santa Chiara in Anagni...* cit., p. 47. Ancora nello stesso anno, il 23 dicembre, il monastero è ricordato in un documento papale: Alessandro IV, infatti, cede il monastero agostiniano calabrese di S. Maria di Bagnara a quello di Santa Maria della Gloria di Anagni, "non obstantibus quibuscumque litteris apostolicis super eadem ecclesia vel bonis eius concessis fratri Michaeli, quondam priori sancti Petri de Vineis Anagnini", per cui P.F. KEHR, *Regesta Pontificum Romanorum - Italia Pontificia X: Calabria, Insulae*, a cura di D. Girgensohn e W. Holtzmann, Zurigo 1975, pp. 157-158; F. CARAFFA, *Il monastero florense di S. Maria della Gloria presso Anagni*, Roma 1940, p. 75.
[109] BF, IV, p. 166, n. d; CARAFFA, *Il monastero di Santa Chiara in Anagni*... cit., p. 44. La sede di San Biagio, ormai dismessa, sarà donata ai francescani di Anagni nel 1290, come ricorda con plauso il pontefice francescano Niccolò IV (Cfr. BF, IV, p. 166, n. 294, 4 agosto 1290).
[110] In una lettera del 4 ottobre 1261, indirizzata da Urbano IV all'"abatissae et conventui monasterii Sancti Petri de Vineis prope Anagniam ordinis sancti Damiani" il pontefice invita la comunità all'obbedienza verso il vescovo della città, Giovanni Compater, cui si rivolge direttamente il 23 marzo dell'anno seguente ("Anagnino episcopo moniales s. Petri de Vineis prope Anagniam, ordinis s. Damiani", per cui cfr. *Les Registres d'Urbain IV (1261-1264)*, IV, a cura di L. Dorez e J. Guirand, Paris 1906, p. 28, n. 2871, p. 39, n. 2894. Le monache lasceranno la chiesa solo nel 1557 per il nuovo monastero di Santa Chiara. In San Pietro si insedieranno i Cappuccini. Per questo periodo si veda C. LOMBARDI, *Lettere, documenti, immagini, una spezieria, una libreria, opere d'arte e patrimoni di tre istituzioni per la formazione a San Pietro in Vineis in Anagni*, in *Il collegio Principe di Piemonte e la chiesa di San Pietro in Vineis in Anagni*, a cura di M. Rak, Bagni di Tivoli (Roma) 1997, pp. 149-154.
[111] Ivi, pp. 157-158.
[112] In questo anno il priore Rogerius ricevette dei beni appartenenti al cardinale vescovo di Palestrina, l'anagnino Giovanni, situati ad Acuto e Anticoli. Poco dopo il priore "cum assensu et voluntate canonicorum in eadem ecclesia existent eium", trasferì gli stessi beni alla cattedrale. Cfr.

L'interno è scandito in cinque campate, con volte a crociera e presbiterio leggermente rialzato[113] (figg. I.73-74). Nella zona occidentale della navata centrale si conserva un ciclo di affreschi raffigurante le *Storie dell'Infanzia di Cristo*, difficile da ricostruire nell'esatta sequenza delle scene per lo stato frammentario delle pitture, ricondotte dagli studi agli inizi del Duecento, durante il pontificato di Onorio III, in netto anticipo sull'arrivo delle damianite nel complesso anagnino[114].
Una volta insediate le *sorores*, le strutture architettoniche della fabbrica furono prontamente riadattate. Per garantirne la necessaria riservatezza, il coro - riconosciuto dagli studi solo di recente[115] - fu ricavato in un ambiente di risulta, piuttosto irregolare, sopra la navata destra, tra lo spiovente della falda del tetto e la muratura esterna della navata centrale, come una sorta di matroneo, angusto e defilato (fig. I.75). Vi si accede attraverso una porta sulla parete occidentale che lo collega ad un piccolo ambiente quadrato, di cui è difficile comprendere la funzione originaria, costruito alla medesima quota in corrispondenza della quinta campata della chiesa, oggi servito dalle scale di collegamento al resto dell'edificio moderno.
Il coro è menzionato brevemente nel suo celebre intervento sulla cripta anagnina dal Toesca, che lo ricorda quasi completamente scialbato, utilizzato allora come

---

R. AMBROSI DE MAGISTRIS, *Storia di Anagni*, Anagni 1889, II, pp. 180-181, pp. 138-142 dell'appendice; P. ZAPPASODI, *Anagni attraverso i secoli*, Veroli 1908, pp. 162-163; W. MALECZEK, *Papst und Kardinalkolleg von 1191 bis 1216*, Wien 1984, pp. 70-71, n. 26; CARAFFA, *Il monastero di Santa Chiara in Anagni...* cit., pp. 39-59. Giovanni da Anagni fu cardinal diacono di Santa Maria in Portico prima del 1159, cardinal presbitero di San Marco nel 1157, cardinal vescovo di Preneste dal 1190 al 1196, anno della sua morte. I testi dei documenti sono riportati in nota da ultimo in S. ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*, in *Il collegio Principe...* cit., p. 112, nn. 2-4. La studiosa, inoltre, nota che il riferimento nel secondo documento ai canonici della chiesa nega la possibilità che la fabbrica anagnina fosse un insediamento monastico. Nel 1227 Gregorio IX emanò una bolla dalla quale il monastero, come per altre chiese della città, sembra essere pertinenza o proprietà della cattedrale anagnina, per cui cfr. ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit., p. 101.

[113] Nella seconda campata insiste un pavimento cosmatesco rimaneggiato probabilmente in più occasioni. A. DE MAGISTRIS, *Istoria della città e S. Basilica Cattedrale d'Anagni*, Roma 1749, p. 101, ricorda che "la chiesa di S. Pietro Apostolo, fabricata a tre Navate col pavimento di Musaico", già "delle Monache", nel 1575 "fu concessa a' Padri Cappuccini, che presto disfecero l'antico pavimento". Una sua descrizione dettagliata anteriore ai restauri della fine degli anni venti del Novecento è stata redatta alla fine dell'Ottocento dallo Stevenson, per cui cfr. ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit., pp. 112-113, n. 9.

[114] Lo stato di conservazione del ciclo è davvero problematico, tanto da rendere difficoltoso il riconoscimento dei singoli episodi che, secondo la lettura proposta dalla ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit., pp. 101-105, avevano un andamento inconsueto, difficile da spiegare. Infatti, esso inizia dal fondo della lunetta della parete sinistra, divisa in due registri: quello in alto con la *Natività* e la *Presentazione al tempio*; quello inferiore con l'*Annuncio ai Pastori*. Nella campata successiva segue l'*Adorazione dei Magi*. Questa sequenza narrativa è, tuttavia, interrotta dalla raffigurazione sulla lunetta della prima campata della parete destra dell'episodio del *Bagno di Gesù*. Ciò esclude una sequenza parallela degli episodi nelle due pareti. Piuttosto, almeno nella prima campata, sembra che "i momenti raccontati si espandessero da una parte all'altra della navata, come per essere letti contemporaneamente, senza preoccuparsi delle diverse e radicate abiturdini che conosciamo nei dispositivi dei cicli monumentali medievali". Gli affreschi sono stati messi in relazione con la produzione romana di primo Duecento, dal mosaico absidale della vecchia san Pietro, realizzato durante il pontificato di Innocenzo III, agli affreschi della Platonia di San Sebastiano fuori le mura, eseguiti sotto Onorio III.

[115] BRUZELIUS, *Hearing is Believing: Clarissan Architecture*… cit., p. 86; ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit., p. 106; HOUSTON, *Painted Images and the Clarisse, 1212-1320*... cit., pp. 104-106. Ancora come "un refettorio o forse originariamente un coretto con piccole finestre" è descritto da M. BENIGNI, *Antonio da Alatri e la pittura frusinate nella prima metà del Quattrocento*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi caetani*, a cura di A. Cavallaro e S. Petrocchi, Roma 2013, p. 82.

ricetto per le famiglie povere della cittadina laziale[116]. In seguito agli interventi degli anni venti fu recuperata la decorazione ad affresco che orna l'intero ambiente, ad eccezione della parete orientale, evidentemente non realizzata in fase con gli interventi duecenteschi (figg. I.76-77). La sua ammorsatura alla parete meridionale, infatti, ha causato cadute consistenti alle pitture che insistono su quel lato (fig. I.81), danneggiate anche nella parte alta a causa del ribassamento della quota delle travature lignee dello spiovente appoggiate sulle due pareti lunghe.
Sul lato meridionale, sia nel coro, sia nell'ambiente d'accesso che lo precede, insistono due feritoie, aperte sulla navata in corrispondenza della quarta e quinta campata, quest'ultima decorata dagli affreschi di inizio Duecento che ornano il presbiterio. Una ulteriore apertura, corrispondente alla terza campata, è stata notevolmente ridotta e tamponata (figg. I.78-80). A sinistra, sulla stessa parete, circa a metà della lunghezza dell'ambiente, in fase con gli affreschi fu realizzata una piccola nicchia, utilizzata verosimilmente come repositorio eucaristico, incorniciata da una fascia rossa e ornata negli sguanci interni da un motivo floreale su campo bianco (figg. I.82-83). Il vano è interamente decorato da un velario bianco sovrastato da finte arcate bicrome coronate da una fascia vegetale a tralci intrecciati, serrata da semplici cornici rosse (fig. I.84). Sui pennacchi ocra delle arcate si stagliano dei clipei fiorati dai quali dipartono sottili rabeschi bianchi. Oltre questa sorta di loggiato è dipinto un motivo a finiti conci bianchi, rossi e ocra, che simula un muro continuo[117], derivato dalla decorazione della cattedrale anagnina promossa dal vescovo Pandolfo nel 1250[118]. Alla decorazione aniconica, sulla sola parete meridionale, fu sovrapposto qualche tempo dopo un ciclo con le *Storie della Passione di Cristo*, integrate dal *Giudizio Universale*, dalla *Missione degli Apostoli* e dalla *Stigmatizzazione di Francesco* (fig. I.89). Le scene hanno un andamento da destra verso sinistra; sono scandite a due a due da riquadrature rosse, divise all'interno da una cornice verdeacqua. Alcune piccole cadute

---

[116] P. TOESCA, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in "Le Gallerie Nazionali Italiane: notizie e documenti", V, 1902, pp. 145-146.

[117] Questo partito torna anche al piano inferiore sul fianco destro della chiesa, lungo il braccio meridionale del chiostro, su cui si sovrappongono alcuni affreschi realizzati durante fasi diverse. In particolare si osservano due strati differenti (fig. I.85). Sul primo trecentesco è raffigurata una *Vergine in trono tra due Santi*, molto danneggiata, e una *Stigmatizzazione di Francesco*, ormai illeggibile. Si conservano inoltre due lacerti realizzati su uno strato più recente, raffiguranti una *Vergine col Bambino tra i Santi Onofrio e Francesco ed una monaca* inginocchiata ai piedi della composizione e più a destra un *San Pietro in cattedra con una monaca* (fig. I.86, 87). Il Santo titolare è stato attribuito giustamente ad Antonio da Alatri da S. MACIOCE, *Aspetti storici, culturali e artistici del Quattrocento nel territorio di Anagni, Alatri e Veroli*, in "Rivista cistercense", II, 1, 1985, pp. 46-48 e più di recente da BENIGNI, *Antonio da Alatri e la pittura frusinate*... cit., pp. 83-84, dove tuttavia non si fa menzione dell'altro affresco, per la MACIOCE, *Aspetti storici, culturali e artistici*... cit., p. 48, "di un ignoto maestro, attivo nella prima metà del XV secolo, il quale presenta sommarie affinità stilistiche con le maestranze di Anagni", ma che, al contrario, credo vada riconosciuto nello stesso Antonio da Alatri, per le analogie che, mi pare, avvicinino la Vergine alla cosiddetta *Madonna della Libera* nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Alatri (figg. I.87-88), per cui cfr. M. RITAROSSI, *Aletrium, una visita al centro storico di Alatri*, Alatri 1999, p. 23 e BENIGNI, *Antonio da Alatri e la pittura frusinate*... cit., p. 77.

[118] Gli affreschi oggi sono totalmente alterati in seguito ai restauri degli anni quaranta del Novecento. L'iscrizione sul terzo pilastro a destra della chiesa superiore recita PANDULF(us) EP(i)S(copus) FIERI FECIT HOC OPUS / ANN(o) D(omi)NI MCCL PONT(ificis) D(omini)NI INNOC(entii) IIII P(a)P(ae) ANN(o) VIII. Sulla trasformazione dell'edificio al tempo di Pandolfo si veda G. MATTHIAE, *Fasi costruttive nella Cattedrale di Anagni*, in "Palladio", VI, 1942, pp. 41-48; R. WAGNER RIEGER, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, II, Köln 1957, pp. 112-113; F. GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico e bibliografia*, in G. MATTHIAE, *Pittura Romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, II, Roma 1988, pp. 291-292.

dell'intonaco dei margini esterni di questa fascia narrativa lasciano vedere il motivo dei finti conci sottostante, che perciò doveva essere preesistente[119] (fig. I.90).

1.3.2.1. *Gli affreschi duecenteschi del coro*.

Subito dopo l'insediamento delle monache, il coro fu ricavato velocemente in un ambiente di risulta, piuttosto irregolare, che rispondeva bene allo scopo principale di garantire la riservatezza delle *moniales*, schermandole dalla vista dei fedeli. Il vano era posto in comunicazione con la chiesa tramite piccole feritoie aperte sulla parete meridionale, che non permettono di traguardare l'altare maggiore, ma solo, con estrema difficoltà, la zona orientale del presbiterio (fig. I.91). In questo caso, come rilevato dagli studi[120], le monache potevano soltanto ascoltare gli uffici sacri, sedute sui propri scranni, rivolgendosi verso meridione, così da meditare il mistero del sacrificio eucaristico celebrato in chiesa, osservando la narrazione evangelica dipanarsi davanti ai propri occhi.
Nel ciclo si susseguono undici episodi della Passione di Cristo (la *Cena di Betania*, *Ingresso a Gerusalemme*, *Ultima Cena*, la *Lavanda dei piedi,* la *Cattura*, la *Flagellazione e Cristo dinanzi a Pilato*, il *Seppellimento di Cristo*, l'*Anastasis*, il *Noli me tangere*, la *Missione degli Apostoli* e il *Giudizio Universale*) integrati dalla *Stigmatizzazione di Francesco* e da *Sant'Aurelia, Santa Scolastica e San Benedetto* che chiudono la figurazione.
Il primo episodio molto danneggiato è stato identificato ipoteticamente dagli studi con la *Cena di Betania*, di cui si conserva solo il vivace sfondo urbano sul margine destro del riquadro, affiancato dall'*Ingresso a Gerusalemme*, con Cristo al centro sull'asino che procede verso la città benedicendo gli astanti, mentre due fanciulli stendono i drappi al suo passaggio dinanzi alla porta urbica, dalle mura merlate ingentilite da bifore e monofore, oltre la quale si scorgono le torri snelle e i campanili svettanti, riccamente variopinti (fig. I.92). L'interesse per soluzioni architettoniche complesse torna anche nell'*Ultima Cena*, ambientata dinanzi ad una sorta di loggiato, scandito da colonnine corinzie. Su di esse si impostano due grandi archi a pieno centro (fig. I.93) sovrastati da due edifici simmetrici posti a inquadrare un grande tempio timpanato - richiamo libero ad alcune basiliche romane, si pensi ad esempio a Santa Maria in Trastevere - che ricompare identico alle spalle di Cristo nella *Lavanda dei piedi*, episodio mutilo nella parte destra, danneggiata in seguito alla costruzione di una tramezzatura, poi rimossa, che ha comportato la perdita di alcuni apostoli alle spalle di Pietro.
Nelle scene successive la narrazione si fa più vivace. Così nella *Cattura* il Cristo è agguantato per entrambe le braccia da uno sgherro, subito dopo esser stato baciato da Giuda al centro della scena (fig. I.94); a sinistra Pietro serra con forza il collo di Malco, che cerca di allontanare con una torsione innaturale del braccio la lama del coltello che gli ha reciso l'orecchio sanguinante, mentre dalla parte opposta, secondo il racconto di Marco (14, 50), un giovane, identificato dal *titulus*

[119] A. BIANCHI, *Affreschi duecenteschi nel S. Pietro in Vineis in Anagni*, in *Roma anno 1300*... cit., p. 380; ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit, pp. 107-108, riconosce il carattere coerente delle due fasi imputabili alla stessa bottega e parla perciò di un *work in progress* per questa decorazione. Tuttavia c'è un'obliterazione netta che implica una dilatazione dei tempi più ampia di quanto suggerito dalla studiosa.
[120] BRUZELIUS, *Hearing is Believing: Clarissan Architecture*... cit., p. 86; ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit., p. 107; HOUSTON, *Painted Images and the Clarisse, 1212-1320*... cit., pp. 52-54; ZAPPASODI, *Santa Maria delle Donne e le Clarisse ad Ascoli Piceno*... cit., pp. 11-12.

con lo stesso evangelista, è trattenuto da un soldato che gli sfila il lenzuolo denudandolo. Questa figura sul margine destro della scena la collega senza interruzioni alla *Flagellazione* e al *Cristo dinanzi a Pilato* dipinti nel riquadro contiguo (fig. I.95). Cristo è raffigurato con la veste risvoltata sui fianchi, legato ad una colonna scanalata, il torso nudo, piagato dai colpi scagliati dai due aguzzini che imbracciano una verga e un flagello romano; poco oltre, Gesù è replicato dinanzi a Pilato, seduto su uno scranno, con uno scettro gigliato, sontuosamente abbigliato nella veste porpora e nel copricapo orlato di vaio, sotto cui si scorge la cuffia bianca che nasconde le orecchie.
Nella scena successiva è descritto il *Seppellimento di Cristo*, con Giuseppe d'Arimatea, Giovanni e Nicodemo intenti a far scendere il corpo esangue di Gesù nel sepolcro[121] (fig. I. 96), mentre la Vergine, crollata dal dolore, è sorretta a stento dalle Marie, come nel *Compianto sul Cristo morto* dipinto dal Maestro di San Francesco nella basilica inferiore di Assisi (fig. I.98).
L'episodio è seguito dall'*Anastasis*, col Cristo con in mano il vessillo della vittoria, che incede e sconquassa le porte degli Inferi, schiacciando Satana (fig. I.97), e dal *Noli me tangere*, dove Gesù in un risentito contrapposto al centro della scena si rivolge a Maria che lo ha appena riconosciuto chiamandolo "RABBONI" (fig. I.99). Come nell'enfasi tributata al deliquio mariano nel *Seppellimento*, "l'aggiunta delle parole della Maddalena, quasi una sceneggiatura dell'episodio figurato", insolito a queste date, può forse spiegarsi con il "desiderio di dar spazio, potremmo dire, alla parte sostenuta dalla Maddalena, con il fatto che destinatario dell'affresco fosse in questo caso un pubblico del tutto femminile"[122], rafforzando l'idea che dall'altro capo il ciclo iniziasse con la *Cena di Betania*.
Infine, la narrazione cristologia si chiude con la *Missione degli Apostoli*, dove i protagonisti affiancano Cristo dinanzi ad un'esedra, serrati in due gruppi ai lati della mensa (fig. I.100), secondo un'impaginazione che richiama la tradizione tardo-antica dell'istituzione dell'eucarestia, come ad esempio nel *Missorium* della Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
Serena Romano ha sottolineato con forza l'implicito valore eucaristico dell'episodio, da porsi in relazione, secondo la studiosa, con la presenza di una nicchia liturgica sicuramente prevista fin dall'origine in asse con la scena. Tuttavia questa nicchia, che, come nel caso del piccolo repositorio eucaristico nel cosiddetto oratorio di Santa Chiara in San Damiano, doveva contenere l'ostia consacrata, secondo una prassi attestata in diversi insediamenti femminili del periodo[123], si trova in realtà sotto la scena contigua del *Giudizio Universale* (fig. I.101). Qui, il Cristo in trono, con il torace scoperto che mostra la ferita del costato, le braccia tese simmetricamente, il palmo della mano destra verso gli eletti, il dorso della sinistra verso i dannati, il libro sulle ginocchia, è affiancato dalla Vergine e dall'Evangelista Giovanni che sostituisce il Battista, di norma raffigurato nella *Deesis*. Entrambi sono racchiusi entro clipei concentrici, mentre agli angoli della scena due Angeli planano suonando le trombe. A destra, sotto la Vergine, il popolo degli eletti: due chierici, un frate tonsurato, un re, un vescovo, mentre poco sotto, dall'avello scoperchiato escono quattro corpi, affiancati fuori dal sepolcro da un

[121] BIANCHI, *Affreschi duecenteschi nel S. Pietro in Vineis*... cit., p. 381; ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit., pp. 108-109.
[122] ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit., p. 109. L'enfasi data alla Maddalena nell'episodio del *Noli me tangere* - come molto più tardi nel 1461 accadrà a Cascia (cfr. § 3.2.3.1) - potrebbe rafforzare l'idea che il ciclo cominciasse con l'episodio della *Cena di Betania*.
[123] JÄGGI, LOBBEDEY, *The architecture of female monasticism in the Middle Ages*... cit., p. 126.

frate dipinto a dimensione ridotta. Verso di loro si staglia un cartiglio con uno stralcio del versetto di Matteo (25, 34), [VENITE BENE]DICTI PATRIS [MEI POSSIDETE PARATUM VOBIS REGNUM], che schematicamente sembra promanare dalla bocca di Cristo, cui corrisponde dall'altra parte, sotto l'Evangelista, un rotulo destinato ai dannati tra le fiamme, su cui poteva leggersi un altro passo marciano (25, 41), [DISCEDITE A ME MALE]DICTI I(N) IGNI (sic.) [AETERNUM], oggi perduto, ma ricordato dallo Stevenson.
Inginocchiata ai piedi del Cristo, in posizione d'onore, è raffigurata una monaca, identificata a ragione dalla Romano con la badessa di San Pietro in Vineis, a cui, in posizione speculare corrisponderebbe un vescovo, forse Giovanni Compater, in carica dal 1257 al 1262[124].
Il ciclo cristologico è integrato dalla *Stigmatizzazione di Francesco*, evento centrale nella dottrina bonaventuriana della *conformitas* tra Cristo e l'assisiate, che marca l'appartenenza francescana dell'ambiente (fig. I.102). Curiosamente quest'unico episodio è racchiuso entro una cornice animata da un'archeggiatura triloba del tutto simile alle scene assisiati licenziate dal Maestro di San Francesco nella navata della basilica inferiore (fig. I.103). Al centro della figurazione, tra due alberi frondosi, svetta la croce su cui è infisso il serafino crocefisso, rivolto verso Francesco inginocchiato, dietro cui insistono tre frati in scala ridotta, il primo dei quali, aureolato, identificabile con Antonio, grazie all'iscrizione sulla cornice. Dalla parte opposta, a *pendant* con l'assisiate, è raffigurata Chiara, anch'essa nimbata, inginocchiata dinanzi a due *sorores*. Tra Chiara e Francesco sono dipinti a dimensione ridotta un frate e una monaca, identificabili verosimilmente con la badessa e il custode dei frati minori di Anagni.
La scena segue la lezione dell'episodio data nella *Vita Prima* da Tommaso da Celano, in cui è ricordata la visione del Serafino "sex alas habentem, stantem supra se manibus extensis ac pedibus coniuctis, cruci affixum". Un racconto omesso nella *Vita secunda*, e decisamente variato nella *Legenda Maior*. Nel testo di Bonaventura, infatti, Francesco vide il Serafino che si rivelò poi essere lo stesso Cristo crocifisso (fig. I.104). Come è noto, la *Legenda Maior* fu presentata per l'approvazione dell'Ordine al capitolo generale di Pisa nel 1263 e, tre anni più tardi, nel 1266, fu dichiarata l'unica fonte agiografica autorizzata dal capitolo generale di Parigi[125]. Il legame intessuto dalle monache con il pontefice e la curia ha spinto la Romano a considerare il 1263 un perentorio *ante quem* per gli affreschi anagnini, proponendone una datazione ancora più alta, di poco successiva alla canonizzazione di Chiara, avvenuta nella stessa città laziale nel 1255 ad opera di Alessandro IV, di fatto, identificato nell'occasione l'ispiratore dell'intera decorazione. Tuttavia va rilevato che l'iconografia bonaventuriana dell'episodio si affermò definitivamente solo dopo la codificazione elaborata da Giotto nelle storie

[124] Ivi, p. 115, n. 105. Questa figura è vestita esattamente allo stesso modo di quella che inizia la serie degli eletti, che la Romano identifica però con un papa.
[125] L'utilità di questi due termini cronologici nella datazione di imprese figurative è rappresentata al sommo grado dal caso assisiate del Maestro di San Francesco, il cui ciclo francescano sul fianco sinistro della chiesa inferiore ad Assisi, riferendosi alla *Vita Secunda* va datato prima del 1263, come argomentato efficacemente da J. CANNON, *Dating the frescoes by the Maestro di S. Francesco at Assisi*, in "Burlington Magazine", CXXIV, 947, 1982, pp. 65-69 e B. BRENK, *Das Datum der Franzlegende der Unterkirche zu Assisi*, in *Roma anno 1300*... cit., pp. 229-237. Non mancano tuttavia opinioni contrarie, tra cui quelle di J. SCHULTZE, *Zur Kunst des "Franziskusmeister"*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", XXV, 1963, pp. 131-135 e, soprattutto, H. BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, pp. 169-170.

francescane della basilica superiore, per cui è tutt'altro che infrequente trovare il serafino nella seconda metà del Duecento[126]. L'*ante quem* 1263-1266 va perciò riconsiderato con grande attenzione. Dopo la santificazione di Francesco (1228), infatti, la raffigurazione delle stigmate, "per più di mezzo secolo, ha" avuto "una vita polimorfa. Si possono individuare due tipi iconografici principali: il primo, di formulazione più antica, presenta il serafino privo della croce", come negli affreschi del Maestro di San Francesco nella basilica inferiore; "nell'altro, invece, la creatura angelica è figurata affissa al legno della croce"[127], proprio come nell'affresco di Anagni, che perciò è una redazione tutt'altro che acerba del tema.
Si deve comunque concordare con la Romano nel ritenere l'intero ciclo duecentesco "un'opera concettualmente ambiziosa"[128], capace di rispondere a stimoli ed esigenze plurime, ben al di là del mero desiderio di porre in comunicazione la comunità con lo spazio ecclesiale sottostante presentando una serie di immagini dolorose da meditare. Nell'episodio della *Stigmatizzazione di Francesco*, oltre al tema della *conformitas*, è presentata "l'organizzazione dell'universo francescano"[129] al completo, con Chiara seconda solo all'assisiate nella gerarchia della raffigurazione, anche rispetto ad Antonio, posto immediatamente dietro al Santo. Dietro di loro si dispone l'intera comunità maschile e femminile che, in linea con il pensiero di Alessandro IV, sembra appartenere ad un unico grande ordine, in esplicita polemica con l'indirizzo dato all'*Ordo Sancti Damiani* da Gregorio IX, che aveva imposto con la *Quo elongati* visitatori di nomina apostolica, rischiando di sfilacciare il legame tra le comunità di *sorores* e il ramo maschile francescano, finendo per negare quell'identità alla quale Chiara non intese mai rinunciare[130].
Il ciclo duecentesco si chiude con la raffigurazione di tre Santi, la cui identificazione, pure travisata in passato[131], è suggerita senza incertezze grazie alle iscrizioni che corrono sopra le figure. A sinistra ammantata in una veste rossa, riccamente decorata, *Sant'Aurelia*, verso cui si inginocchia una laica, è affiancata da *Santa Scolastica* e da *San Benedetto*, con ai piedi una monaca e un monaco tonsurato (fig. I.105). Si rendeva così un esplicito omaggio alla città anagnina e alla forma tradizionale di monachesimo, quello benedettino, maschile e femminile[132],

---

[126] Si pensi alla tavola agiografica di Guido di Graziano con *San Francesco e otto storie della sua vita*, dipinta intorno al 1285-1290, forse proveniente dalla chiesa francescana di San Gimignano, come ha argomentato A. BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999, p. 151, n. 184, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena, per cui cfr. F. MORI in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, catalogo della mostra (Siena, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004) a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi e M. Laclotte, Cinisello Balsamo 2003, p. 80.
[127] R. BARTALINI, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 12-16, cui si rimanda per una discussione puntuale della genesi iconografica di questo episodio.
[128] ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit., p. 110.
[129] Ivi, p. 111.
[130] Sulla posizione di Alessandro IV, R. RUSCONI, *L'espansione del francescanesimo femminile nel secolo XIII*, in *Movimento religioso femminile e francescanesimo nel secolo XIII...* cit., pp. 265-313, in particolare p. 269. Su Gregorio IX e la *Quo elongati,* cfr. M.P. ALBERZONI, *"Nequanquam a Christi sequela in perpetuum absolvi desidero". Chiara tra carisma e istituzione*, in *Chiara d'Assisi e la memoria di Francesco*... cit., p. 47.
[131] Ad esempio C. BERTELLI, *La Mostra degli affreschi di Grottaferrata*, in "Paragone", XXI, 249, 1970, p. 93, che pure riconosce Scolastica e Benedetto, identificava la prima figura con Giuliano.
[132] ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit., p. 112, sottolinea che in questo affresco "le figure dei devoti ai piedi dei tre santi" identificano "le categorie della religiosità, come la vedevano le donne della comunità di Anagni: la religiosità femminile laica, quella femminile monastica, quella maschile monastica". Questa visione "esplicita il ruolo della donna in termini di energia e di

esplicitando al contempo nella raffigurazione dei tre devoti le categorie della religiosità viste dalla comunità anagnina: quella femminile laica, quella femminile monastica e quella maschile monastica.

1.3.2.2. *Problemi cronologici tra Anagni e Assisi*.

L'adesione al passo agiografico ricordato nella *Vita Prima* di Tommaso da Celano dell'episodio della *Stigmatizzazione di Francesco* ha spinto parte della critica ad anticipare notevolmente le pitture rispetto al capitolo generale di Pisa del 1263, avvicinandole piuttosto alla data di santificazione di Chiara, a metà del sesto decennio del secolo. Eppure, non so se questa scelta iconografica possa costituire un termine cronologico così perentorio. D'altronde, a rigore, l'*ante quem* davvero valido è il 1266, anno del capitolo generale di Parigi.
Nel ciclo anagnino stupisce l'assenza della *Crocefissione*, vero e proprio acme della passione di Cristo, spiegabile postulando la presenza di una croce dipinta che integrasse le scene affrescate[133]. Una soluzione simile si ritroverà anche nel coro della basilica di Santa Chiara ad Assisi, dove l'intera decorazione trecentesca fu concepita in dialogo serrato con la Croce miracolosa che aveva parlato a Francesco, gelosamente custodita in San Damiano dalla *Plantula* e dalle sue seguaci, e trasferita più tardi nel coro della nuova chiesa dedicata alla santa assisiate (figg. II. 38). L'importanza riservata ad Anagni a una croce dipinta mi pare restituisca molto bene la precoce fortuna tributata al crocefisso di San Damiano dalle prime comunità francescane femminili. Questa immediata deferenza incoraggia a riflettere sulla possibile presenza proprio nel coro della basilica di Santa Chiara ad Assisi di una decorazione duecentesca, poi rinnovata nel corso del Trecento, che fosse un precedente diretto per gli affreschi anagnini. Del resto nella chiesa assisiate sono ancora visibili le tracce di una campagna decorativa duecentesca sulla parete meridionale dell'antico coro, emersa sotto le specchiature marmoree realizzate nel secolo successivo.
La decorazione assisiate non può essere anteriore al 1263, anno in cui Urbano IV autorizzò la costruzione del coro dedicato a San Giorgio, non ancora terminato due anni più tardi quando proprio al martire di Nicomedia fu dedicato l'altare del transetto settentrionale, in occasione della solenne consacrazione della basilica. Tuttavia, non dovette passare molto tempo prima della fine dei lavori, che, ipoteticamente, poterono concludersi anche l'anno successivo, intorno cioè al 1266. Appena pronto, il coro poté essere presto decorato. Fosse così, la supposta impresa assisiate potrebbe cadere entro una cronologia ancor valida per rispettare l'*ante quem* del capitolo generale di Parigi - che non credo rigoroso - costituendo un precedente immediato per il ciclo laziale.
Del resto, la comunità anagnina sembra aver definitivamente lasciato il precedente insediamento di San Biagio solo alla fine degli anni cinquanta del Duecento. Più opportunamente, allora, la decorazione aniconica del coro potrà ricondursi all'inizio del decennio successivo, mentre le scene narrative che si soprammettono ad essa con uno stacco netto dovranno scalare almeno dopo la metà degli anni sessanta.

---

consapevolezza e si mostra armonicamente diviso tra uomini e donne seguaci di Francesco". Tuttavia va ricordato che una simile interpretazione presuppone che siano le damianite a decidere il programma iconografico dell'ambiente, cosa tutt'altro che scontata.
[133] Così ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit., p. 110; alcune aperture timide in questo senso erano avanzate anche in BIANCHI, *Affreschi duecenteschi nel S. Pietro in Vineis*... cit., p. 383.

Questi affreschi si inseriscono con coerenza nel panorama della cultura figurativa laziale del secondo e del terzo quarto del Duecento, come ha riconosciuto prontamente il Toesca che li assegnò direttamente al Terzo Maestro di Anagni, il suo Frater Romanus[134], responsabile di ampie parti della cripta del Duomo di Anagni, considerate nell'occasione dallo studioso sostanzialmente coeve agli affreschi damianiti. Eppure, rispetto all'enfasi lineare sciolta degli affreschi del Sacro Speco e della cripta, nelle storie in San Pietro in Vineis il segno si fa più marcato e duro, i contorni si fanno più fermi, le composizioni meno libere e più bilanciate, evidenziando i caratteri propri di un'altra personalità, cresciuta all'ombra del Terzo Maestro, responsabile, come ha ben visto il Bertelli[135], anche degli affreschi veterotestamentari della chiesa di Sant'Angelo in Nilo a Grottaferrata (fig. I.106). Questi dipinti furono oggetto di un aggiornamento realizzato da un'*equipe* cavalliniana con leggere stesure a calce, qualche decennio dopo la loro esecuzione, erroneamente ancorata dal Matthiae al 1272[136], ma piuttosto da ricondursi a un momento successivo al 1242, quando si resero necessari i lavori di riqualificazione dell'abbazia a seguito dei danni prodotti dall'occupazione e dalle spoliazioni di Federico II[137].
Le affinità tra questi due cicli sono chiare (figg. I.106-110). Basti osservare il gruppo delle Marie del *Compianto* e le madri straziate dal dolore per l'*Uccisione dei primogeniti* a Grottaferrata, accomunate dai volti ovali, le sopracciglia affilate, ad L, le gote animate da improvvisi rossori, e il segno netto e profondo che scava le palpebre. In questa scena, poi, il paesaggio urbano ravvivato da architetture

[134] TOESCA, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*... cit., pp. 145-146, descrive il coro anagnino completamente scialbato ad eccezione dell'*Ultima cena* e della *Flagellazione*. Il parere dello studioso è stato accolto da S. SIBILIA, *Guida storico-artistica della Cattedrale di Anagni: con un riassunto della storia di Anagni ed un'appendice sugli altri principali monumenti*, Anagni 1936, pp. 365-366 e dal Demus in O. DEMUS, M. HIRMER, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, pp.125-126. Il primo a contestare l'identità del Terzo Maestro con il frater Romanus raffigurato inginocchiato ai piedi di San Pietro, dietro l'altare della cappella di San Gregorio al Sacro Speco a Subiaco, è stato F. HERMANIN in *I monasteri di Subiaco*, Roma 1904, I, pp. 417 e ss., che vi ha ravvisato la raffigurazione dell'abate Romano, governatore dei monasteri sublacensi fra il 1196 ed il 1216, già morto durante la decorazione. Questa interpretazione è stata unanimemente accolta dalla critica successiva, incluso lo stesso P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 1033, n. 37.
[135] BERTELLI, *La Mostra degli affreschi di Grottaferrata*... cit., pp. 91-101.
[136] I restauri eseguiti nel 1970 hanno evidenziato che su di uno strato di intonaco dipinto con la tecnica del buon fresco è stato sovrapposto più tardi un altro, steso dopo aver bagnato l'intonaco, con un colore denso stemperato a calce, ottenendo così una maggiore corposità nella realizzazione delle velature. I risultati del restauro sono stati pubblicati da G. MATTHIAE, *Gli affreschi di Grottaferrata e un'ipotesi cavalliniana*, catalogo della mostra (Roma, 27 giugno - 30 agosto 1970), a cura di G. Matthiae, Roma 1970, che identificava con il giovane Pietro Cavallini l'autore di questo singolare restauro; parere ribadito più tardi in IDEM, *Pietro Cavallini*, Roma 1972, pp. 55-63. Lo studioso dava credito alla notizia, riportata nel *Typicon* di Grottaferrata, di lavori eseguiti nella sola cappella di San Nilo nel 1272, sotto l'abate Ilarione, accogliendo l'interpretazione errata che ne aveva dato A. ROCCHI, *La Badia di S. Maria di Grottaferrata*, Roma 1884, che estese gli interventi a tutta la chiesa e non alla sola cappella citata dalle fonti.
[137] BERTELLI, *La Mostra degli affreschi di Grottaferrata*... cit., pp. 91-101, rifiuta il *post quem* proposto dal Matthiae, ridimensionando la portata dei lavori attestati nel 1272. L'analisi della muratura e la presenza di una decorazione pittorica, quasi completamente perduta all'esterno della chiesa, del tutto coerente con quella interna della prima fase, sembrano parlare in favore di un progetto decorativo unitario e ambizioso, successivo ai danni subiti dall'occupazione federiciana. Questo intervento fu rinnovato solo alla fine del secolo da un gruppo di allievi del Cavallini e non, come proposto in precedenza dal Matthiae, da un maestro "che starebbe al Cavallini come il Maestro di Isacco sta a Giotto". Una rilettura dei dati storici è compiuta da M. ANDALORO, *La decorazione pittorica medioevale di Grottaferrata e il suo perduto contesto*, in *Roma Anno 1300*... cit., pp. 253-256, n. 28, che tuttavia posticipa ulteriormente i dipinti.

complesse, poste in tralice, è lo stesso che anima le scene anagnine, come la *Lavanda dei Piedi*, in cui ritornano le colonnine tortili, ingentilite da lumeggiature guizzanti. Questi elementi dipendono dal repertorio figurativo del Terzo Maestro, recuperandone il disegno sicuro e netto, la vivacità del racconto, la composizione articolata dinanzi a sfondi urbanistici complessi, ancorché impostati simmetricamente. Un repertorio attinto direttamente nella cripta anagnina dove il Maestro del San Pietro in Vineis è stato riconosciuto nel *Cristo in trono tra i Santi Oliva, Nicola, Michele arcangelo, Pietro e Giovanni Battista* e nella *Vergine in trono tra Santi* nel vano antistante la cripta di San Magno[138], che dovrebbero perciò costituire i numeri più antichi del suo percorso (figg. I.111-112). Sembra suggerirlo un fare più arcigno e duro - presente anche negli affreschi di Grottaferrata - che si stempera nelle storie in San Pietro, licenziate sicuramente dopo il 1255, anno della canonizzazione di Chiara, che vi compare nimbata, e non "ai primi tre o quattro decenni del secolo"[139] come pensava il Boskovits, convinto che le prove del nostro costituissero addirittura un precedente per l'attività del Terzo Maestro[140]. Al contrario, la sua dipendenza da questi è evidente nell'idea

[138] L'opera ricondotta al Maestro dal BERTELLI, *La Mostra degli affreschi di Grottaferrata*... cit.., p. 93, è espulsa dal suo catalogo da BOSKOVITS, *Gli affreschi del Duomo di Anagni...* cit., p. 27 n. 9, che sulla scia del MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, II, Roma 1966, p. 142, l'accosta al Terzo Maestro. Il *corpus* così delineato del pittore è accolto dalla letteratura successiva, per cui cfr. BIANCHI, *Affreschi duecenteschi nel S. Pietro in Vineis*... cit., pp. 379-384; ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit., pp. 115-116.

[139] BOSKOVITS, *Gli affreschi del Duomo di Anagni*... cit., p. 27 n. 9. La cronologia è emendata dal BIANCHI, *Affreschi duecenteschi nel S. Pietro*... cit., p. 382, che vede il Maestro di San Pietro attivo intorno al 1255 nel coro damianita, cui segue nel 1272 l'intervento a Grottaferrata. Così anche ANDALORO, *La decorazione pittorica medioevale di Grottaferrata*... cit., pp. 254-255 e GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico e bibliografia...* cit., pp. 319-322, i quali inclinano per questa sequenza cronologica notando la maggiore complessità dei freschi di Grottaferrata, che non considerano adatti agli esordi del pittore, ma piuttosto a una fase inoltrata del suo percorso. Questa lettura è condivisa anche da V. PACE, *Pittura del Duecento e del Trecento a Roma e nel Lazio*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, Milano 1986, p. 436.

[140] Al Terzo Maestro di Anagni si riconoscono fin dall'intervento di Toesca gli affreschi del Sacro Speco, ancorabili con sicurezza al 1228. Al contrario la cripta anagnina è tutt'ora oggetto di una lunga discussione, che coinvolge sia l'attività del cosiddetto Maestro delle Traslazioni, sia gli interventi del Secondo e del Terzo Maestro. Il BOSKOVITS, *Gli affreschi del Duomo di Anagni*... cit., pp. 3-41, ha proposto di anticipare in maniera significativa l'intervento del Maestro delle Traslazioni, collocandolo agli inizi del XII. La proposta pur incontrando qualche sporadico consenso, dal BERTELLI (*Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana, V. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 123-124), al BELLOSI (*La pecora di Giotto*, Torino 1985, p. 190), è stata generalmente respinta con decisione. Una cronologia duecentesca per l'intera decorazione è stata ribadita, ad esempio, da PACE, *Pittura del Duecento e del Trecento*... cit., p. 435, da GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico e bibliografia...* cit., pp. 291-299, da M. BAGNOLI, *The Medieval Frescoes in the Crypt of the Duomo of Anagni*, John Hopkins University, Ph. D. Dissertation, 1998, pp. 9-21, da A. TOMEI, *Gli affreschi: una lettura*, in *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta della Cattedrale di Anagni*, a cura di G. Giammaria, Roma 2001, pp. 39-45 e da S. ROMANO, *La basilica di San Francesco ad Assisi: pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001, pp. 249-254. Per una discussione sulle singole posizioni rimando alle osservazioni puntualissime ed esemplari di M. BOSKOVITS, *Pittura su tavola a Roma nel XII secolo: problemi aperti*, in "Arte Cristiana", XCVIII, 856, 2010, pp. 19-20, n. 40. Più pacifica invece è la datazione della restante decorazione, realizzata dal Secondo e dal Terzo Maestro, tra il 1231, anno della rimozione dell'altare contenente le reliquie di San Magno, che furono perciò esposte al culto prima di essere riposte in una nuova mensa, realizzata dal marmoraro romano Cosma, e il 1255, anno in cui cade la consacrazione dell'altare laterale della cripta, per mano di Alessandro IV. La responsabilità del Terzo Maestro degli affreschi del Sacro Speco databili al 1228, e la sua presenza nell'Aula Gotica, la cui cronologia deve inquadrarsi coerentemente con le vicende del complesso palaziale che le ospitano, e che è ben puntellata al 1246, anno della consacrazione della cappella di San Silvestro, decorata dal Secondo

stessa di delimitare gli episodi con una cornice sottile a quadri bicromi, bianchi e rossi, interrotta sul piano di calpestio, e a sua volta inquadrata da una fascia verdeacqua, che, oltre alla cripta anagnina, fa pensare allo straordinario ciclo dell'Aula Gotica, dipinto a Roma nel complesso dei Santi Quattro Coronati, intorno alla metà degli anni quaranta del Duecento[141], di cui il Maestro di San Pietro non sembra ignaro, condividendo, ad un grado di qualità certo inferiore, l'attenzione per la resa dei dati naturali e per la scioltezza del racconto (figg. I.117-118), distaccandosi tuttavia nei tipi e nel pittoricismo più piatto e fermo.
La cesura netta tra le scene narrative e la decorazione aniconica degli affreschi del coro mi pare suggerisca una gestazione ben più lunga di quanto comunemente ritenuto dagli studi[142]. L'impresa fu realizzata in due momenti nettamente distinti che non è improbabile siano da ricondurre a due maestri differenti. Del resto, nel coro anagnino i recuperi palmari delle soluzioni d'ornato elaborate nella cripta della cattedrale, come il fregio fogliato della ghiera della volta con *Cristo e le Storie di Saulo* (figg. I.115-116) e il delicato rabesco bianco dei pennacchi dell'arcone col *Risanamento di Cita* (figg. I.113-114), possono far pensare a una responsabilità iniziale del Terzo Maestro, cui un decennio più tardi si poté soprammettere il ciclo cristologico licenziato dal Maestro del San Pietro, a tutta evidenza un suo creato.

1.3.2.3. *Aggiornamenti decorativi tra Tre e Quattrocento*.

Nel secondo quarto del Trecento nella zona sottostante il ciclo della Passione, al centro della parete meridionale, fu dipinta un'imponente *Incoronazione della Vergine tra Santi*, oggi molto danneggiata, che presentava alla meditazione delle religiose "an image of the constumate spousal relationship"[143] alla quale le *moniales* aspiravano, che in quegl'anni era "a theme of obvious attraction to enclosed female religious"[144] (fig. I.119).
A sinistra dell'affresco si conservano altri dipinti votivi sovrapposti ai finti conci duecenteschi, realizzati durante il Quattrocento, quando forse si ricavò il grande camino sul lato settentrionale[145]. Il lacerto più antico è una *Santa Caterina d'Alessandria* entro un'edicola gotica dalle sottili colonnine tortili (fig. I.122),

---

Maestro, lasciano propendere per la cronologia più alta, il 1231, come autorevolmente proposto tra gli altri dal BOSKOVITS, *Gli affreschi del Duomo di Anagni*... cit., p. 10, e da GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico e bibliografia...* cit., p. 291; IDEM, *Introduzione*, in *Gli affreschi dell'aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, a cura di A. Draghi, Milano 2006, pp. 11-16.

[141] Sugli affreschi dell'Aula Gotica, si veda A. DRAGHI, *I dipinti dell'Aula gotica*, in *Gli affreschi dell'Aula gotica*... cit., pp. 18-107; EADEM, *Il complesso dei Santi Quattro Coronati*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus volume V...* cit., pp. 136-176.

[142] A. BIANCHI, *Affreschi duecenteschi nel S. Pietro in Vineis in Anagni*, in *Roma anno 1300*... cit., p. 380; ROMANO, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*... cit, pp. 107-108.

[143] J.F. HAMBURGER, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans*, in "Art Bulletin", LXXI, 1, 1989, p. 23.

[144] GARDNER, *Nuns and Altarpieces*... cit., pp. 37-46, ha concentrato la sua attenzione su alcuni casi monumentali di polittici raffiguranti l'Incoronazione della Vergine destinati all'altare centrale della chiesa esterna nei monasteri femminili tra Tre e Quattrocento. Tra gli esempi più noti si può citare il polittico di Paolo Veneziano per Santa Chiara a Venezia, oggi all'Accademia di Venezia, quello dipinto da Niccolò di Pietro Gerini, Spinello Aretino e Lorenzo di Niccolò per la chiesa di Santa Felicita nel 1401, l'*Incoronazione* di Jacopo di Cione per San Pier Maggiore, oggi alla National Gallery di Londra. Nel coro di Anagni ad un'altra mano si deve una *Crocefissione* dipinta sulla destra dell'affresco precedente (fig. I.120).

[145] Alcune notizie riguardanti lo stato patrimoniale del monastero durante tutto il Quattrocento sono in CARAFFA, *Il monastero di S. Chiara in Anagni*... cit., pp. 53-39.

dipinta tra il terzo e il quarto decennio del secolo da Antonio da Alatri, responsabile anche di un'altra figura contigua, oggi totalmente perduta di cui si vede solo la parte sommitale della nicchia che la conteneva[146]. Dopo la metà del secolo cade, invece, l'esecuzione delle figure di *Santa Lucia, Santa Maria Maddalena e San Francesco*[147], licenziate a sinistra dell'*Incoronazione della Vergine* trecentesca (fig. I. 121). Il carattere arcigno di *Francesco* e l'eleganza cortese delle due sante mostrano affinità notevoli con la produzione tarda di Giovanni da Gaeta, come il *Crocefisso con la Maddalena* del Museo Diocesano di Gaeta, databile intorno al 1460, la *Pietà con Angeli e donatore* e la *Natività tra San Marciano e San Michele Arcangelo* della chiesa di Santa Maria a Fondi, scalabili lungo gli anni sessanta[148]. Alla stessa mano dovrà ricondursi anche un grande riquadro con la *Stigmatizzazione di Francesco* dipinto nello stesso ambiente (figg. I.123-124). Con queste figurazioni, a distanza di tempo dal ciclo duecentesco e in maniera più episodica, si ribadiva la connotazione francescana del vano, qualificandolo più chiaramente in senso femminile grazie alla grande *Incoronazione* campita al centro della parete meridionale.

1.3.3. *San Sebastiano ad Alatri*.

Un caso più antico di quello anagnino, sempre nel Lazio, è l'insediamento damianita di San Sebastiano ad Alatri, posto poco fuori il centro urbano, sul Monte Pizzuto, in precedenza sede di un monastero benedettino maschile[149].

---

[146] Questo affresco è stato pubblicato dalla MACIOCE, *Aspetti storici, culturali e artistici…* cit., p. 49 che lo avvicinava alla Sant'Agnese affrescata nella chiesa superiore del Sacro Speco a Subiaco, impresa che costituì un importante momento di aggiornamento per Antonio. La paternità al pittore alatrino è riconosciuta da BENIGNI, *Antonio da Alatri e la pittura frusinate*... cit., p. 82.

[147] S. PETROCCHI in *La pittura del Quattrocento nei feudi caetani...* cit., p. 218 assegna queste figure ad un collaboratore di Giovanni da Gaeta. Prima di lui la MACIOCE, *Aspetti storici, culturali e artistici…* cit., pp. 52-53 ne aveva apprezzato la qualità, ravvisandovi elementi crivelleschi e umbri.

[148] La personalità del pittore è stata ricostruita in due contributi da F. ZERI, *Il Maestro del 1456*, in "Paragone", I, 3, 1950, pp. 19-25, ripubblicato in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992, pp. 191-194; IDEM, *Perché Giovanni da Gaeta e non Giovanni Sagitano*, in "Paragone", XI, 129, 1960, pp. 51-53, rieditato in *Giorno per giorno nella pittura*... cit., pp. 195-196, che ne ha chiarito la cultura ed enucleato il nutrito catalogo del maestro, attivo anche a Maiorca (cfr. L. BUTTÀ, *Un'opera inedita di Giovanni da Gaeta a Maiorca*, in "Paragone", LVI, 62, 2005, pp. 40-46.) Inoltre A. DE MARCHI in *Dalla tradizione gotica al primo Rinascimento*, a cura di G. Caioni, Firenze 2009, pp. 140-147. Per una sintesi del percorso del pittore e per la sua vicenda critica si veda S. PETROCCHI, *Giovanni da Gaeta nel Lazio*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi caetani*... cit., pp. 189-203.

[149] L'abbazia di San Sebastiano è stata oggetto in tempi recenti di un attento studio multidisciplinare, che ha permesso di ricostruire l'articolata varietà stratigrafica del complesso, contraddistinto da una storia edilizia complessa, avviata in epoca romana, cui rimonta l'acquedotto conservato ad oriente del complesso edilizio. Al VI secolo risalgono invece le prime attestazioni documentarie del monastero, fondato, prima del 529, dal patrizio Liberio e affidato al diacono Servando. Non è semplice tentare di restituire l'aspetto della fabbrica e la complessa articolazione degli spazi in questa particolare fase edilizia. Tuttavia, le analisi stratigrafiche suggeriscono che in origine la chiesa occupasse la stessa posizione odierna e si affacciasse attraverso il nartece su di un ampio spazio aperto, recinto ai lati, e chiuso ad occidente da un ambiente rettangolare, dove sono ancora visibili le tracce dell'*opus caementicium* della muratura propria di questa fase edilizia. Successivamente, durante diverse fasi non facili da chiarire, vennero edificati alcuni ambienti posti ad occidente del complesso, necessari alla vita della comunità monastica, tra cui la sala capitolare, il refettorio e le cucine. Sulle varie fasi edilizie si veda lo studio dettagliato di E. FENTRESS, C. GOODSON,

Nel 1233 le *sorores* si insediarono nell'abbazia posta nello stesso anno direttamente sotto l'autorità papale dal vescovo di Alatri, Giovanni V. Contestualmente il presule donò alle monache la chiesa di San Benedetto de Plagis, per soddisfare la richiesta fatta dal cardinale di Santa Maria in Trastevere, Stefano Conti. L'atto fu confermato l'8 novembre del 1233 direttamente da Gregorio IX che due anni più tardi garantì la protezione apostolica a tutte le proprietà del monastero. Con l'arrivo delle damianite la chiesa fu completamente ricostruita, con una cubatura di dimensioni più modeste, e fu aperto un accesso sopraelevato al campanile, tangente all'angolo nordoccidentale della nuova aula, servito da una scala lignea esterna e collegato al coro delle religiose, ricavato contestualmente in un ampio vano sopraelevato a ponente della fabbrica, soppalcando il nartece dell'edificio precedente, andato distrutto (figg. I.125-127). Per garantire la riservatezza claustrale si provvide a recingere il chiostro delle monache, separandolo dallo spazio antistante il fianco settentrionale della chiesa, dove fu ricavato l'ingresso utilizzato dai laici e dal clero. Più tardi nel corpo orientale del chiostro fu costruita una scala monumentale che dava accesso direttamente al coro sopraelevato.
Si può restare sorpresi dalla netta differenza che separa San Sebastiano dall'esempio anagnino. Qui, in seguito al passaggio della chiesa alla comunità femminile, gli sforzi si concentrarono sugli spazi claustrali, non interessando la chiesa pubblica, già provvista di un ciclo d'affreschi di inizio Duecento. Ad Alatri, al contrario, fu proprio questo spazio ad essere decorato sul finire del secolo con un ciclo della *Passione di Cristo*, integrato dalla *Dormitio* e l'*Assunzione della Vergine*, sopra la parete d'ingresso (nord-ovest), *San Benedetto* e *Sebastiano* sulla parete di fronte (sud-ovest), e una scena di difficile identificazione, oggi quasi totalmente scomparsa, sulla controfacciata (figg. I.129-131). Solo un modesto motivo a finiti conci bianchi, ispirato ai lavori promossi dal presule Pandolfo nella cattedrale di Anagni, costituisce la semplice decorazione aniconica del coro delle monache, sprovvisto di un ciclo narrativo (fig. I.128).

1.3.3.1. *Il coro delle monache*.

Il coro è un grande ambiente quadrangolare, coperto da travatura lignea, illuminato da una serie di monofore, oggi in parte tamponate, aperte sul fianco meridionale (fig. I.132). Sulla parete di fondo si apre una porticina che immette su un ballatoio affacciato all'interno della chiesa (figg. I.128,131). Questo accesso, la cui originaria presenza è stata spesso messa in discussione dagli studi, è ricordato agli inizi del Novecento dallo Scaccia Scarafoni[150], autore della prima descrizione del coro alatrino. L'intera zona orientale del vano è lievemente rialzata; al centro, in leggero fuori asse rispetto alla porticina della parete di fondo, si trova un altare moderno, che potrebbe però sostituirne uno più antico previsto fin dall'origine in quella posizione, forse per l'adorazione eucaristica[151] (fig. I.134).
Il motivo a finti conci bianchi che riveste l'intero ambiente, ampiamente diffuso nel Lazio meridionale intorno alla metà del Duecento, è ingentilito da decorazioni geometriche e fitomorfe che decorano il secondo finto filare di conci, subito sopra

Patricians, Monks, and Nuns: the Abbey of S. Sebastiano, Alatri, during the Middle Ages, in "Archeologia Medievale", XXX, 2003, pp. 67-105; BRUZELIUS, GOODSON, *The Buildings*... cit., pp. 73-113.
[150] C. SCACCIA SCARAFONI, *Memorie storiche della Badia di S. Sebastiano nel territorio alatrino*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", XXXIV, 1916, pp. 5-52; LXI, 1918, pp. 223-262.
[151] JÄGGI, LOBBEDEY, *The architecture of female monasticism in the Middle Ages*... cit., p. 126.

il punto dove, nei lati lunghi del vano, l'intonaco si interrompe perché vi si addossavano gli stalli delle monache.
Si soprammettono alla decorazione aniconica alcuni affreschi votivi, oggi in uno stato conservativo piuttosto problematico. Sulla parete orientale, a destra della porticina d'ingresso, insiste un *Cristo benedicente tra due Angeli*, con ai piedi una monaca in preghiera con in mano il *circulum precatorium*, eseguito da Antonio da Alatri, replicando la figura del Redentore del trittico firmato dal pittore, conservato nella cappella del Tesoro della chiesa di Santa Maria Maggiore (figg. I.135-136). L'affresco fu licenziato nel quarto decennio del Quattrocento, poco prima che le monache lasciassero il monastero; verosimilmente allo stesso torno di anni e alla stessa mano spetta anche la figura del Battista, ormai totalmente dilavata[152], dipinta a sinistra della porta, di cui si intravede solo una porzione del cartiglio con su scritto "Ecce Agnus Dei qui tollit […]" (fig. I.133).
Non si può escludere che sul fianco settentrionale, all'angolo con la parete di fondo, fosse stata realizzata una decorazione narrativa più ampia e coerente, di cui oggi rimangono solo alcuni frammenti di finte architetture (fig. I.138). Queste tracce dipinte su uno strato di intonaco sovrapposto ai finti conci, quasi all'estremità destra della parete, sembrano compatibili cronologicamente con la decorazione della chiesa. Più tardi, poco sotto furono licenziate dalla bottega di Antonio da Alatri tre *Sante* a figura intera, di cui oggi si conservano le sole teste[153] (fig. I.137). La loro posizione permette di escludere che in questa zona fossero predisposte le sedute per le monache, contrariamente al resto delle pareti laterali, prive degli intonaci nella parte bassa, destinata, come detto, ad accogliere gli scranni delle religiose (figg. I.140-142). Sembra difficile perciò accettare la proposta formulata dalla Goodson e della Bruzelius secondo cui l'ambiente sarebbe stato diviso in due zone tramite una tramezzatura, posta ipoteticamente in corrispondenza del rialzo della quota del pavimento[154] (fig. I.141). La zona contigua alla chiesa sarebbe stata adibita a oratorio delle monache, mentre quella rimanente, a ponente, utilizzata come dormitorio[155]. Credo sia più facile pensare che l'intero ambiente fosse il coro, collegato alla chiesa esterna attraverso la porta ricavata sulla parete orientale, aperta sul pontile (fig. I.143). Non è possibile stabilire se l'apertura fosse stata prevista in questa forma fin dall'origine, ovvero se questa sostituisca una grata vera e propria, rimasta inutilizzabile una volta che le religiose nel 1442 lasciarono il monastero. Certo è che l'attuale balconcino non sembra originale, ma è del tutto verosimile che ne sostituisca uno pensato con un ingombro sostanzialmente analogo a quello odierno. Lo spazio piuttosto angusto non mi pare incoraggi a ritenere che il soppalco potesse servire come coro vero e proprio per le monache durante la celebrazione liturgica. Tuttavia non si può escludere che se raggiunto da due scale indipendenti, le religiose potessero scendere per comunicarsi e risalire

[152] C.J. GOODSON, *The devotional paintings,* in *Walls and memory*... cit., pp. 146-148.
[153] Come ben vide per primo lo SCACCIA SCARAFONI, *Memorie storiche della Badia di S. Sebastiano*... cit., pp. 223-262 alla sua bottega si devono anche i *Santi Vito, Crescenza e Modesto* che campeggiano in basso a sinistra, sovrapposti al *velarium*, sulla parete d'altare della chiesa. Lo studioso però considerava queste pitture trecentesche. Per una più esatta cronologia cfr. A. DONÒ, *Storia dell'affresco in Alatri*, Roma 1990, pp. 44-45, 55-56; S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, p. 501; GOODSON, *The devotional paintings*... cit., p. 144; BENIGNI, *Antonio da Alatri e la pittura frusinate*... cit., pp. 98-99.
[154] BRUZELIUS, GOODSON, *The Buildings*... cit., pp. 111-112.
[155] Sulla parete destra dell'ambiente il motivo a finti conci orna anche la parte bassa dell'aula solo in un punto, poco dopo la parete - sicuramente successiva e non ammorsata alle mura perimetrali - che divide oggi il grande ambiente in due stanze.

rientrando nel proprio coro. Del resto, la decorazione del finto velario sulla parete meridionale della seconda campata si interrompe tra l'inizio del soppalco ligneo e la controfacciata della chiesa, per cui non si può escludere che questa zona fosse interamente schermata così da garantire alle religiose la necessaria riservatezza durante la comunione (fig. I.144). Tuttavia, mi pare più logico che le *moniales* rimanessero nel coro e che fosse il solo celebrante a raggiungere la balconata per amministrare l'eucarestia attraverso la grata del comunichino, sostituita oggi dalla porta[156].

1.3.3.2. *Gli affreschi di fine Duecento nella chiesa.*

Il ciclo alatrino è stato riscoperto a partire dal 1916, quando si iniziò a rimuovere lo scialbo che ricopriva completamente gli affreschi, pesantemente restaurati da Antonio Giralico, dopo il 1941, con sviste e travisamenti notevoli[157].
La narrazione procede dalla parete settentrionale a quella meridionale. Nella prima campata, a causa delle estese cadute, delle prime tre scene si conserva oggi solo un piccolo lacerto di una *Flagellazione di Cristo*, in cui si vedono le mani e parte delle braccia di un aguzzino col flagello, campita nel riquadro a sinistra del registro inferiore[158] (fig. I.146). È probabile perciò che le storie partissero con l'*Orazione nell'orto* o la *Cattura di Cristo*, per proseguire poi, a destra della *Flagellazione*, con l'episodio di *Cristo dinanzi a Pilato*. Sul lato contiguo, spartiti dalla monofora aperta al centro della parete, seguono la *Preparazione della Crocefissione* - con Cristo che sale volontariamente le scale per farsi inchiodare alla croce - e l'intensa *Crocefissione*, sovrastate nella lunetta del registro superiore dal *Cristo benedicente tra due Angeli* (fig. I.147). Gli episodi della Passione si chiudono sulla parete meridionale con il *Noli me tangere* nel registro inferiore, sovrastato dall'*Anastasis*[159].
Sulla stessa parete, nella seconda campata, la narrazione si interrompe e lascia il posto alla raffigurazione di *San Sebastiano* e *San Benedetto*, stagliati dinanzi a delle nicchie, con ai piedi, inginocchiati al loro cospetto, Stefano Conti e Giovanni V di Alatri[160], che avevano assicurato il trasferimento della comunità damianita nell'insediamento alatrino, di cui si ricordava così la storia recente, omaggiando il

[156] Così anche la BRUZELIUS, *Nuns in Space: Strict Enclosure and the Architecture of the Clarisses in the Thirteenth Century*... cit., p. 61.
[157] S. ROMANO, *The frescoes of the Church and Oratory*, in *Walls and memory. The Abbey of San Sebastiano at Alatri*... cit., pp. 129-131; T. IAZEOLLA, *Gli affreschi di San Sebastiano ad Alatri*, in *Roma anno 1300...* cit., pp. 467-475.
[158] Nel riquadro il flagello trasborda oltre le cornici, per cui S. ROMANO, *The frescoes of the Church and Oratory*... cit., p. 124, ha pensato che queste fossero un travisamento dei restauri degli anni quaranta. In realtà non mancano gli esempi duecenteschi in cui si cerca di suggerire un'impaginazione spaziale particolarmente elaborata attraverso simili soluzioni. Basti pensare al Maestro di San Francesco nella navata della basilica inferiore, ad esempio, nella scena del *Compianto* in cui la donna che sorregge la Vergine è anteposta alla cornice fogliata della scena, come del resto il lettuccio sui cui è disteso il pontefice nel *Sogno di Innocenzo III*. Ma gli esempi sono innumeri, si pensi all'utilizzo estensivo fattone negli affreschi dell'Oratorio di San Pellegrino a Bominaco (cfr. V. LUCHERINI, *Bominaco e Roma: osservazioni sulle pitture di S. Pellegrino alla luce delle nuove scoperte dei Santi Quattro Coronati,* in *Il Molise medievale. Archeologia e Arte*, a cura di C. Ebanista, A. Monciatti, Borgo San Lorenzo 2010, pp. 259-270, con bibliografia precedente).
[159] Non è semplice identificare l'architettura dipinta ai lati della monofora aperta sulla parete, in cui la ROMANO, *The frescoes of the Church and Oratory*... cit., p. 124, credo a ragione, ha proposto di riconoscere il sepolcro vuoto di Cristo.
[160] L'identificazione è argomentata dalla Goodson e dalla ROMANO, *The frescoes of the Church and Oratory*... cit., p. 115, ma si deve in realtà a DONÒ, *Storia dell'affresco in Alatri...* cit., p. 30.

santo titolare e il fondatore della regola che le *sorores* professavano al momento del loro arrivo al monastero (figg. I.165-166). Questo manifesto delle vicende iniziali della comunità e delle sue prerogative giuridiche, presentato in posizione eminente in asse con l'ingresso, si distacca nettamente dal resto della decorazione anche per l'utilizzo di una zoccolatura differente, composta da un velario a strisce verticali, blu, ocra e bianche, con orlatura rossa, del tutto analoga a quella del ciclo del mesi nella torre abbaziale e nella cosiddetta quarta campata della chiesa di San Saba a Roma[161] (figg. I.167-168). Dirimpetto, sopra l'ingresso della chiesa, trova posto la *Dormitio Virginis*, sovrastata dall'*Assunzione di Maria*, affiancate nella controfacciata da un episodio, ormai quasi del tutto dilavato, che è stato interpretato come il *Martirio di San Sebastiano* (figg. I.169-170). Sotto questa scena corre un motivo a finto marmo, molto ripreso nei restauri degli anni quaranta del Novecento, seguendo però fedelmente la decorazione precedente[162], che si sviluppa lungo il ballatoio ligneo su cui si apre la porta d'accesso all'oratorio delle religiose ricavato alla stessa quota[163] (fig. I.171). Proprio la loro presenza a ponente della chiesa chiarisce le ragioni del riquadro mariano con la *Dormitio* e l'*Assunzione*, dipinte nella campata contigua al coro delle monache, a cui, almeno idealmente, erano destinate, costituendo un modello muliebre da perseguire (fig. I.172). Accostandosi al varco aperto sulla parete orientale del coro, le religiose potevano traguardare anche gli episodi dipinti nella prima campata della chiesa in cui il legame con il precedente della basilica inferiore di Assisi è esplicito[164] (fig. I.145). Lo suggerisce senza indugio il motivo dei finti modiglioni scorciati del registro alto, dal quale si affaccia il *Cristo benedicente*, di chiara derivazione cimabuesca[165], come pure la *Preparazione alla Crocefissione*, un episodio particolarmente apprezzato dalla spiritualità francescana[166] tanto da essere dipinto dal Maestro di San Francesco nella basilica inferiore a *pendant* della *Rinuncia ai beni di Francesco* (figg. I.150-151). Proprio il precedente assisiate mette in guardia da ragionamenti meccanicistici volti ad enfatizzare l'implicita

---

[161] Cfr. I. QUADRI, *La decorazione pittorica della "quarta navata" di San Saba*, in *La pittura medievale a Roma...* cit., pp. 367-372.

[162] Sembra suggerirlo la caduta di una porzione modesta, ma significativa, della ridipintura degli anni quaranta sotto cui, con una discreta variazione cromatica, si osserva un disegno del tutto coerente.

[163] BRUZELIUS, GOODSON, *The Buildings*... cit., pp. 107-113.

[164] ROMANO, *The frescoes of the Church and Oratory*... cit., pp. 129-131; IAZEOLLA, *Gli affreschi di San Sebastiano ad Alatri...* cit., pp. 467-475. BRUZELIUS, *Nuns in Space: Strict Enclosure and the Architecture of the Clarisses in the Thirteenth Century*... cit., p. 61.

[165] ROMANO, *The frescoes of the Church and Oratory*... cit., p. 133. La decorazione alatrina versa in uno stato conservativo pessimo. Specie la lunetta della parete d'altare è totalmente ridipinta, ad eccezione di poche parti, tra cui l'ultima mensola a destra del cornicione e parte della fronte e della barba del Cristo (figg. I.148-149). In questi brani meglio conservati si vede bene l'attenzione verso le proposte cimabuesche. Il motivo della cassettonatura in scorcio è elaborata tra ottavo e ultimo decennio del Duecento tra Assisi e Roma, dove Cimabue è documentato nel 1272. Nell'Urbe compare, infatti, tra l'altro, nella cosiddetta quarta navata di San Saba (cfr. QUADRI, *La decorazione pittorica*... cit., pp. 367-372) e al Sancta Sanctorum (cfr. S. ROMANO, K. QUEIJO, *La cappella del Sancta Sanctorum nel palazzo del Laterano. Affreschi e mosaici*, in *La pittura medievale a Roma...* cit., pp. 321-338).

[166] A. DERBES, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996, pp. 138-157, ma si veda la precoce messa a fuoco del tema da parte di M. BOSKOVITS, *Un'opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'iconografia della "Preparazione alla Crocifissione"*, in "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", XI, 1-2, 1965, p. 76. Poi ripubblicato in IDEM, *Un dipinto poco noto e l'iconografia della preparazione alla crocifissione*, in *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994, pp. 189-231.

emotività dell'episodio, in cui Maria è braccata dal soldato che le strappa il figlio pronto al martirio, che la critica ha spesso giudicato perciò particolarmente adatto ai contesti femminili[167]. D'altro canto è innegabile una certa predilezione per questo tema, testimoniato in maniera emblematica dal centro di un trittico, oggi smembrato, conservato al Jewett Arts Center del Wellesley College, dove l'episodio, con la Vergine quasi danzante che trattiene in una morsa amorevole e disperata il figlio, mentre lo sgherro alle sue spalle la strattona, allontanandola, è presentato in parallelo con i *Funerali di Santa Chiara*, raffigurati nella parte bassa del dipinto, in cui intorno al corpo dell'assisiate si stringe l'intera comunità francescana, maschile e femminile, dinanzi al pontefice Innocenzo IV e agli alti prelati che ne compongono il seguito[168] (fig. I.152).
Questo monito a rifuggire interpretazioni di genere, credo sia particolarmente indicato anche per la *Crocefissione*, organizzata senza indugiare né sul tema del *Planctus*, né su quello della *Dextrarum iunctio*, prediletti - specie il primo - in ambiti femminili (fig. I.153). Al contrario, Giovanni isolato a destra, avvolto nel manto rosso, che porta la mano sul volto, trattenendo a stento il dolore, reitera una soluzione iconografica in gran voga nell'Umbria del terzo quarto del secolo - dal Maestro di San Francesco al Maestro delle Crocefissioni Francescane, al Maestro della Santa Chiara - e molto diffusa anche in Toscana, si pensi alla sala capitolare di San Domenico a Pistoia (fig. I.154). Il gruppo degli astanti sembra conoscere la *Crocefissione* dipinta da Cimabue nella basilica superiore, cui rimonta il motivo del Longino incappucciato e del giovane che fa capolino dietro di lui, entrambi ripresi dal rilievo scolpito da Nicola Pisano nel Battistero di Pisa, insieme all'astante con le mani sulla barba[169]. Quest'ultimo particolare è assente ad Alatri, ma fu messo a profitto prima di Cimabue negli affreschi della cripta del Duomo senese e nella

[167] La IAZEOLLA, *Gli affreschi di San Sebastiano ad Alatri...* cit., p. 468, ha visto negli affreschi di San Sebastiano una diretta ispirazione alle *Meditationes*. Questa lettura è stata contestata fermamente dalla ROMANO, *The frescoes of the Church and Oratory*... cit., p. 139. Una posizione più sfumata è espressa da HOUSTON, *Painted Images and the Clarisse*... cit., pp. 157-160

[168] Il dipinto, acquistato nel 1905 dal museo americano, presenta una lunga iscrizione: [HIC] EST SEPULTURA BEATAE CLARAE INQUAE SANTISSIM[US] PAPA [INNOCENTUS] [A]S[TI]TIT CUM CARDINALIBUS [ET] FRATRIBUS MINORIBUS [ET] SOSORIBUS [TERTII] ORDINIS. È stato restaurato nel 1957. L'opera fu riferita da E.B. GARRISON (*Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Florence 1949, n. 342), alla scuola senese, parere condiviso da J.H. STUBBLEBINE (*Guido da Siena*, Princeton 1964, pp. 102-104). Al contrario, A. CONTI (*Maestro aretino 1260 circa*, in *Dal Romanico al Rinascimento. Antichi maestri pittori*, catalogo della mostra (Torino, 21 novembre – 21 dicembre 1986), Torino 1986), ha accostato l'opera ad una *Madonna col Bambino*, già presso l'antiquario Gallino, datata negli anni sessanta del Duecento, giudicata nell'occasione aretina, incoraggiato peraltro dalla provenienza della tavola americana, già nella collezione dalla marchesa Albergotti proprio ad Arezzo. L'opera è stata, credo a ragione, ricondotta nell'alveo della tradizione umbra da A. DE MARCHI (in *Umbri e Toscani tra Due e Trecento. Antichi maestri pittori*, catalogo della mostra (Torino 16 aprile – 28 maggio 1988), a cura di L. Bellosi, Torino 1988, pp. 31-38), che ne ha suggerito cautamente una patria spoletina, e una datazione verso il 1270. Più di recente una lettura iconografica del dipinto è offerta da C. FRUGONI (*Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, Roma-Bari 2006, pp. 139-140).

[169] A. AUBERT, *Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi*, Leipzig 1907, p. 36 aveva per primo notato questa derivazione. Il motivo del giovane che regge lo scudo non compare in Nicola, ma ha un precedente scultoreo di ambito niccoliano nella *Crocefissione* del pulpito di Fra Guglielmo in San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia. Ad Alatri, lo scudo è retto dal Longino. Mi chiedo tuttavia se questo particolare, più che una variazione elaborata dal pittore, non sia la conseguenza di un travisamento dovuto agli interventi degli anni quaranta del Giralico.

tavoletta di Guido da Siena proveniente dall'altare maggiore della chiesa di Badia Ardenga, presso Montalcino, oggi nella Pinacoteca Nazionale[170] (figg. I.155-157).
Oltre alla forte "ascendenza cimabuesca"[171], l'autore degli affreschi alatrini recupera le soluzioni di ornato della produzione capitolina tra ottavo e nono decennio del secolo. Basti pensare alle lampade accese raffigurate sopra la stessa *Anastasis* che ripropongono un motivo presente in Santa Maria Maggiore e nei mosaici del Sancta Sanctorum (1277-1280), cui pure sembra informata la decorazione della volta della prima campata con i simboli degli *Evangelisti* (figg. I.158-162), vicina a sua volta alla cappella di Santa Barbara ai Santi Quattro Coronati, datata generalmente dalla critica all'ultimo decennio del Duecento, la cui dipendenza dal precedente lateranense è stata riconosciuta fin dai tempi del Muñoz[172]. Al pontificato di Niccolò III rimandano anche gli sguanci delle monofore aperte nella prima campata, in cui compare un tralcio vegetale a foglie rosse e

[170] La tavoletta fa parte di una serie di dodici *Storie di Cristo* disperse tra il Lindenau Musuem di Altenburg, il Musée du Louvre di Parigi, l'Univeristy Art Museum di Princeton, la Pinacoteca Nazionale di Siena e il Museo del Catharijneconvent di Utrecht, che pullulano di citazioni niccoliane, come notato da M. SEIDEL, *Il Dialogo*, in *Padre e Figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia 2012, pp. 392-393; IDEM, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Venezia 2003, II, pp. 71-126. Il ciclo narrativo, coronato dall'*Incoronazione della Vergine*, oggi al Courtauld Institute di Londra, doveva essere completato da uno scomparto centrale raffigurante la *Madonna col Bambino*, la cui identificazione è oggetto di un accesso dibattito, per cui si veda DE MARCHI, *La pala d'altare*... cit., pp. 133-136. Sugli affreschi della cripta del Duomo di Siena cfr. A. BAGNOLI, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di R. Guerrini, M. Seidel, Milano 2003, pp. 107-147. Sui rapporti iconografici tra i rilievi di Nicola, di Fra Guglielmo, e la tavoletta guidesca e l'affresco di Assisi, cfr. S. BAGNAROL, *Pathosformeln nella Crocefissione italiana tra XII e XIII secolo. Il ruolo della Vergine tra intercessione e compassione*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte Medievale, Università degli Studi di Udine, a.a. 2008-2009, pp. 97-104.

[171] L. BELLOSI (*Il Maestro del Sancta Sanctorum,* in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, A. Ottani Cavina e L. Trezzani, Milano 1990, pp. 21-36, ripubblicato in *"I vivi parean vivi". Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006, p. 53) ha giustamente sottolineato l'ascendenza cimabuesca, avvicinando gli affreschi di Alatri alle opere del Maestro del Sancta Sanctorum. In precedenza Y. BATARD (*Note sur des fresques récemment découvertes entre Veroli et Alatri*, in "Bollettino d'Arte", XLIII, 2, 1958, pp. 177-181) aveva insistito su una derivazione delle scene laziali dagli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi e dalla produzione di Giunta Pisano, mentre G. MATTHIAE (*Pittura romana nel Medioevo. Secoli XI-XIV*, II, Roma 1966, p. 192) vi ha ravvisato riflessi romani importati ad Assisi. Una cronologia troppo alta è stata proposta da BOSKOVITS (*Un'opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani*... cit., p. 206, n. 17), che riferisce l'opera agli anni cinquanta. Un'improbabile componente coppesca è indicata da E.T. PREHN (*Una decorazione murale del Duecento toscano in un monastero laziale*, in "Antichità viva", X, 2, 1971, pp. 3-9; IDEM, *Aspetti della pittura medievale in Toscana*, Firenze 1976, pp. 70-90), mentre IAZEOLLA (*Gli affreschi di S. Sebastiano ad Alatri*... cit., pp. 467-472) ha proposto di spartire l'impresa in due maestranze susseguitesi nel tempo. La prima, umbra, direttamente uscita dalla cerchia del Maestro di San Francesco sarebbe responsabile delle *Storie della Passione* nella campata orientale, databili intorno alla metà degli anni ottanta. A questa, un decennio più tardi avrebbe fatto seguito una maestranza romana, attiva nella campata occidentale della chiesa e negli *Evangelisti*. Il carattere unitario della decorazione è ribadito da GANDOLFO (*Aggiornamento scientifico e bibliografia*... cit., p. 324), HOUSTON (*Painted Images and the Clarisse*... cit., pp. 157-160, 298-306), e dalla ROMANO (*The frescoes of the Church and Oratory*... cit., pp. 151-141), che data gli affreschi a non oltre la metà degli anni ottanta del Duecento e vi riconosce la presenza di due mani distinte, ma gravitanti nella stessa bottega, caratterizzata da una cultura figurativa aggiornata alle novità provenienti dalla Basilica d'Assisi e dalla vicina Toscana, ma pienamente a conoscenza dei fatti romani.

[172] A. MUÑOZ, *Il restauro della chiesa e del chiostro dei Santi Quattro Coronati*, Roma 1914, p. 36. Sul Sancta Sanctorum si veda ora ROMANO, QUEIJO, *La cappella del Sancta Sanctorum*... cit., pp. 321-338, con estesa bibliografia precedente.

gialle, organizzato secondo ritmi alternati di motivi a efflorescenze gigliate e altri ad andamento cuoriforme, con rosette e orlature bianche, identico a quelli che compaiono nel sottotetto del Palazzo senatorio[173] (figg. I.163-164).

1.3.4. *Santa Maria delle Donne ad Ascoli Piceno.*

Una soluzione di compromesso tra il caso anagnino e quello di Alatri è costituito dall'insediamento femminile francescano di Santa Maria delle Donne di Ascoli Piceno, una fondazione duecentesca, oggi radicalmente modificata, sottovalutata in passato dagli studi[174], pur costituendo un esempio raro per complessità distributiva degli spazi interni (figg. I.173,177), non altrimenti documentabile in contesti damianiti dell'intera *Provincia Marchiae Anconitanae*, un territorio precocemente attraversato dal fervore pauperista della rinnovata spiritualità francescana fin dagli albori del XIII secolo[175].
L'abate Francesco Antonio Marcucci nella seconda metà del Settecento ricorda che agli inizi degli anni Trenta del Duecento, "divulgandosi da pertutto sempreppiù la fama della Santità" di Chiara d'Assisi, "si mossero gli Ascolani a supplicar" il presule Marcellino "per la fondazione in Città di un Monistero di quelle sì sante Religiose"[176]. Il decreto di erezione del complesso prevedeva la costruzione del monastero "extra civitate Esculanum in loco qui dicitur Plana de Sancto Pamphilo", poco fuori Porta Romana, che veniva dotato nella stessa occasione di "viginti modiolis terrae, iuxta se positis, et viginti modiolis Silvae", per soddisfare le esigenze economiche delle religiose[177]. Il documento vescovile è riportato interamente nella bolla del 26 agosto del 1235, con cui Gregorio IX concesse la *protectio Sedis Apostolicae*, confermando l'esenzione già riconosciuta dal vescovo ascolano in precedenza. Il decreto riferendosi al monastero "gloriosae Virginis Mariae, et Sancti Georgii" lascia ipotizzare l'unione di due comunità religiose o più probabilmente un'antica intitolazione a San Giorgio della chiesa presso cui le damianite si stabilirono, occupando perciò una fabbrica già edificata, secondo una

---

[173] Cfr. S. ROMANO, *Gli affreschi dell'aula consiliare del palazzo senatorio*, in *La pittura medievale a Roma*... cit., pp. 312-315, con bibliografia precedente.
[174] Sulla chiesa di Santa Maria delle Donne: F.A. MARCUCCI, *Saggio delle cose ascolane e de' vescovi di Ascoli nel Piceno dalla fondazione della città sino al corrente secolo decimottavo, e precisamente all'anno mille settecento sessantasei dell'Era volgare publicato da un Abate Ascolano*, Teramo 1766, pp. CCXXXXII-CCXXXXIII; G.I. CIANNAVEI, *Compendio di memorie istoriche spettanti alle chiese parrocchiali della città di Ascoli nel Piceno, e ad altre tanto esistenti, che dirute nel circuito di essa e ne' sobborghi*, Ascoli Piceno 1797, pp. 270-272; G. CARDUCCI, *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo 1853, pp. 182, 238; L. SERRA, *L'Arte nelle Marche*, II, Pesaro 1934, pp. 107-108; R. GIORGI, *Le Clarisse in Ascoli*, Fermo 1968, pp. 60-70, 81-133; F. CAPPELLI, *Santa Maria delle Donne,* in *Il Romanico ad Ascoli Piceno*, Acquaviva Picena 1997, p. 32; BARTOLINI SALIMBENI, *Resti monumentali e modelli architettonici...* cit., pp. 145-147; RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara in Assisi: architettura...* cit., p. 38; F. CAPPELLI, *La chiesa di Santa Maria delle Donne*, in *Guida alle chiese romaniche di Ascoli Piceno, città di travertino*, Ascoli Piceno 2006, pp. 134-135. Più di recente: ZAPPASODI, *Santa Maria delle Donne e le Clarisse ad Ascoli Piceno...* cit., pp. 6-17.
[175] M.G. DEL FUOCO, *La Provincia francescana delle Marche: insediamenti francescani, realtà cittadina e organizzazione territoriale (secoli XIII-XIV)*, in *I Francescani nella Marche*... cit., pp. 24-37.
[176] MARCUCCI, *Saggio delle cose ascolane*... cit., p. CCXXXXII.
[177] GIORGI, *Le Clarisse in Ascoli*... cit., pp. 68, 136; la bolla è pubblicata in AM, II, XLIV, pp. 711-712. Su questi aspetti J.R.H. MOORMAN, *Medieval Franciscan Houses*, ("Franciscan Institute Pubblications, History Series", IV), a cura di G. Marcil, St. Bonaventure (N.Y.) 1983, p. 546; M.P. ALBERZONI, *Da San Damiano all'Ordine di Santa Chiara*, in *Gli Ordini Mendicanti nel Piceno. I Francescani dalle origini alla controriforma*, Ascoli Piceno 2005, pp. 113-115.

prassi consueta. La protezione vescovile e pontificia, accordata durante tutto il quarto decennio del Duecento alle *sorores*, garantì adesioni entusiastiche da parte della comunità femminile ascolana, favorendo l'ingresso nell'*Ordo Sancti Damiani* delle monache benedettine di Sant'Angelo Magno, cui seguì la fondazione da parte del presule Matteo nel 1240 di un nuovo monastero presso Porta Molinara, l'attuale Porta Cartara, in luogo della soppressa rettoria di Santo Spirito, di cui l'insediamento mantenne il titolo, affiancando nel 1255 quello di Santa Chiara, canonizzata proprio in quell'anno[178].

1.3.4.1. *Peculiarità architettoniche*.

Interessata da interventi architettonici intorno alla metà del XIII secolo, come alcuni lasciti sembrano suggerire, la chiesa di Santa Maria delle Donne presenta l'interno organizzato in un'unica, semplice, navata occidentata, divisa da un arcone a pieno centro in due campate. Quella occidentale è ripartita da una grande volta a botte in due piani, il superiore adibito a presbiterio, come suggerisce la presenza di un ciborio trecentesco interamente decorato da un seguace debole del Maestro di Offida[179](fig. I.177-178). Il piano inferiore, dove si conservano, sulla parete di fondo e sull'intradosso della volta, consistenti brani d'affresco due e trecenteschi, è stato munito in seguito ai restauri degli anni Cinquanta di un altare, assente sia nella stampa ottocentesca pubblicata dal Carducci[180], sia nelle foto che ne documentano lo stato prima degli interventi del secolo scorso[181] (fig. I.187). Alla

[178] Il favore papale e l'adesione di membri della classe agiata emerge in maniera emblematica nella soluzione a favore del convento di Santa Maria delle Donne stabilita da Gregorio IX nella controversia intercorsa tra Cecilia - più tardi badessa - e i suoi familiari circa la facoltà di disporre dell'eredità paterna, negata da questi ultimi in seguito alla scelta di povertà e di reclusione fatta dalla donna. Nonostante il parere contrario di tutta la tradizione giuridica, il pontefice il 28 marzo del 1233 si pronunciò a favore della religiosa. La bolla è pubblicata in BF, I, XCCVI, p. 100. Si veda inoltre: GIORGI, *Le Clarisse in Ascoli*... cit., pp. 68-70; ALBERZONI, *Da San Damiano all'Ordine di Santa Chiara*... cit., pp. 127-134, che interpreta l'episodio nel quadro della generale preoccupazione del pontefice di assicurare le risorse economiche necessarie per garantire ai monasteri femminili la rigida clausura. Sul monastero di Sant'Angelo, di gran lunga il più ricco della città, cfr. C. MARIOTTI, *Il monastero e la chiesa di Sant'Angelo in Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno 1920; M.E. GRELLI, *Il monastero di Sant'Angelo di Ascoli Piceno*, in "Studi Maceratesi", XLII, 2008, pp. 351-399; L. BORRACCINI, *L'abbazia di Sant'Angelo Magno in Ascoli Piceno,* Acquaviva Picena 2010, pp. 42-47. Per gli insediamenti ascolani e per un dettagliato quadro della diffusione del secondo ordine nelle Marche si veda il contributo di M.C. MARANO, *Le Clarisse nelle Marche. Gli insediamenti del XIII secolo*, in "Collectanea Franciscana", LXVII, 1-2, 1997, pp. 105-166.

[179] Per gli affreschi del ciborio cfr. S. PAPETTI, *Proposta per il Maestro di Offida e i suoi seguaci ad Ascoli Piceno*, in "Notizie da Palazzo Albani", XVI, 1, 1988, pp. 147-148; G. CROCETTI, *Una nota sul Maestro di Offida pittore marchigiano del sec. XIV*, in "Arte Cristiana", LXXIX, 746, 1991, pp. 356-357; S. PAPETTI, *Un artista itinerante fra le Marche e l'Abruzzo: il Maestro di Offida*, in *Le vie e la civiltà dei pellegrinaggi nell'Italia Centrale,* atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XIII edizione del Premio Internazionale di Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, 21-22 maggio 1999), a cura di E. Menestò, Spoleto 2000, pp. 51-52; IDEM in *Atlante del Gotico nelle Marche. Ascoli Piceno e provincia*, a cura di S. Papetti, Milano 2004, p. 45; ZAPPASODI, *La decorazione della chiesa di Santa Maria delle Donne ad Ascoli...* cit., pp. 1-13; S. PAPETTI, *La chiesa di Santa Maria delle Donne: un palinsesto della pittura trecentesca ad Ascoli Piceno*, in *Civiltà Urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XXIII edizione del Premio Internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, 1-3 dicembre 2011), a cura di S. Maddalo, I. Lori Sanfilippo, Selci-Lama (Pg) 2013, pp. 147-154.

[180] Per la stampa ottocentesca: CARDUCCI, *Su le memorie*... cit., pp. 182, 238.

[181] La foto è stata pubblicata nel 1929 dal SERRA, *L'Arte nelle Marche*... cit., I, p. 107, fig. 184. La famiglia Merli, attuale proprietaria dell'immobile, si occupò del restauro della chiesa tra il 1940 ed il 1956, riaprendo poi l'edificio al culto l'anno successivo, come ricorda un'iscrizione appesa sulla

tribuna sopraelevata si accede grazie ad una piccola scala spuria, appoggiata sul fianco meridionale dell'edificio, dinanzi al quale sul lato opposto si conserva un arcosolio decorato con una *Crocefissione e Santi* ed il *gisant* ai piedi della composizione, affrescata alla fine degli anni venti[182] (fig. I.179).
Il forte sviluppo verticale dell'interno della chiesa caratterizza anche la rigorosa facciata a spioventi, sulla quale si apre un portale a doppia ghiera modanata, tipico di molte chiese romaniche della città - come San Vittore e San Gregorio[183] - e dell'Umbria meridionale, per cui si può richiamare l'abbazia di San Felice di Narco, in Valnerina (figg. I.173-174), affine anche nell'accentuato alzato della fronte, ma da cui si discosta per l'esuberante trattamento plastico, assente nell'esempio marchigiano[184]. Questo è ravvivato al vertice del timpano da semplici bacini ceramici disposti a croce, di cui il centrale ancora originale, e poco più in basso da un ampio rosone inscritto entro un motivo a treccia, che pare rielaborare con maggior grado di raffinatezza alcune decorazioni presenti in diversi edifici civili della città, databili al secolo precedente, tra i quali il cosiddetto palazzetto longobardo[185] (figg. I.175-176). Sulla destra della facciata insiste una piccola porta aperta in rottura alla stessa quota del presbiterio, tamponata in occasione dei restauri degli anni cinquanta (fig. I.188). Le consistenti tracce delle ammorsature visibili lungo il margine destro della facciata e sul fianco settentrionale della chiesa testimoniano senza incertezze che il complesso conventuale, oggi in massima parte perduto, in origine fosse sviluppato a nord-ovest dell'aula[186] (figg. I.180-181,185).

---

contrafacciata. Del restauro da notizia R. GIORGI, *Un gioiello di Arte Ascolana: S. Maria delle Donne*, in "Il Nuovo Piceno", 7 settembre 1957, p. 5.

[182] Sull'affresco, che credo del Maestro del polittico di Ascoli, cfr. ZAPPASODI, *La decorazione della chiesa di Santa Maria delle Donne ad Ascoli...* cit., pp. 2-4. Come mi suggerisce Fulvio Cervini, la particolare organizzazione della navata e del presbiterio della fabbrica ascolana intrattiene una consonanza singolare con il Battistero di San Giovanni a Varese, un edificio costituito da due vani quadrangolari accostati, disposti lungo l'asse est-ovest, che corrispondono a funzioni diverse: il vano occidentale, di dimensioni leggermente più modeste, forma il presbiterio vero e proprio, che, come nell'esempio damianita, è organizzato su due livelli sovrapposti (cfr. *Il Battistero di San Giovanni a Varese*, in *Lombardia Gotica*, a cura di R. Cassanelli, Milano 2002, pp. 270-272, con bibliografia precedente).

[183] P. PIVA, *Marche romaniche*, Milano 2003, pp. 258-261, 163-264. Inoltre, le schede di F. CAPPELLI in *Guida alle chiese romaniche*... cit., pp. 92-119.

[184] ZAPPASODI, *Santa Maria delle Donne e le Clarisse ad Ascoli Piceno*... cit., p. 8. La sostanziale assenza di decorazione plastica nelle facciate romaniche del territorio è discussa compiutamente da F. CERVINI, *Alternative ai portali nel Romanico marchigiano*, in *Umbria e Marche in età Romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, atti del convegno "Testi e contesti. Arti e tecniche a confronto in Umbria e nelle Marche in età romanica", (Perugia, 13-14 giugno 2012), a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 225-238.

[185] Altri esempi che mostrano questo andamento verticale accentuato sono: Santa Maria Assunta di Ponte, a Ponte Cerreto di Spoleto, affine anche nel portale a rincassi; Sant'Eutizio a Preci, San Ponziano a Spoleto. Si veda: B. SPERANDIO, *Chiese romaniche in Umbria*, Perugia 2001, pp. 58-59, 69, 96-99, 109-110.

[186] Non è possibile ricostruire nel dettaglio lo sviluppo del monastero di Santa Maria delle Donne in assenza di rilievi archeologici e di adeguata documentazione. Le uniche notizie utili si ricavano da due documenti di tardo Duecento, che sembrano restituire una situazione edilizia abbastanza articolata, in cui viene suggerita una disposizione sopraelevata, all'altezza del coro, per le clarisse. Nel primo documento, infatti, datato 15 febbraio 1290, il pontefice Nicolò IV informa Nicoletto Nicolai, rettore della chiesa di San Lorenzo de Pastina della diocesi di Fermo, di aver appreso che alcuni "servientes, satellites" e "familiares" del podestà di Ascoli, Mutino, avevano fatto irruzione "fractis Portis Ecclesiae, ac domorum eiusdem Monasterii ac scalis Palatii, per quas ad ostium Monialium ascenditur". Il documento papale è pubblicato integralmente in BN, IV, CCXVII, pp. 134-135; A. FRANCHI, *Ascoli Pontificia*, regesto documentario a cura di L. Ciotti, Ascoli Piceno 1999, vol. II, n. 207, p. 229. La seconda menzione, datata 21 gennaio 1299, riferisce di una donazione fatta in

1.3.4.2. *La distribuzione complessa degli spazi interni*.

La critica che si è occupata dell'edificio, nel tentativo di spiegare l'inconsueta articolazione dell'interno, ha identificato la tribuna sopraelevata con il coro delle monache, richiamando l'esempio napoletano di Santa Maria Donnaregina[187] (figg. I. 30-33). Eppure, le profonde differenze tra le due chiese paiono evidenti: se nella fabbrica partenopea la galleria in controfacciata è una soluzione capace di garantire alle religiose di assistere indisturbate agli uffici sacri, nettamente separate tanto dall'assemblea dei laici che da quella dei religiosi, ad Ascoli Piceno, al contrario, la duplice funzione del piano superiore - presbiterio e coro delle monache -, talvolta suggerita dagli studi, avrebbe provocato, durante le celebrazioni liturgiche, la compresenza non altrimenti documentabile in un unico spazio delle monache e del celebrante, incompatibile con le regole della clausura, inasprite alla fine del Duecento[188]. Del resto, per quanto gli episodi di deroga alle disposizioni di reclusione claustrale dovettero essere più diffusi di quanto oggi possiamo pensare, una simile organizzazione avrebbe comportato una sovraesposizione delle clarisse, poste nei pressi dell'altare, il fulcro della liturgia, in maniera esattamente opposta all'esempio napoletano richiamato dagli studi. Inoltre, non sarà superfluo ricordare che la presenza di iscrizioni graffite sui pilastri del ciborio ascolano, alcune di cronologia piuttosto alta, suggeriscono una

---

denaro al monastero. L'atto venne rogato "ad fenestram parlatorij prelibati Monasterij". Il documento è conservato nell'Archivio di Stato di Ascoli Piceno.
Del complesso monastico si conserva solo un ambiente trasformato in locale ad uso commerciale, ad occidente della chiesa e collegato a essa tramite una porta, oggi murata, aperta a destra della parete di fondo del piano inferiore. In origine questo locale doveva avere un alzato analogo a quello della chiesa: agli angoli esterni della parete d'altare della tribuna, infatti, si riconoscono i segni di un taglio netto della muratura che doveva perciò proseguire ad occidente (figg. I.181-182). Lo stacco, tamponato con una serie di laterizi forse in occasione dell'ultimo restauro, ha creato consistenti problemi statici all'edificio, evidenti nelle estese lesioni che interessano la muratura della parete d'altare, sia nell'arcone della chiesa. Nonostante gli estesi interventi che dovettero interessare la zona presbiterale dell'edificio, la sua profondità rispetta la *facies* duecentesca, almeno a giudicare dalla presenza sulla parete di fondo del piano inferiore di una *Madonna col Bambino* licenziata da una personalità rilevante attiva alla fine del Duecento in altre fabbriche ascolane, affiancata a sinistra da un'*Annunciazione* frammentaria (fig. I.183), pubblicata dal solo GIORGI, *Le Clarisse in Ascoli*... cit., p. 123, con una datazione al XV secolo, ma piuttosto degli anni trenta del Trecento e riconducibile agli esordi del Maestro di Offida (cfr. ZAPPASODI, *La decorazione della chiesa di Santa Maria delle Donne ad Ascoli...* cit., p. 5). Per l'affresco tardo-duecentesco si vedano gli interventi di PAPETTI, *Proposta per il Maestro di Offida*... cit., p. 147; C. FRATINI, *Pittura fra Marche e Umbria: primi passi per una storia comparata*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 25, 41; A. MARCHI, *Pittura medioevale nell'Ascolano e nel Fermano*, in *Atlante dei Beni Culturali dei Territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni Artistici. Pittura e Scultura*, a cura di S. Papetti, Cinisello Balsamo 2003, pp. 19-20; ZAPPASODI, *La decorazione della chiesa di Santa Maria delle Donne ad Ascoli...* cit., pp. 1-2, dove si discute il *corpus* del pittore, responsabile nella stessa Ascoli Piceno anche del *San Michele Arcangelo* in Sant'Andrea, della *Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Evangelista e Michele Arcangelo*, conservata in Santa Maria Intervineas, della *Sant'Anna Metterza* in San Vittore e di una *Santa Martire* in San Venanzio.
[187] Un'identificazione tra l'ambiente superiore ed il coro delle monache è suggerita da CAPPELLI, *Santa Maria delle Donne*... cit., p. 32; IDEM, *La Chiesa di Santa Maria delle Donne*... cit., pp. 134-135, dove pure si propongono riferimenti all'esempio napoletano di Santa Maria Donnaregina. Lo stesso modello è richiamato anche da RIGHETTI TOSTI CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura...* cit., p. 38. Sulle iscrizioni del ciborio si veda A. SALVI, *Iscrizioni medievali di Ascoli*, Ascoli Piceno 1999, p. 100.
[188] cfr. GARDNER, *Nuns and Altarpieces*... cit., pp. 29-56.

frequentazione più numerosa e articolata di quanto ci si aspetterebbe per uno spazio riservato a *sorores inclusae*.
Proprio la presenza del curioso ciborio interamente affrescato non lascia incertezze sulla funzione presbiteriale assunta della tribuna, la cui collocazione elevata sembra fornire un'interpretazione "a passo ridotto" delle chiese doppie marchigiane, o, meglio, richiama da vicino i presbiteri elevati ampiamente attestati in regione in edifici di pertinenza monastica, dove questa soluzione, capace di garantire una netta divisione tra il clero ed i fedeli durante gli uffici sacri, era ricercata[189] (fig. I.186). In questo senso, l'interno della chiesa di Santa Maria delle Donne potrebbe forse rappresentare l'eredità di una precedente pertinenza maschile, la cui traccia, del resto, sembra suggerita dalla doppia intitolazione, alla Vergine e a San Giorgio, con cui l'edificio è ricordato nel decreto vescovile del quarto decennio del Duecento.
Nella fabbrica ascolana, allora, opportunamente schermato, il coro delle monache andrà ricercato in uno spazio adiacente al presbiterio, irrimediabilmente perduto insieme agli altri ambienti del convento, in origine sviluppato a nordovest della fabbrica. Si potrebbe pensare che lo spazio riservato alle religiose fosse collocato in origine all'altezza della tribuna oltre la parete d'altare, più tardi interessata da interventi tanto rilevanti da averne cancellato ogni traccia, compresi gli elementi di schermatura necessari a collegare i due ambienti. Eppure, la piccola apertura, oggi tamponata, ancora visibile sulla parete settentrionale del presbiterio sopraelevato, che credo sia da identificare con il *comunichino*, suggerisce che il coro fosse posto in origine alla stessa quota della tribuna, oltre la parete settentrionale della chiesa, al cui esterno, infatti, sono chiaramente visibili le numerose tracce dell'immorsatura del piano elevato del monastero[190] (figg. I.184-185). Questa disposizione mi sembra confermata anche dall'inconsueta impaginazione iconografica della decorazione del semplice ciborio[191], la cui volta è ornata da due figure di *Evangelisti*, dipinti rispettivamente nella vela occidentale e settentrionale, dalla *Maiestas Domini* in quella orientale, e a meridione della *Vergine col Bambino*

---

189 G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Le chiese medioevali a due piani e la basilica di San Francesco d'Assisi*, in *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Assisi, 1-4 ottobre 1937), Roma 1939, p. 179. Celebri esempi di chiese doppie sono San Claudio al Chienti e Santa Maria a Piè di Chienti. Presbiteri sopraelevati mostrano, ad esempio, la pieve di San Pietro a Ponte Messa presso Pennabili, l'Abbazia di San Firmano a Montelupone e l'Abbazia di Santa Croce a Fonte Avellana per cui cfr. PIVA, *Marche romaniche...* cit., pp. 43-56, 69-83, 200-202, 233-235, 245-247, con ampia bibliografia precedente. Il presbiterio molto elevato caratterizza anche gli edifici romanici appartenenti al cosiddetto "gruppo spoletino", lontano tuttavia dalla chiesa ascolana, non solo per la presenza delle tre navate in pianta, ma anche per la cripta, la terminazione triabsidata, ed i pilastri circolari. Su questi argomenti: MARTELLI, *L'abbaziale di S. Felice di Giano…* cit.; M.T. GIGLIOZZI, *Architettura romanica in Umbria. Edifici di culto tra la fine del X e gli inizi del XIII secolo,* Roma 2000, pp. 95-127.
190 GIORGI, *Le Clarisse in Ascoli*... cit., p. 92; BARTOLINI SALIMBENI, *Resti monumentali e modelli architettonici*... cit., p. 147. All'esterno della chiesa si può osservare come questa apertura sia stata successivamente allargata.
191 Il ciborio interamente decorato è affine ad una tipologia ben documentata nel vicino Abruzzo teramano, in Santa Maria di Brecciano a Brozzi, presso Montorio al Vomano, e nell'aquilano, in San Michele Arcangelo e Vittorino e in San Pietro in Valle a Caporciano e, addirittura alla fine del Quattrocento, nel ciborio di San Martino dei Gualdesi a Castelsantangelo sul Nera, tra Marche e Umbria, i cui affreschi sono ascritti dal Todini al Maestro del Trittico di Nocria. Per questi esempi cfr. E. AMOROSI, *Madonna col Bambino. Chiesa di Santa Maria di Brecciano a Brozzi*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano. III. 1. La valle dell'alto Vomano ed i Monti della Laga*, Pescara 1991, pp. 314-318, n. 1; F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I-II, Milano 1989, vol. I, p. 202, vol. II, p. 382.

tra Santa Chiara e Francesco (fig. I.186), Proprio l'unica immagine mariana e francescana dell'intera decorazione, con Chiara in posizione d'onore, non è stata prevista in asse con la *Maiestas* dipinta nella vela orientale - in maniera del tutto funzionale in una chiesa occidentata alla celebrazione *coram populi* della liturgia eucaristica -, ma venne realizzata sullo spicchio meridionale[192], privilegiando dunque, una visione da settentrione per consentire alla comunità femminile chiusa nel proprio coro di traguardare attraverso la grata il gruppo sacro sul lato opposto[193].

La realizzazione di un coro elevato parallelo alla navata è ben documentato ad una cronologia alta dal caso anagnino di San Pietro in Vineis. Rispetto all'esempio laziale, tuttavia, in Santa Maria delle Donne la contemporanea disposizione sopraelevata del presbiterio e della zona riservata alla clausura, non altrimenti documentabile, sembra davvero costituire una peculiarità. All'interno della chiesa, all'altezza della prima campata, lungo la parete settentrionale, le fotografie precedenti all'ultimo restauro documentano la presenza di alcune buche per l'immorsatura di travi lignee, oggi murate, ma ancora facilmente distinguibili, che correvano lungo tutto lo sviluppo orizzontale della parete, alla quota della porta sospesa in facciata, e proseguivano sulla sola parte destra della fronte della grande volta a botte, su cui si appoggia la tribuna (figg. I.187,189,191). Gli studi hanno proposto di identificare queste tracce con i resti di un camminamento sospeso riservato alle religiose, che collegava il presbiterio con la porta elevata in facciata, di conseguenza interpretata come un accesso indipendente alla chiesa da parte della comunità femminile, che poteva perciò servirsene "senza mescolarsi col pubblico"[194]. Eppure, è davvero difficile pensare che *sorores reclusae* al mondo, sottoposte ad un regime claustrale rigido, potessero avere libero accesso dall'esterno della chiesa e servirsi di un camminamento sospeso sopra l'assemblea senza un'opportuna schermatura che ne inibisse totalmente la vista.

La porticina in facciata venne ricavata in rottura (fig. I.188), per cui doveva rispondere ad un'esigenza maturata in un secondo momento rispetto all'edificazione della fabbrica. Inoltre, analoghi segni di buche tamponate, del tutto simili a quelle visibili lungo la parete destra, si riscontrano anche nella metà sinistra del lato meridionale dell'edificio damianita, interrompendosi però a circa due, tre metri dal presbiterio sopraelevato (figg. I.189-190). Mi chiedo se, allora, in seguito all'aumentare del numero delle religiose nel monastero ascolano, non si sia deciso di realizzare un ulteriore coro ligneo sopraelevato per le monache - che integrava quello più antico – sul lato orientale della chiesa, appoggiato sulla controfacciata. Il celebrante poteva accostarsi a questo spazio per comunicare le clarisse tramite un pontile che correva lunga la parete settentrionale, dove le tracce delle buche per l'immorsatura sono visibili, a differenza del fianco sinistro[195], lungo tutto lo sviluppo orizzontale fino al presbiterio[196]. Del resto, tra

---

[192] ZAPPASODI, *La decorazione della chiesa di Santa Maria delle Donne ad Ascoli...* cit., pp. 5-6.

[193] Sui pilastri sotto la vela meridionale sono raffigurati a sinistra il *Battista* ed un giovane imberbe con il libro in mano, probabilmente da identificare nel *San Giovanni Evangelista*, a formare una sorta di polittico ad affresco. Bisogna sottolineare, tuttavia, che l'apertura murata sulla parete settentrionale non è in asse con l'immagine mariana.

[194] BARTOLINI SALIMBENI, *Resti monumentali e modelli architettonici*... cit., p. 147. Nei pochi interventi sulla chiesa non si è mai prospettata un'analisi dettagliata della distribuzione degli spazi.

[195] Resta tuttavia difficile spiegare la scelta di realizzare l'accesso a questo secondo coro tramite a porta, realizzata in rottura, all'esterno dell'edificio, sulla facciata, e non attraverso un passaggio ricavato nella parete settentrionale della chiesa, direttamente accessibile dall'interno del monastero.

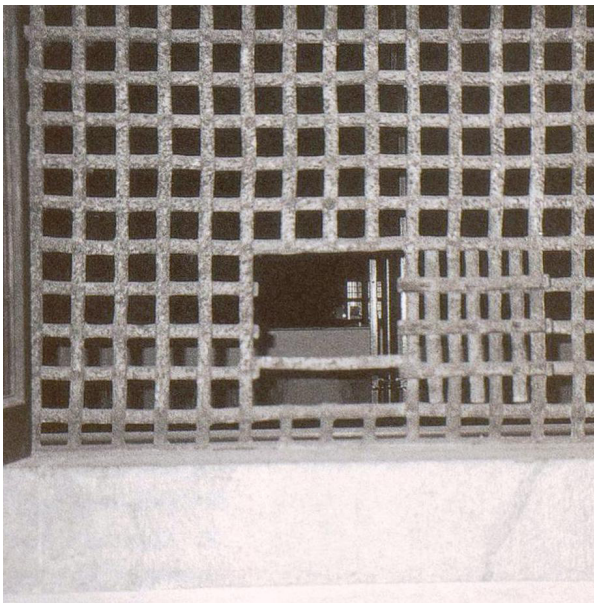
Due e Trecento il numero delle religiose che abitava il monastero ascolano crebbe notevolmente, almeno a giudicare dalla notizia riportata "in una Pergamena di un lor Capitolo de' 2 Marzo del 1332", richiamata dal Marcucci, in cui, oltre alla memoria della "Badessa Suor Chiara", e del "Sindico Giacomo di Pietro", veniva registrata la presenza di "sessanta monache"[197]. Un numero cospicuo, sufficiente per motivare la realizzazione del nuovo coro. Così ricostruite le vicende di Santa Maria delle Donne sembrano ribadire come, nelle fabbriche di pertinenza femminile, la principale preoccupazione che animava le scelte costruttive fu quella di garantire una netta separazione delle *pauperes moniales reclusae*, ottenuta talvolta attraverso soluzioni edilizie sorprendenti, spesso difficili da leggere per le numerose alterazioni subite nel tempo da questi edifici, in cui, di conseguenza, il legame inscindibile tra spazio architettonico e funzione liturgica si presenta oggi ormai allentato, ma che un'analisi più attenta permette di recuperare in tutta la sua sostanziale unità.

[196] La possibilità di servirsi di un doppio coro è attestata, benché in epoca più recente, in San Felice in Piazza a Firenze, dove, ormai negli anni Settanta del Cinquecento, la costruzione del coro in una galleria sopraelevata appoggiata alla controfacciata non impediva alle domenicane l'utilizzo di un altro ambiente di più modeste dimensioni, definito nei documenti "choro delle suore de basso", posto lateralmente alla navata, e collegato alla chiesa attraverso il *comunichino* ricavato alla base della tela dipinta dall'Empoli con l'*Apparizione della Madonna col Bambino a San Giacinto*, per cui L. MEONI, *San Felice in Piazza a Firenze,* Firenze 1993, pp. 115-138. Oltre al comunichino, oggi coperto da un panno di velluto, il coro era collegato alla chiesa attraverso un'ulteriore grata, definita in un documento del 1753, "grata grande delle monache", che dovette essere successivamente murata (cfr. Ivi, pp. 116-118).

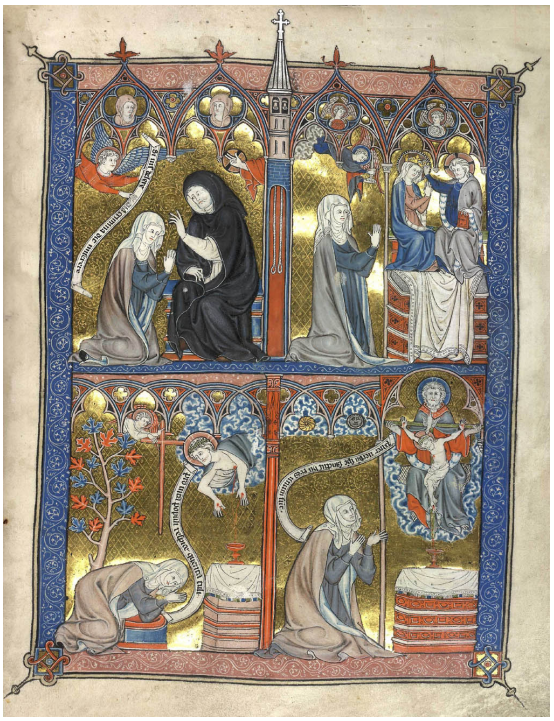
[197] MARCUCCI, *Saggio delle cose ascolane*... cit., p. CCXXXXII. Il documento, oggi perduto, era confluito nell'archivio delle monache di Sant'Egidio ad Ascoli Piceno, dopo che, abbracciata la regola benedettina nel 1534, le religiose vi si erano trasferite nel 1537.



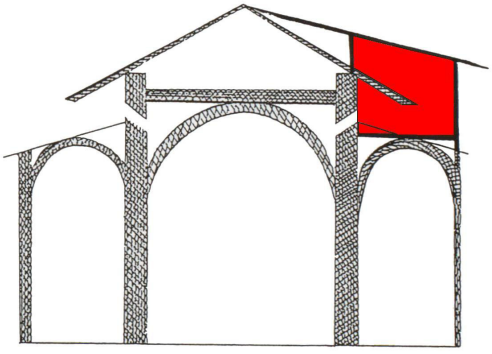
I.1. Klarissenkloster Pfullingen, Baden-Württemberg, dettaglio della grata.



I.2. Napoli, S. Chiara, dettaglio della grata.



I.3. *La Sainte Abbaye*, Londra, British Library, f. 29v.





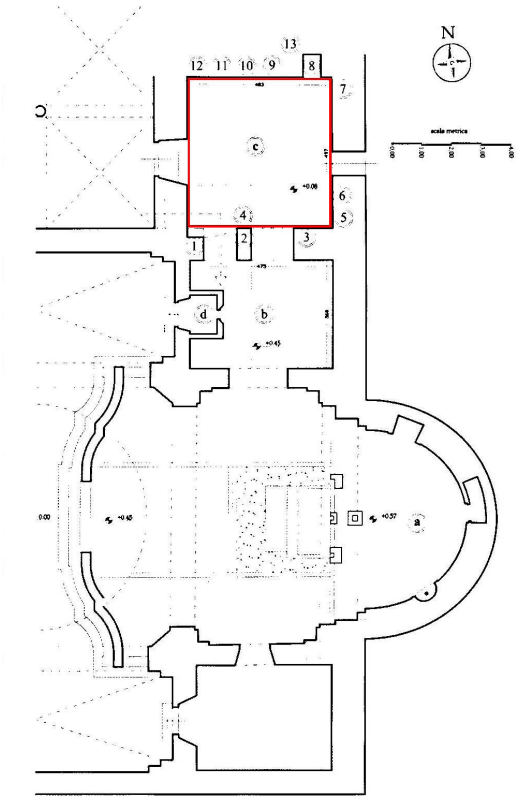
I.4-5. Anagni, S. Pietro in Vineis, sezione con evidenziato il coro e veduta del coro.



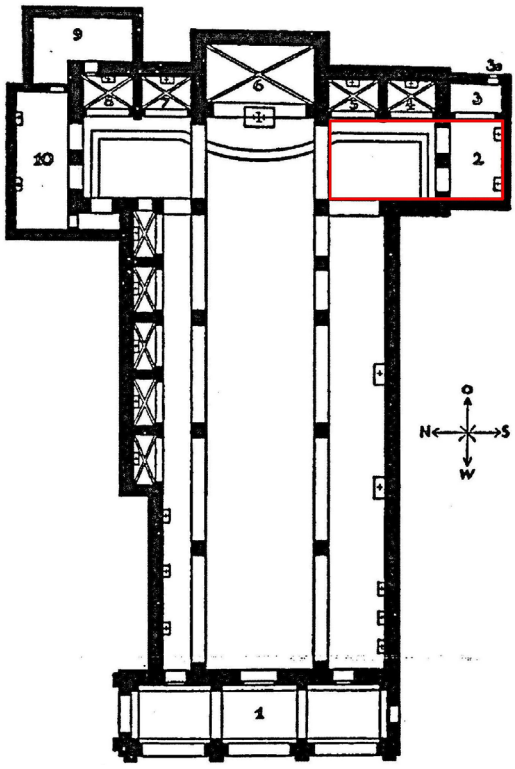
I.6. Assisi, S. Chiara, pianta.



I.7. Assisi, S. Chiara, coro.



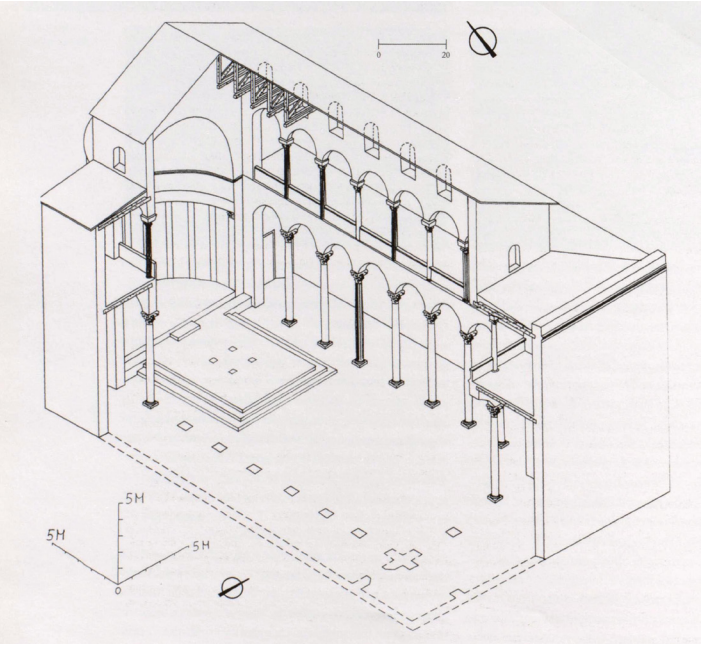
I.8. Pistoia, S. Pier Maggiore, pianta.



I.9. Firenze, S. Pier Maggiore, pianta.



I.10. Firenze, S. Felicita, spaccato della chiesa e del convento.



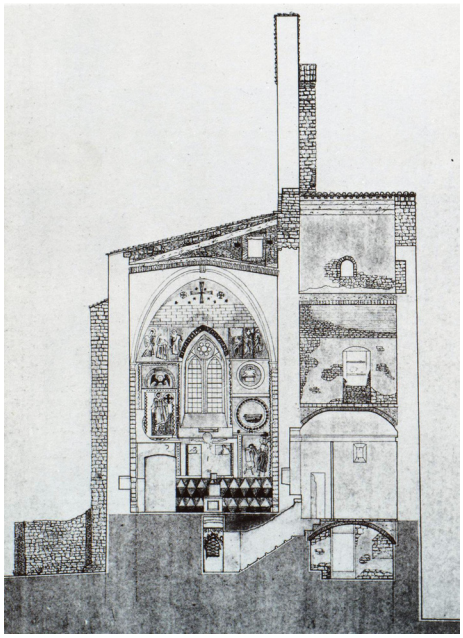
I.11. Roma, S. Agnese fuori le mura, sezione.

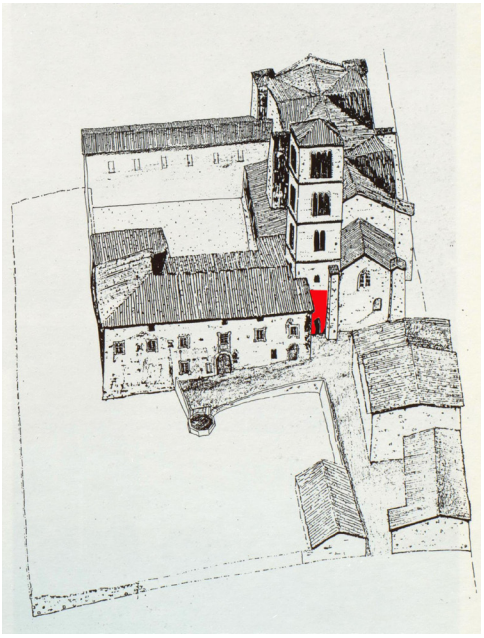


I.12. Pittore romano del settimo-ottavo decennio del XIII secolo, *Pavoni e motivi floreali*, Roma, S. Agnese fuori le mura.



I.13. Pittore romano della fine del XIII secolo, *Crocefissione*, Roma, S. Silvestro in Capite.





I.14-15. Perugia, S. Bevignate, ricostruzione del periodo giovannita con evidenziata la posizione del coro.



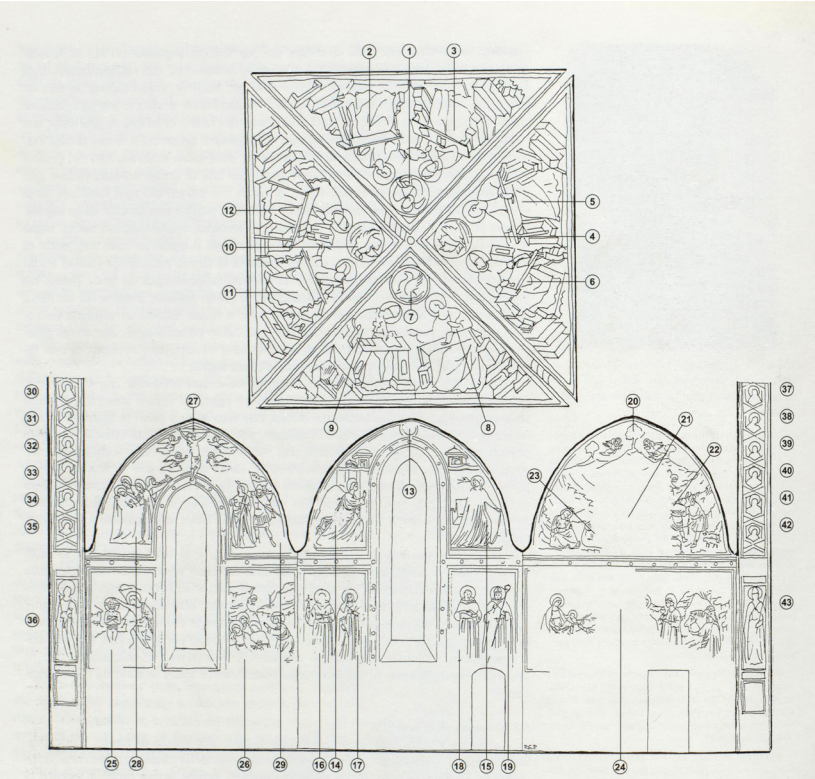
I.16. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, veduta dell'interno.



I.17. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, fianco settentrionale.

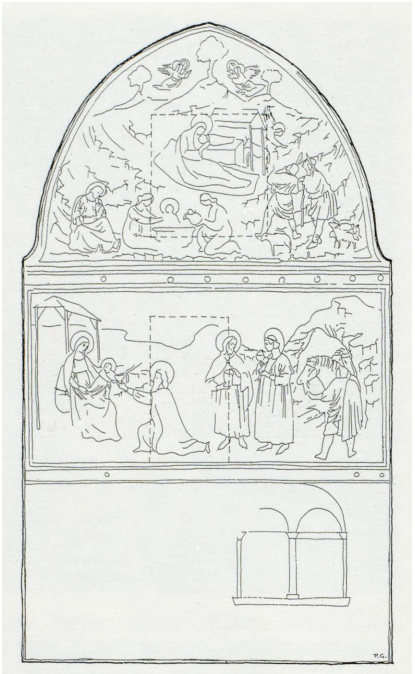


I.18. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, presbiterio rialzato, dettaglio del comunichino murato.



Vele del soffitto: Gli Evangelisti e i Dottori. 1. Simbolo dell'evangelista Matteo; 2. San Matteo; **3.** San Girolamo; **4.** Simbolo dell'evangelista Luca; **5.** San Luca; **6.** San Gregorio; **7.** Simbolo dell'evangelista Giovanni; **8.** San Giovanni; **9.** Sant'Agostino; **10.** Simbolo dell'evangelista Marco; **11.** San Marco; **12.** Sant'Ambrogio. **Parete orientale. Primo registro (lunetta): L'Annunciazione. 13.** Agnus Dei; **14.** L'Arcangelo Gabriele; **15.** La Vergine annunziata. **Secondo registro: Santi Francescani. 16.** San Francesco; **17.** Santa Chiara; **18.** Sant'Antonio da Padova; **19.** San Ludovico da Tolosa. **Parete meridionale. Primo registro (lunetta): La Natività. 20.** L'adorazione dell'Albero della Vita; **21.** La Natività; **22.** L'annuncio ai pastori; **23.** Il primo bagno di Gesù. **Secondo registro: L'adorazione dei Magi. 24.** L'adorazione dei Magi. **Parete settentrionale. Secondo registro: Scene della vita di Cristo. 25.** Il Battesimo nel Giordano; **26.** L'orazione nell'orto. **Primo registro (lunetta): La Crocifissione. 27.** Cristo Crocefisso; **28.** Lo svenimento della Madonna, le Pie Donne e la Maddalena; **29.** San Giovanni evangelista, il Centurione e i soldati. **Intradosso dell'arco trionfale. Parte sinistra. 30.** Cristo benedicente; **31.** Angelo con la palma della vittoria; **32.** San Pietro; **33.** Santa Chiara; **34.** Santa; **35.** Santa Elisabetta d'Ungheria; **36.** San Giacomo? **Parete destra. 37.** Maria regina; **38.** Angelo con il giglio; **39.** San Paolo; **40.** San Francesco; **41.** San Ludovico; **42.** Sant'Antonio da Padova; **43.** Santo Papa.

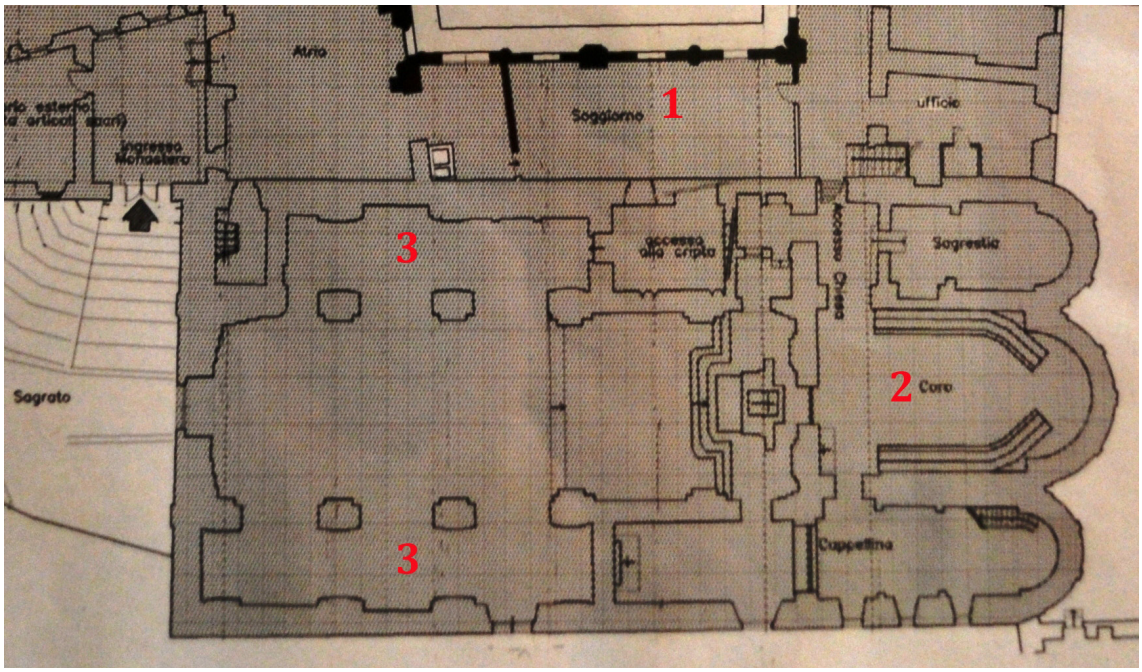
I.19. Ricostruzione grafica del ciclo di Pietro da Rimini in S. Chiara a Ravenna (da Montanari, 1995).



I.20. Ricostruzione grafica degli affreschi della parete meridionale di S. Chiara a Ravenna (da Montanari, 1995).



I.21. Pietro da Rimini, *Crocefissione*, Ravenna, Museo Nazionale (da S. Chiara).



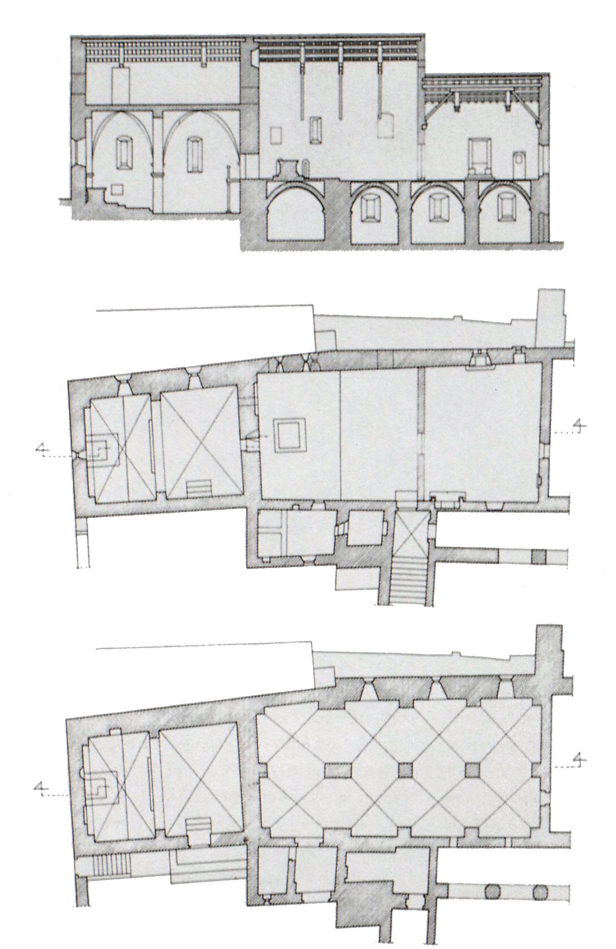
I.22. Spoleto, S. Ponziano, pianta del complesso, con indicati la probabile collocazione originaria del coro ante XVI secolo (1), la posizione del coro dal 1520 (2) e i matronei costruiti da Valadier (3).



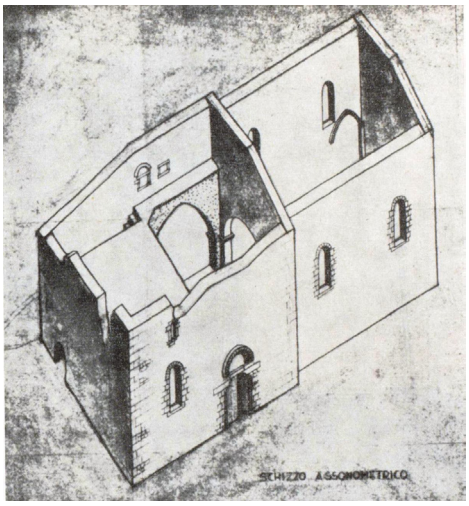
I.23. Lippoldsberg an der Wesen, Kloster Lippoldsberg, interno, veduta verso ovest.



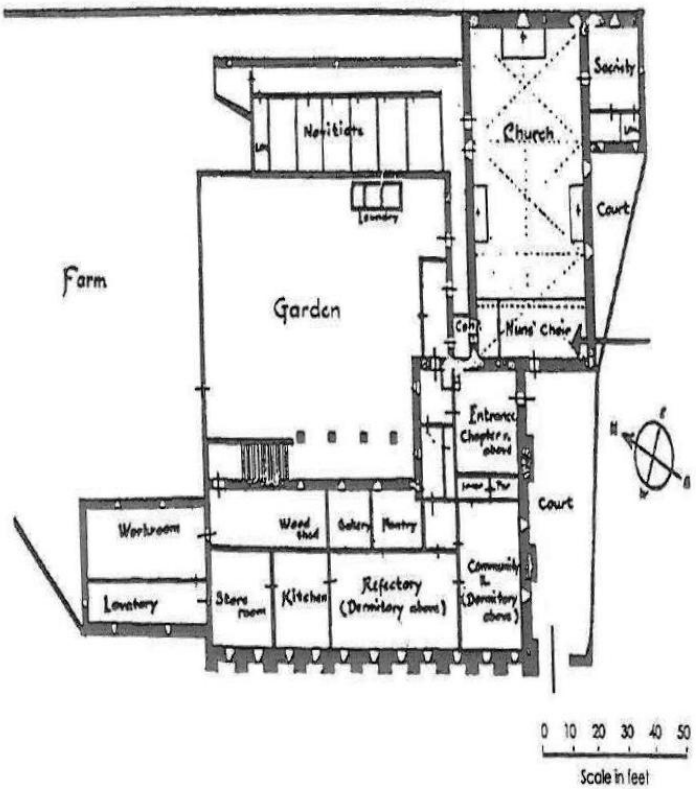
I.24. Rheinland-Pfalz, Zisterzienserinnenklosters St. Thomas an der Kyll, interno, veduta verso ovest.



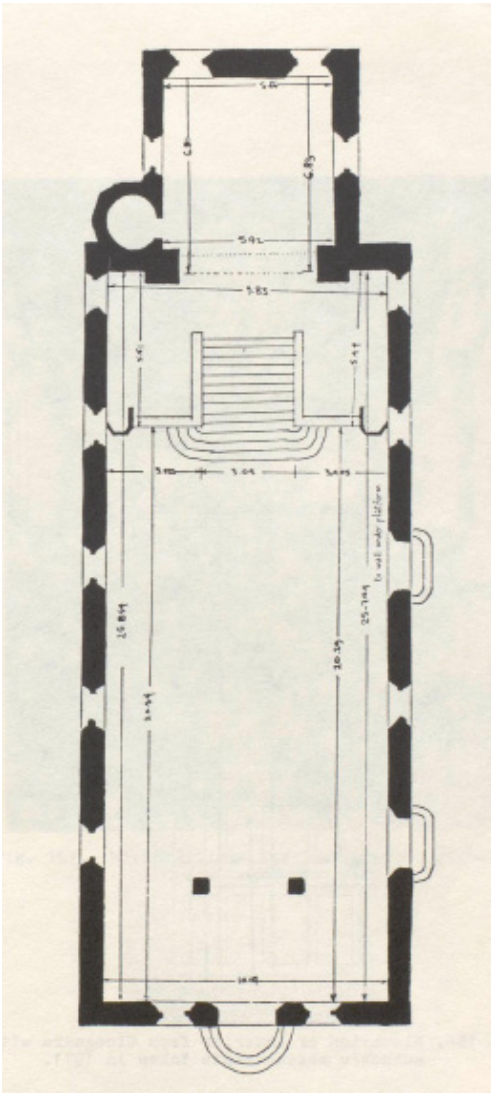
I.25. Alatri, S. Sebastiano, sezione e piante.



I.26. Amaseno, S. Michele Arcangelo, assonometria.

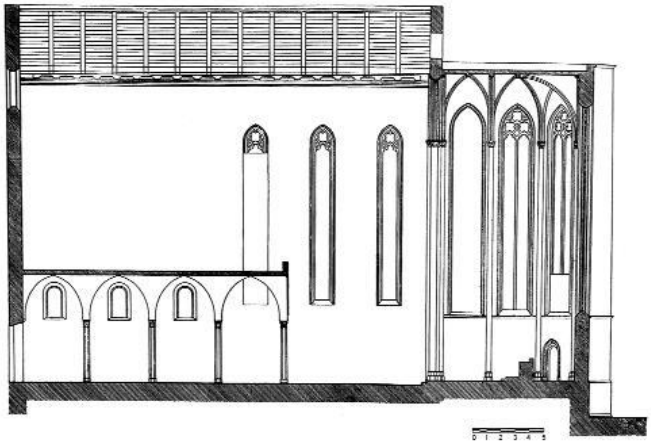


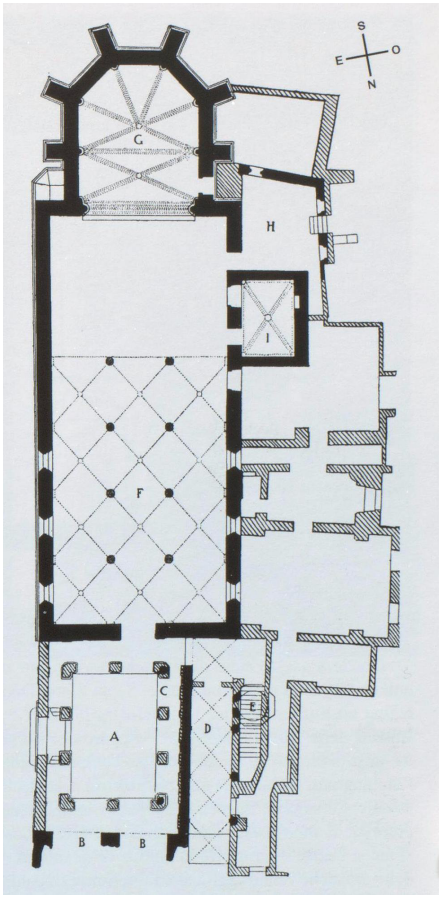
I.27. Tuscania, S. Paolo, pianta del complesso.





I.28-29. Venezia, S. Maria dei Miracoli, pianta e veduta del coro sospeso in controfacciata.





I.30-31. Napoli, S. Maria Donnaregina, sezione e pianta.



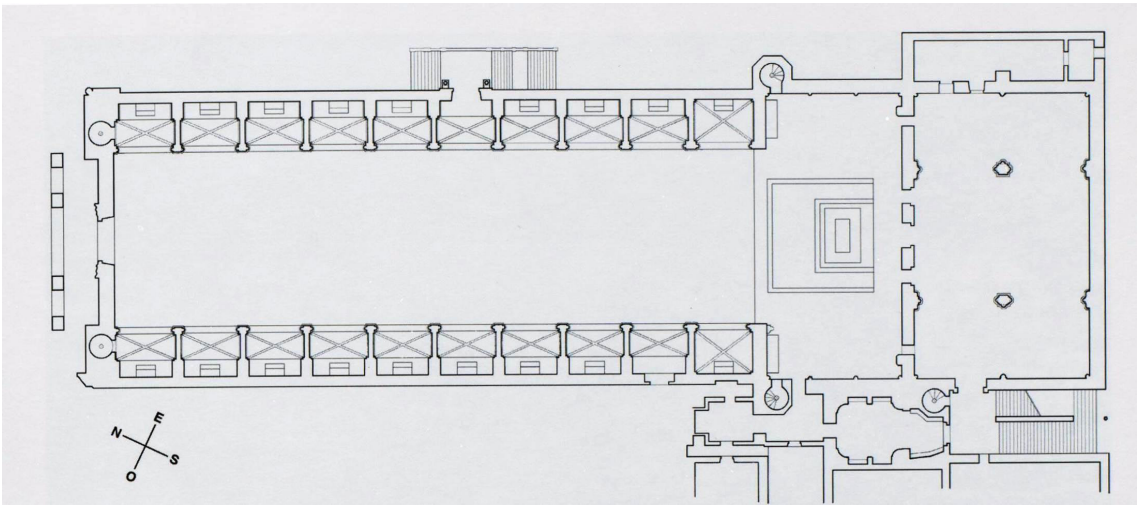


I.32-33. Napoli, S. Maria Donnaregina, veduta del coro verso la controfacciata e affreschi del coro.

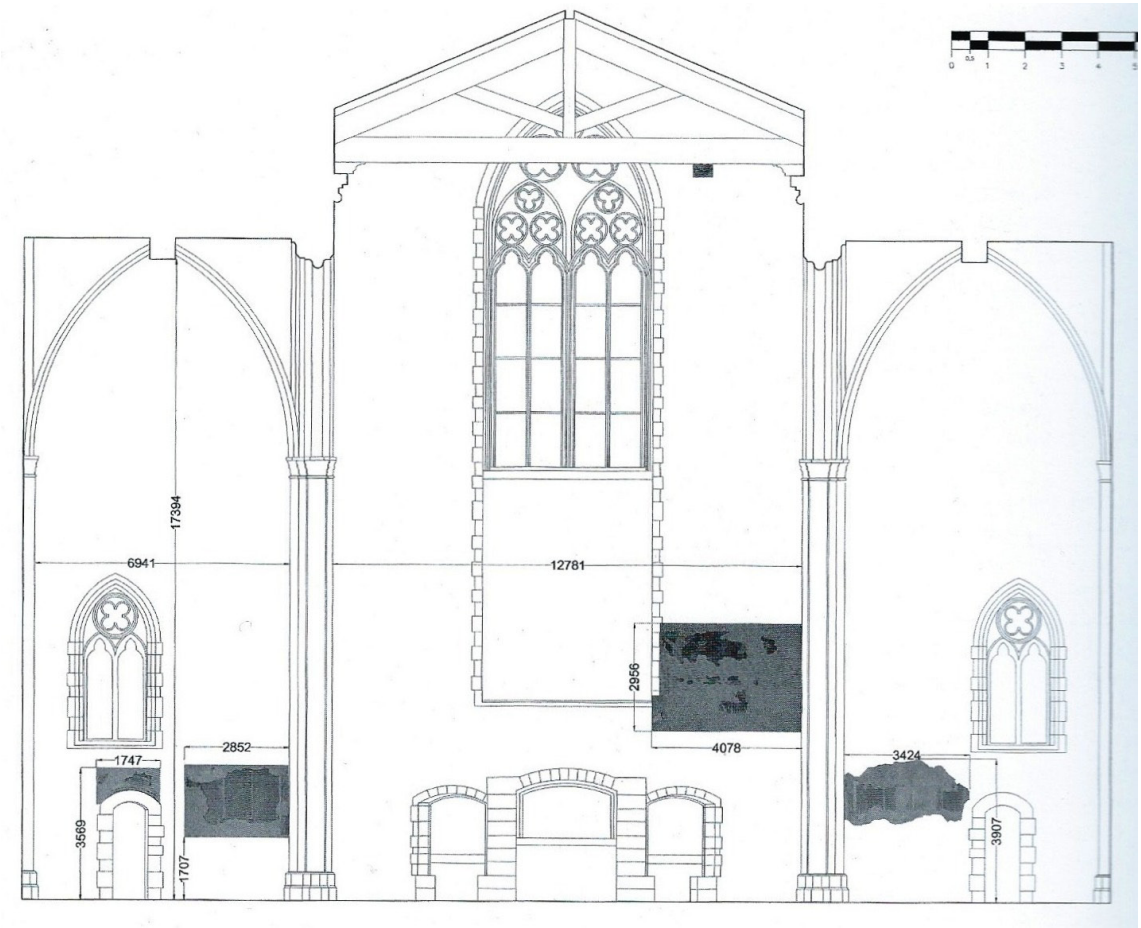




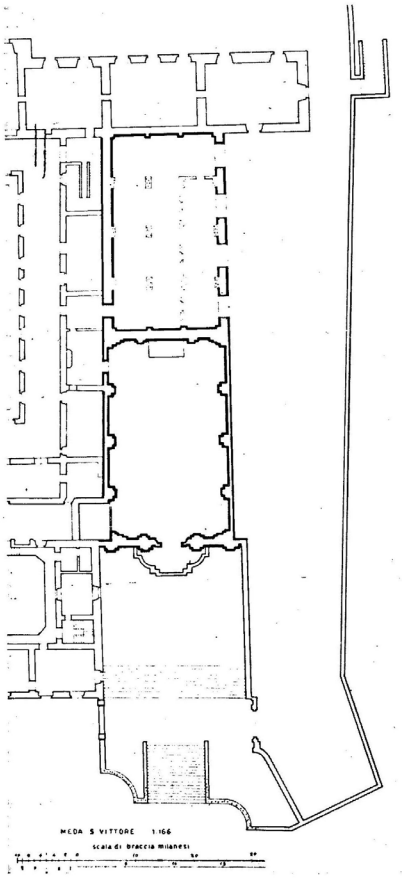
I.34-35. Nola, S. Maria Jacobi, veduta verso la controfacciata e coro.



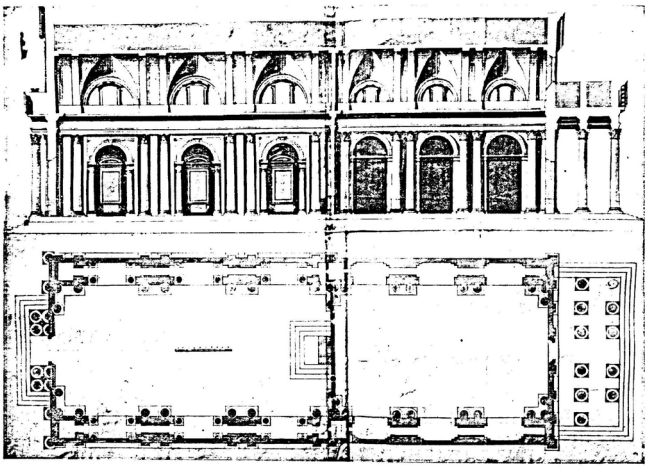
I.36. Napoli, S. Chiara, pianta.



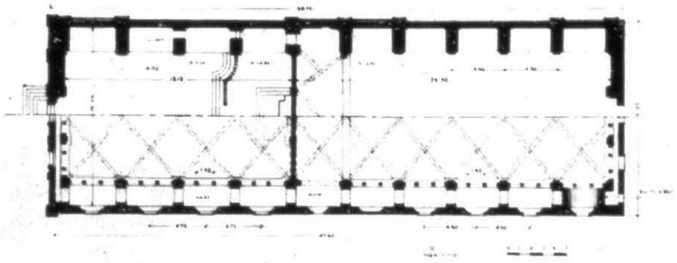
I.37. Napoli, S. Chiara, sezione della parete d'altare vista dal coro con i frammenti della decorazione giottesca.



I.38. Meda, S. Vittore, pianta.



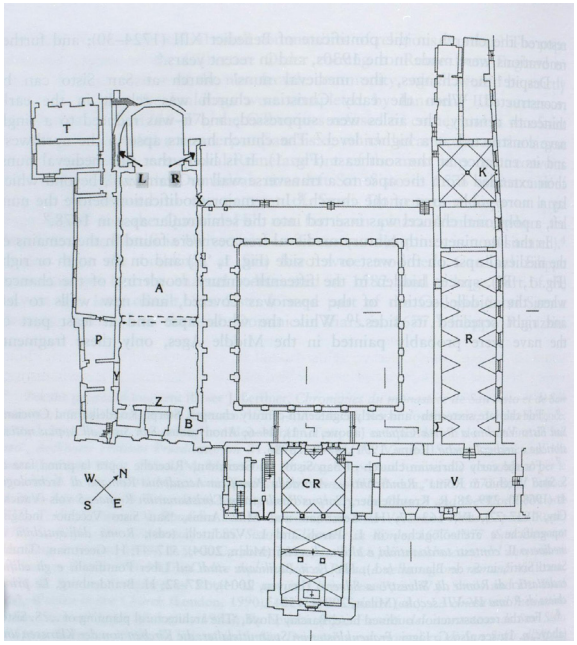
I.39. Milano, S. Paolo, sezione e pianta.



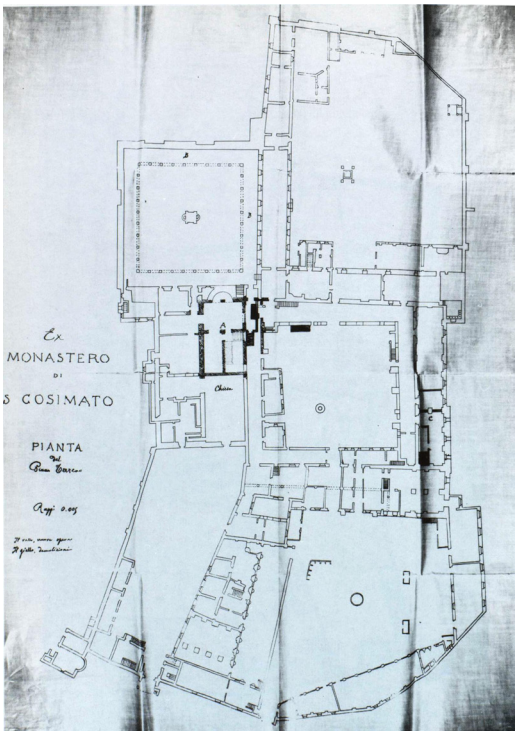
I.40. Milano, S. Maurizio al Monastero Maggiore, pianta.



I.41. Milano, S. Maurizio al Monastero Maggiore, lato tergale del tramezzo verso la chiesa interna.



I.42. Roma, S. Sisto Vecchio, pianta.



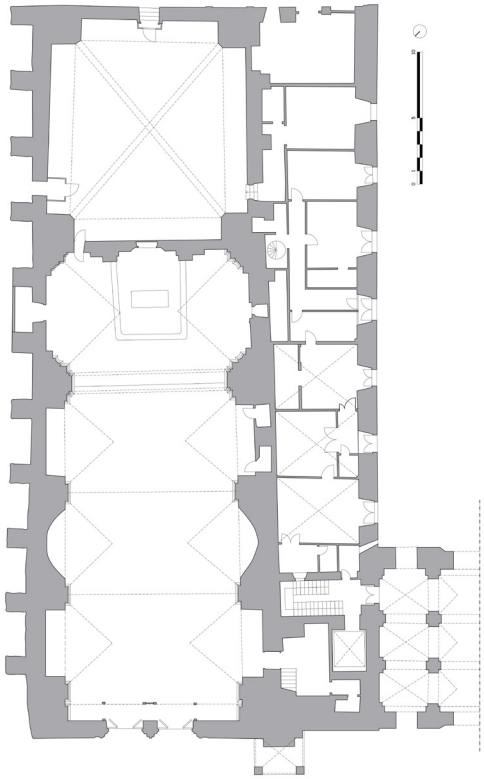
I.43. Roma, SS. Cosma e Damiano, pianta.



I.44. Pittore del terzo quarto del XIII secolo, *Croce dipinta*, Roma, Aula Capitolare dell'Istituto Angelicum ai Santi Domenico e Sisto.



I.45. *Madonna Tempuli,* Roma, S. Maria del Rosario a Monte Mario.



I.46. Perugia, S. Maria di Monteluce, pianta.



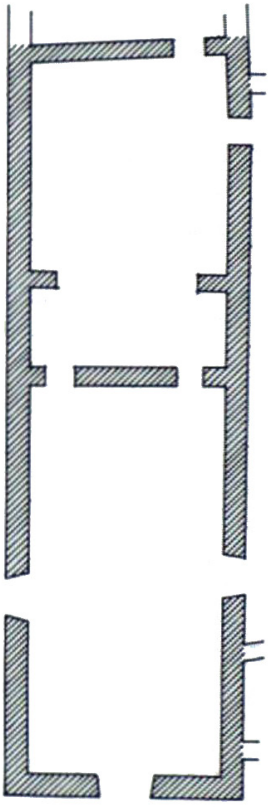
I.47. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Assunzione della Vergine*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro.



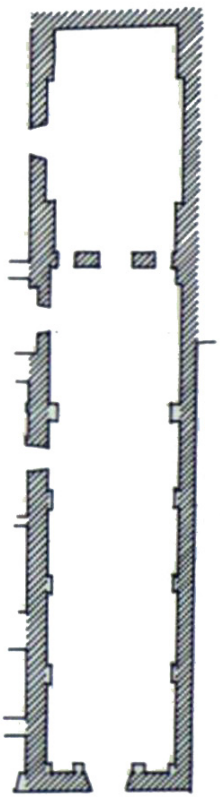
I.48. Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, angolo sud-occidentale.



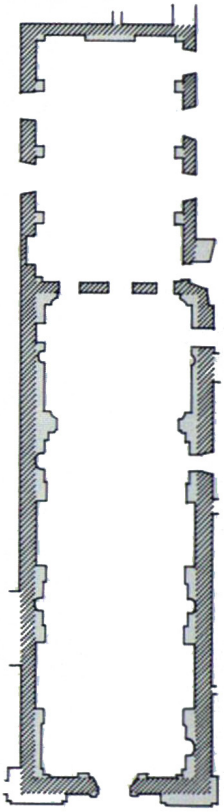
I.49. Maestro dei Dossali di Subiaco, *San Lorenzo* e *Sant'Ercolano* (?), Perugia, S. Maria di Monteluce.



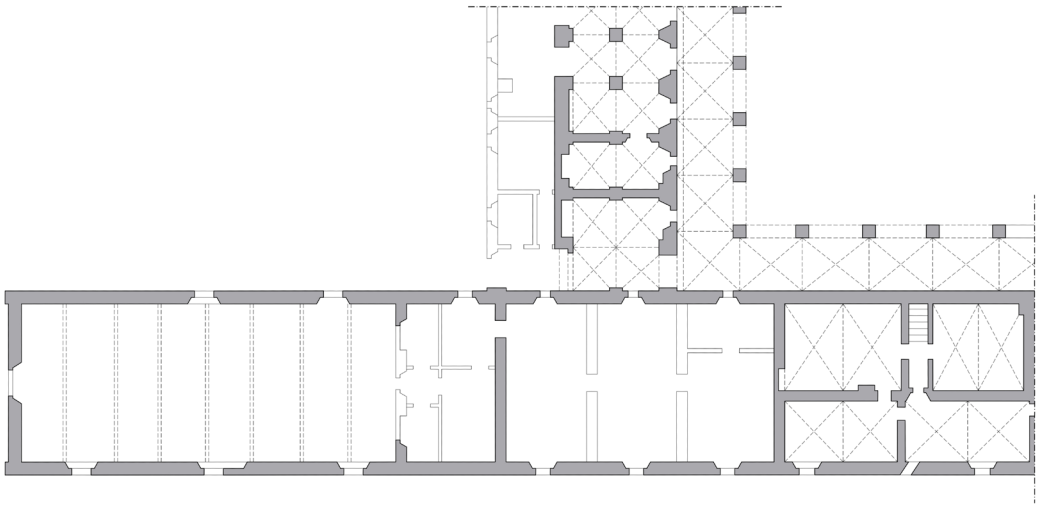
I.50. L'Aquila, S. Chiara d'Acquili, pianta.



I.51. Gagliano Aterno, S. Chiara, pianta.



I.52. Sulmona, S. Chiara, pianta.



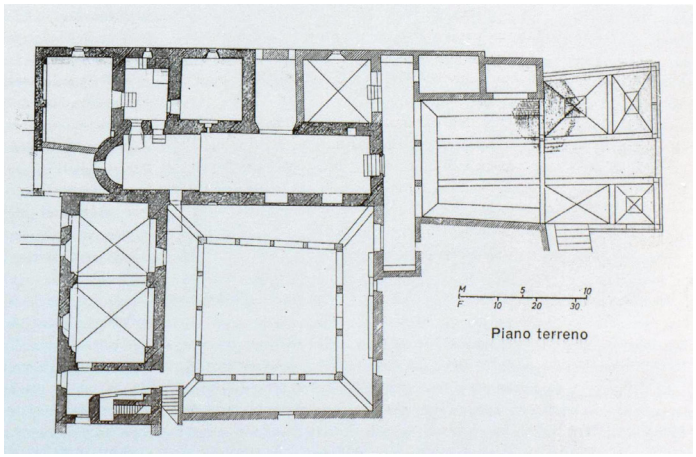
I.53. Perugia, S. Giuliana, pianta.





I.54-55. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Flagellazione, Crocefissione, Deposizione di Cristo dalla Croce*, Perugia, S. Giuliana, coro.





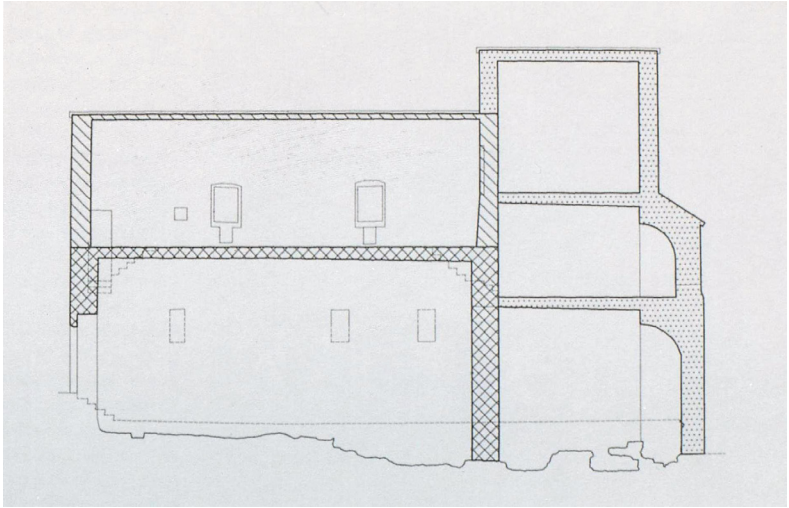
I.56-57. Assisi, S. Damiano, esterno e pianta.



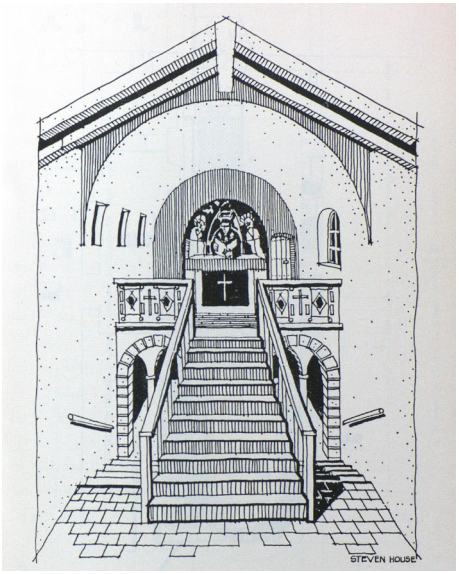
I.58. Assisi, S. Damiano, interno.



I.59. Assisi, S. Maria degli Angeli, Porziuncola.



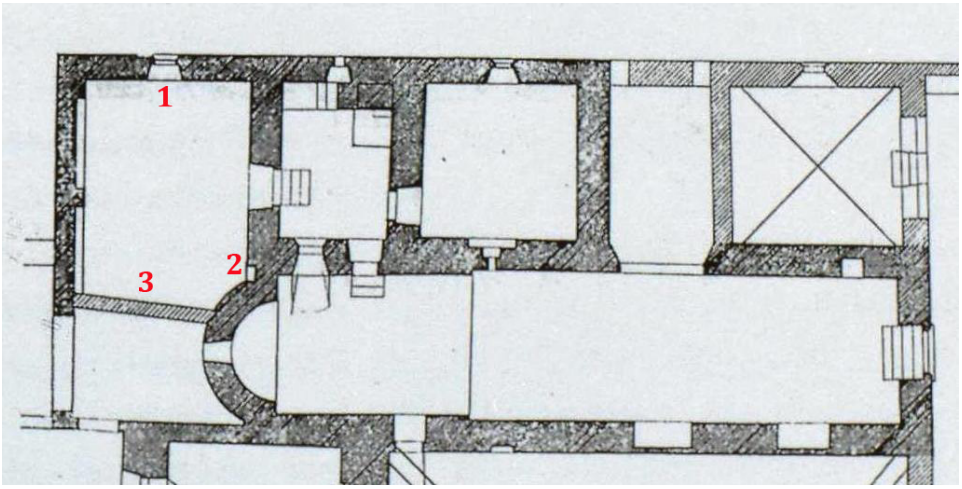
I.60. Assisi, S. Damiano, sezione.



I.61. Assisi, S. Damiano, ipotesi ricostruttiva di Bigaroni.



I.62. Assisi, S. Damiano, calotta absidale con porta.



I.63. Assisi, S. Damiano, pianta della chiesa e del coro con indicate le posizioni degli scranni (1), della porta (2) e della Crocefissione (3).



I.64. Assisi, S. Damiano, scranni del coro di Santa Chiara.



I.65. Assisi, S. Damiano, coro di Santa Chiara, porta.



I.66. Pierantonio Mezzastris, *Crocefissione*, Assisi, S. Damiano, coro.



I.67. Assisi, S. Damiano, oratorio di S. Chiara.

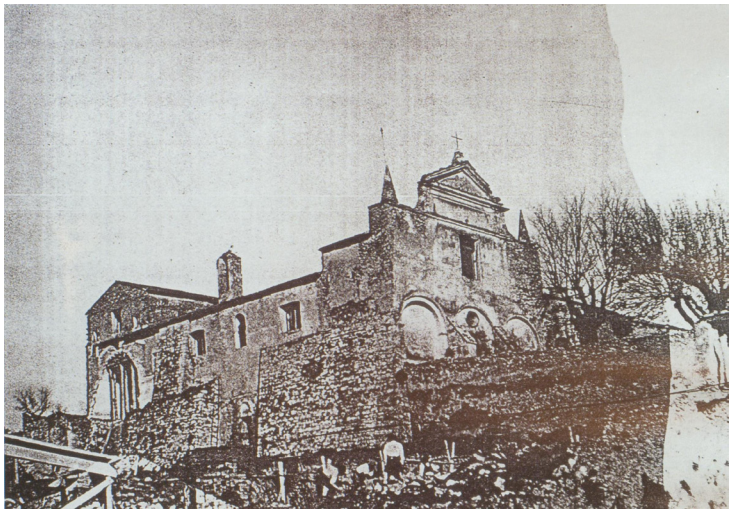




I.68-69. Assisi, S. Damiano, oratorio di S. Chiara, repositorio e botola.



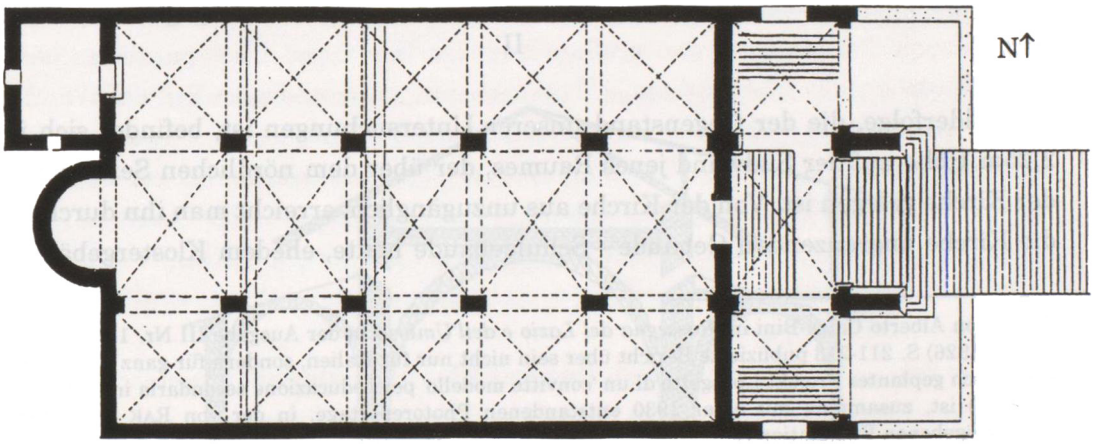
I.70. Anagni, S. Pietro in Vineis.



I.71. Anagni, S. Pietro in Vineis, stato precedente ai restauri.



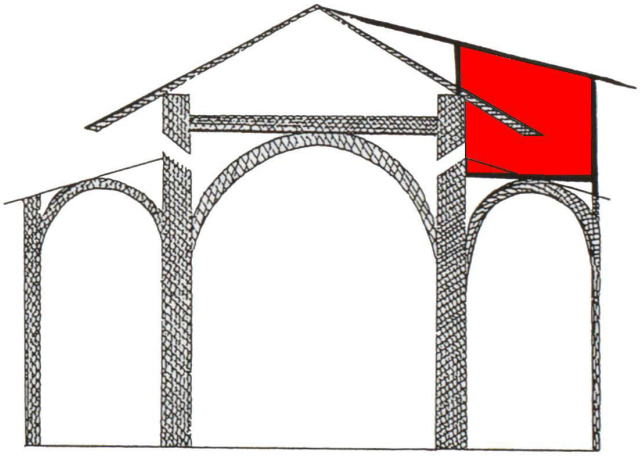
I.72. Anagni, S. Pietro in Vineis, veduta generale.



I.73. Anagni, S. Pietro in Vineis, pianta.



I.74. Anagni, S. Pietro in Vineis, veduta verso la controfacciata.



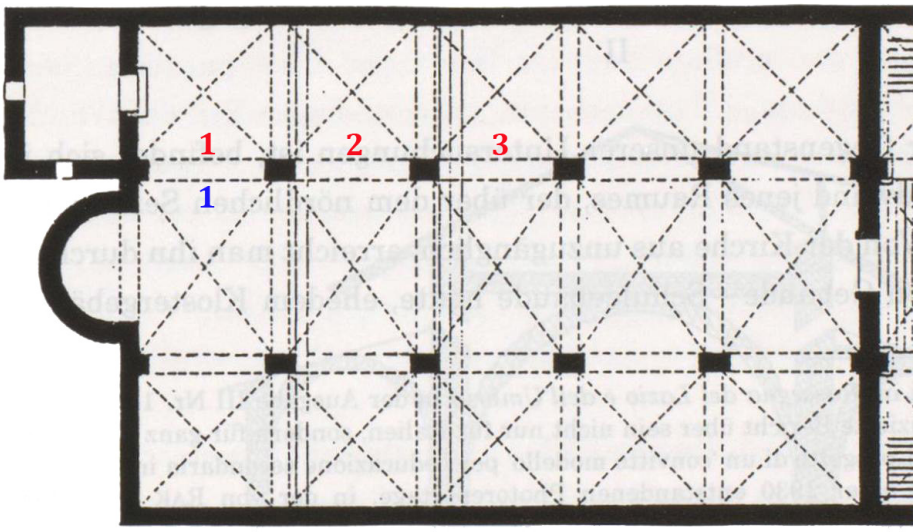
I.75. Anagni, S. Pietro in Vineis, sezione del coro.



I.76. Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, veduta verso oriente.



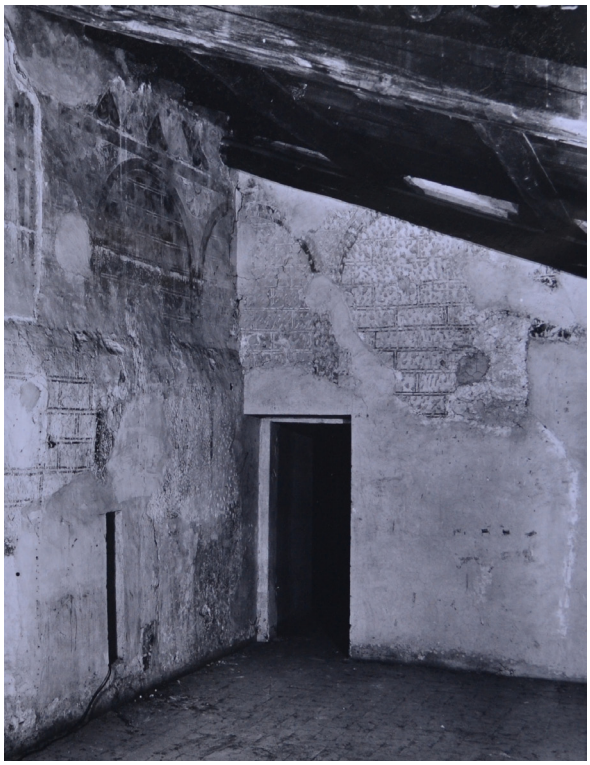
I.77. Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, veduta verso occidente.



I.78. Anagni, S. Pietro in Vineis, pianta con indicate le monofore del coro (1-2-3 rossi) e la corrispondente monofora della navata centrale (1 blu).



I.79. Anagni, S. Pietro in Vineis, navata centrale, prima campata dall'abside, monofora (1 blu).



I.80. Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, monofora (2 rosso).



I.81. Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, angolo tra le pareti orientale e meridionale.



I.82. Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, repositorio.



I.83. Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, repositorio, dettaglio.



I.84. Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, parete meridionale, dettaglio del motivo a finti conci.



I.85. Anagni, S. Pietro in Vineis, braccio meridionale del chiostro.



I.86. Antonio da Alatri, *San Pietro in cattedra*, Anagni, S. Pietro in Vineis, braccio medirionale del chiostro.



I.87. Anagni, S. Pietro in Vineis, braccio meridionale del chiostro.



I.88. Antonio da Alatri, *Madonna della libera*, Alatri, S. Maria Maggiore.

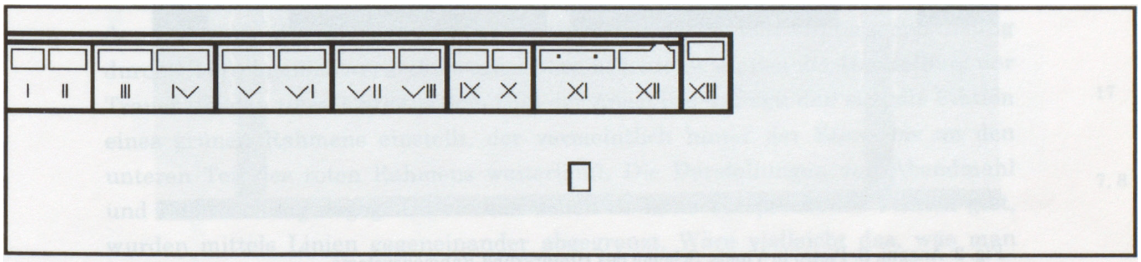


Fig. 1: Anagni, S. Pietro in Vineis, Oratorium, Schema der Südwand mit der Position von Nische und Bilderfolge: Auferweckung des Lazarus ? (I); Einzug in Jerusalem (II); Abendmahl (III); Fußwaschung (IV); Verrat des Judas (V); Christi Geißelung und Vorführung vor Pilatus (VI); Trauer um den toten Christus (VII); Anastasis (VIII); Noli me tangere (IX); Nachösterliche Erscheinung vor den Aposteln (X); Adventus Christi am Jüngsten Tag (XI); Stigmatisation des Franziskus (XII); die Heiligen Cecilia, Scholastica und Benedict (XIII)

I.89. Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, schema delle scene affrescate sulla parete meridionale (Boehm 1998).



I.90. Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, dettaglio della sovrapposizione degli intonaci dipinti.



I.91. Anagni, S. Pietro in Vineis, veduta della chiesa dalla finestra del coro corrispondente alla seconda campata.



I.92. Maestro di San Pietro in Vineis, *Cena di Betania (?), Ingresso a Gerusalemme*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



I.93. Maestro di San Pietro in Vineis, *Ultima cena*, *Lavanda dei piedi*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



I.94. Maestro di San Pietro in Vineis, *Cattura, Flagellazione*, *Cristo davanti a Pilato*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.





I.95-96. Maestro di San Pietro in Vineis, *Flagellazione*, *Cristo dinanzi a Pilato, Deposizione nel sepolcro,* Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



I.97. Maestro di San Pietro in Vineis, *Anastasis,* Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



I.98. Maestro di San Francesco, *Compianto sul Cristo morto,* Assisi, Basilica inferiore.



I.99. Maestro di San Pietro in Vineis, *Noli me tangere*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



I.100. Maestro di San Pietro in Vineis, *Missione degli Apostoli*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.





I.101-102. Maestro di San Pietro in Vineis, *Giudizio universale*, *Stimmate di San Francesco*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



I.103. Maestro di San Francesco, *Stimmate di San Francesco*, Assisi, Basilica inferiore.



I.104. Giotto, *Stimmate di San Francesco*, Assisi, Basilica superiore.



I.105. Maestro di San Pietro in Vineis, *Santa Aurelia, Santa Scolastica e San Benedetto*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



I.106. Maestro di San Pietro in Vineis, *Uccisione dei primogeniti*, Grottaferrata. S. Angelo in Nilo, dettaglio.





I.107-108. Maestro di San Pietro in Vineis, *Deposizione nel sepolcro*, *Lavanda dei piedi*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, dettagli.



I.109. Maestro di San Pietro in Vineis, *Missione degli Apostoli*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, dettaglio.



I.110. Maestro di San Pietro in Vineis, *Uccisione dei primogeniti*, Grottaferrata, Sant'Angelo in Nilo, dettaglio.



I.111. Maestro di San Pietro in Vineis, *Angelo*, Anagni, Duomo, cripta, dettaglio.



I.112. Maestro di San Pietro in Vineis, *Angeli*, Grottaferrata, S. Angelo in Nilo, dettaglio.



I.113. Terzo Maestro di Anagni, *Risanamento di Cita*, Anagni, Duomo, cripta, dettaglio.



I.114. Terzo Maestro di Anagni (?), *Partimenti decorativi*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



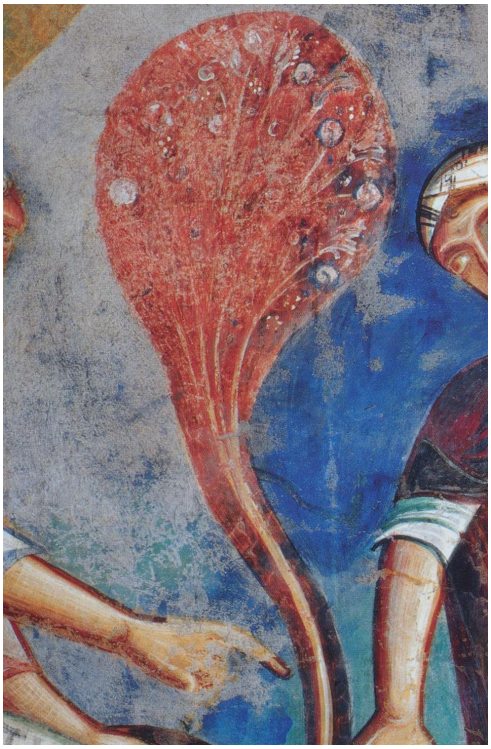
I.115. Terzo Maestro di Anagni, *Fregio vegetale*, Anagni, Duomo, cripta, dettaglio.



I.116. Terzo Maestro di Anagni (?), *Fregio vegetale*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, dettaglio.



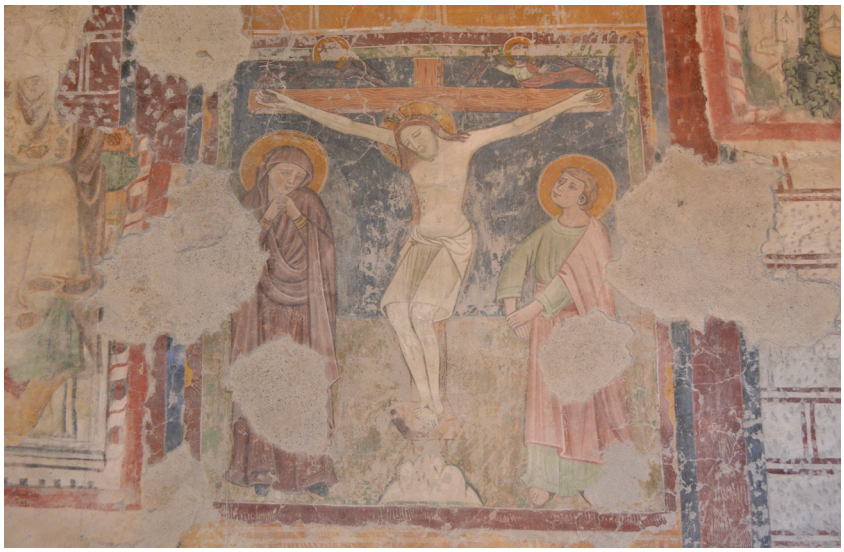
I.117. Maestro di San Pietro in Vineis, *Noli me tangere*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro, dettaglio.



I.118. Terzo Maestro di Anagni, *La Geometria*, Roma, Santi Quattro Coronati, dettaglio.



I.119. Pittore laziale del secondo quarto del XIV secolo, *Santa Lucia* e *Incoronazione della Vergine*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



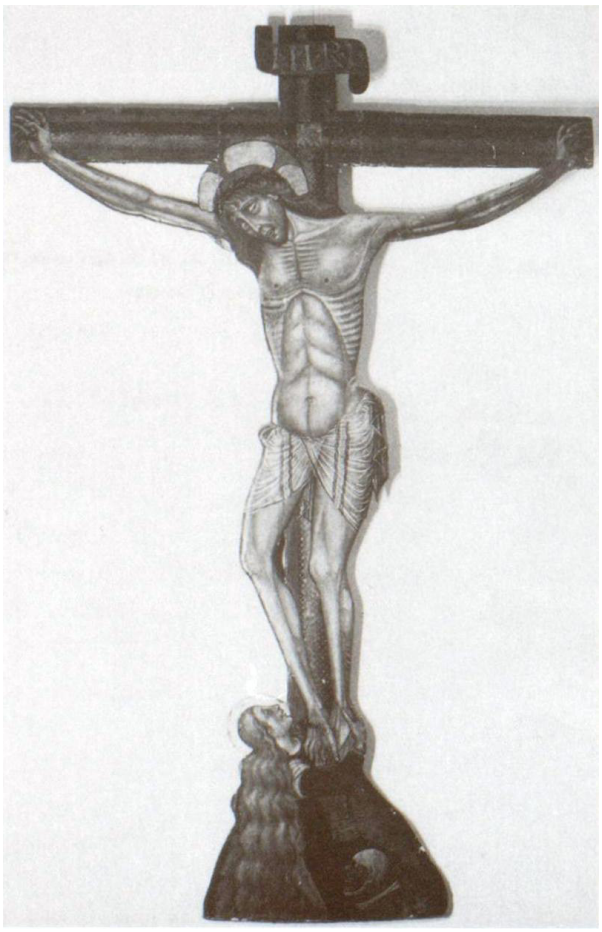
I.120. Pittore laziale, *Crocefissione*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



I.121. Giovanni da Gaeta (?), *Santa Caterina, Santa Maria Maddalena* e *San Francesco*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



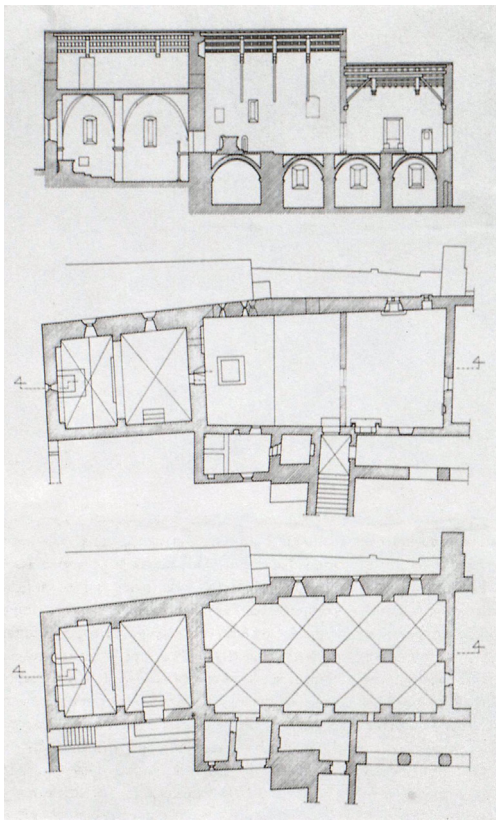
I.122. Antonio da Alatri, *Santa Caterina*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.



I.123. Giovanni da Gaeta, *Crocifisso*, Gaeta, Museo Diocesano.



I.124. Giovanni da Gaeta (?), *Stimmate di San Francesco*, Anagni, S. Pietro in Vineis, coro.





I.125-126. Alatri, S. Sebastiano, sezione, piante e interno della chiesa.



I.127. Alatri, S. Sebastiano, campanile, dettaglio della porta tamponata di accesso al monastero.



I.128. Alatri, S. Sebastiano, coro, interno.





I.129-130. Alatri, S. Sebastiano, interno della chiesa.



I.131. Alatri, S. Sebastiano, controfacciata.



I.132. Alatri, S. Sebastiano, coro, parete meridionale.



I.133. *San Giovanni Battista*, Alatri, S. Sebastiano, coro, parete orientale.



I.134. Alatri, S. Sebastiano, coro, altare e parete orientale.



I.135. Antonio da Alatri, *Cristo Redentore*, Alatri, S. Sebastiano, coro, parete orientale.



I.136. Antonio da Alatri, *Trittico del Redentore*, Alatri, S. Maria Maggiore, dettaglio.



I.137. Antonio da Alatri, *Sante*, Alatri, S. Sebastiano. coro, parete settentrionale.



I.138. Alatri, S. Sebastiano, coro, angolo tra la parete settentrionale e l'orientale.



I.139. Alatri, S. Sebastiano, coro, parete occidentale.



I.140. Alatri, S. Sebastiano, coro, pareti settentrionale e orientale, con porta d'accesso al campanile.





I.141-142. Alatri, S. Sebastiano, coro, parete meridionale.



I.143. Alatri, S. Sebastiano, controfacciata, ballatoio.



I.144. Alatri, S. Sebastiano, velario della parete meridionale interrotto all'altezza del ballatoio.



I.145. Alatri, S. Sebastiano, veduta della chiesa dal coro.



I.146. Pittore laziale, *Flagellazione*, Alatri, S. Sebastiano, parete settentrionale, ultimo decennio del XIII secolo.







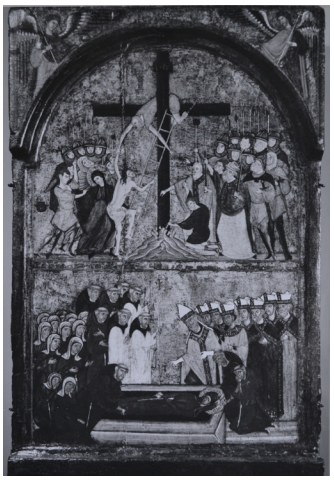
I.147-149. Pittore laziale, *Preparazione alla Crocefissione, Crocefissione* e *Cristo tra due angeli*, Alatri, S. Sebastiano, parete orientale, intero e dettagli, ultimo decennio del XIII secolo.



I.150. Pittore laziale, *Preparazione alla Crocefissione*, Alatri, S. Sebastiano, parete orientale, ultimo decennio del XIII secolo.



I.151. Maestro di San Francesco, *Preparazione alla Crocefissione*, Assisi, basilica inferiore.



I.152. Pittore umbro (?), *Preparazione alla Crocefissione*, Wellesley (Mass.), Wellesley college, Jewett Arts Center.



I.153. Pittore laziale, *Crocefissione*, Alatri, S. Sebastiano, parete orientale, ultimo decennio del XIII secolo.



I.154. Maestro dei Crocefissi Francescani, *Croce dipinta*, Assisi, Basilica di San Francesco, Museo del Tesoro, dettaglio.



I.155. Nicola Pisano, *Crocefissione*, Pisa, Battistero, pulpito, dettaglio.



I.156. Cimabue, *Crocefissione*, Assisi, Basilica superiore, dettaglio.



I.157. Guido da Siena, *Crocefissione*, Siena, Pinacoteca, dettaglio.

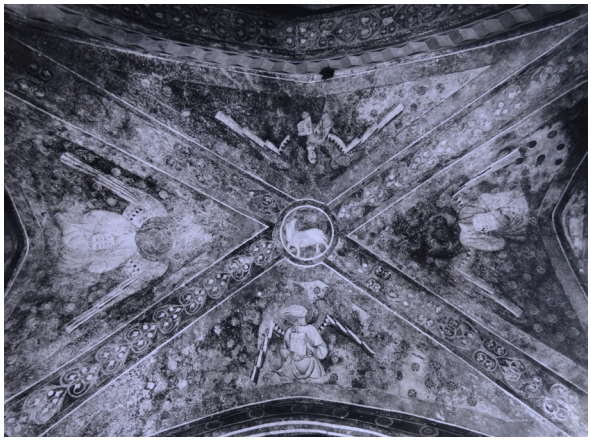




I.159. Maestro del Sancta Sanctorum, Roma, Sancta Sanctorum.



I.158, 160. Pittore laziale, *Discesa di Cristo nel Limbo* e *Noli me tangere*, Alatri, S. Sebastiano, parete meridionale, ultimo decennio del XIII secolo.



I.161. Pittore laziale, *Evangelisti*, Alatri, S. Sebastiano, ultimo decennio del XIII secolo.



I.162. Maestro del Sancta Sanctorum, *Evangelisti*, Roma, Sancta Sanctorum.



I.163. Alatri, S. Sebastiano, parete meridionale, decorazione della finestra.



I.164. Maestranza romana, *Decorazione a girali*, Roma, Palazzo senatorio, Sala Consiliare, fine dell'ottavo decennio del XIII secolo.





I.165-166. Pittore laziale, *San Sebastiano e Stefano Conti, San Benedetto e Giovanni V di Alatri*, Alatri, S. Sebastiano, parete meridionale, ultimo decennio del XIII secolo.



I.167. Alatri, S. Sebastiano, parete meridionale, velario.



I.168. Pittore romano, *Elemosina di San Nicola*, Roma, S. Saba, dettaglio del velario, ottavo decennio del XIII secolo.



I.169. Pittore laziale, *Dormitio Virginis e Assunzione*, Alatri, S. Sebastiano, parete settentrionale, ultimo decennio del XIII secolo.



I.170. Pittore laziale, *Martirio di San Sebastiano*, Alatri, S. Sebastiano, parete occidentale e volta, ultimo decennio del XIII secolo.



I.171. Alatri, S. Sebastiano, parete occidentale, dettaglio dei partimenti a finto marmo.



I.172. Alatri, S. Sebastiano, veduta della parete settentrionale dal ballatoio.



I.173. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, facciata.



I.174. San Felice di Narco, Abbazia di S. Felice, facciata.



I.175. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, facciata, rosone, dettaglio.



I.176. Ascoli Piceno, Palazzetto longobardo, facciata, dettaglio.



I.177. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, interno, piano inferiore.



I.178. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, interno, presbiterio rialzato.



I.179. Maestro del Polittico di Ascoli, *Crocefissione e gisant*, Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, monumento funerario della famiglia Guiderocchi.



I.180. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, fianco settentrionale.



I.181. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, fianco settentrionale ed esterno della parete d'altare della tribuna.



I.182. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, fianco meridionale e struttura conventuale ancora esistente.



I.183. Maestro di Offida, *Annunciazione*; Pittore dell'ultimo quarto del XIII secolo, *Madonna col Bambino*, Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, piano inferiore, affreschi.



I.184. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, presbiterio rialzato, dettaglio del comunichino murato.



I.185. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, fianco settentrionale.



I.186. Seguace del Maestro di Offida, *Maiestas Domini, Vergine col Bambino, S. Chiara e S. Francesco. Evangelista*, Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, ciborio, dettaglio.



I.187. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, stato precedente ai lavori di restauro degli anni cinquanta.



I.188. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, facciata, dettaglio della porta realizzata in rottura.



I.189. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, interno, dettaglio delle buche pontaie tamponate lungo la parete meridionale.



I.190. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, parete meridionale, dettaglio delle buche pontaie tamponate.



I.191. Ascoli Piceno, S. Maria delle Donne, interno, parete orientale.

2. LA BASILICA DI SANTA CHIARA.

2.1. *All'ombra di Francesco*.

Tra gli insediamenti femminili francescani la basilica di Santa Chiara ha un ruolo e una rilevanza del tutto peculiari. Posta all'estremità orientale della città di Assisi, l'edificio fa da consapevole contrappunto monumentale alla chiesa di San Francesco edificata sul versante opposto della cittadina umbra, riecheggiandone programmaticamente le forme architettoniche e condividendo il ruolo stesso di basilica memoriale[1] (figg. II.1-2, 4-5).
Morta Chiara nell'agosto del 1253, il suo corpo fu spostato da San Damiano alla chiesa di San Giorgio, posta poco fuori la porta urbica orientale della città, nello stesso luogo in cui, tra il 1226 e il 1230, era stato deposto Francesco prima della traslazione nella basilica a lui dedicata[2]. La chiesa, oltre a garantire una maggiore sicurezza e una migliore accessibilità da parte dei cittadini alla venerazione del corpo della *plantula*, rivestiva un alto valore simbolico, per nulla velato, rivendicato con forza fin dalle parole di Tommaso da Celano a cui il legame tra Francesco e Chiara sembrava ribadito proprio dalla comune sepoltura in San Giorgio: come se chi avesse "preparato la via della vita a lei vivente, anche in morte, per un certo presagio, le preparasse il luogo"[3].
In seguito alla traslazione delle spoglie mortali di Chiara, le *sorores* maturarono la volontà di trasferirsi nei pressi di San Giorgio, con la prospettiva di edificare in breve tempo in quell'area una nuova basilica dedicata alla santa. Poco dopo, infatti, il 1 ottobre del 1253, il cardinale di San Lorenzo in Lucina, Giovanni di Toledo, per volontà del pontefice Innocenzo IV, stipulò in San Paolo ad Assisi un lodo tra la comunità femminile damianita, il vescovo assisiate e il capitolo della Cattedrale, per la permuta tra le chiese di San Damiano e San Giorgio[4], ratificata cinque giorni più tardi, il 6 ottobre 1253.
Entrata in possesso della chiesa, una piccola comunità di monache vi si trasferì subito per vigilare e vegliare sul corpo di Chiara. Alle *sorores* si affiancò immediatamente uno sparuto numero di *fratres*, forse sistemati nella casa del

[1] H.R. MEIER, *Santa Chiara in Assisi: Architektur und Funktion im Schatten von San Francesco*, in "Arte Medievale", IV, 2, 1990, pp. 151-154.
[2] La chiesa di San Giorgio era collocata fuori la porta omonima, in un'area detta "tribium S. Georgii" perché da lì partivano tre strade, una che conduceva "versus Ispellum", un'altra che risaliva verso il Duomo di San Rufino, la terza che, costeggiando le mura romane, scendeva verso Porta Romana. Alla chiesa era connesso un ospedale che in precedenza sorgeva in "Perlaxii fovea", nel sobborgo della città alta, dipendente dal capitolo della cattedrale; il suo trasferimento nei pressi della chiesa di San Giorgio avvenne tra il 1236 ed il 1241. Su questi argomenti si veda M. BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, in BIGARONI, MEIER, LUNGHI, *La Basilica di Santa Chiara in Assisi*... cit., pp. 13-18, con estesa bibliografia precedente; IDEM, *La chiesa di San Giorgio in Assisi*, in "Archivum Franciscanum Historicum", LXXXIII, 1990, p. 11.
[3] TOMMASO DA CELANO, *Leggenda di Santa Chiara Vergine*, in *Fonti Francescane, Terza edizione...* cit., p. 1934.
[4] Al Rettore dell'Ospedale vennero corrisposte 816 libbre di denari per ricostruire l'edificio altrove; al Capitolo della Cattedrale 235 libbre di denari lucchesi; cfr. BF, II, p. 23.

rettore dell'ospedale, affinché fosse garantita la cura spirituale delle damianite e le funzioni liturgiche della chiesa[5].
Tuttavia il trasferimento in San Giorgio fu osteggiato duramente dai canonici di San Rufino senz'altro contrari all'accendersi di un altro centro di spiritualità mendicante nei pressi della cattedrale, speculare a quello francescano[6]. La *querelle* si inasprì dopo la morte di Innocenzo IV, nel dicembre del 1254, e proseguì in seguito alla canonizzazione della santa avvenuta ad Anagni nell'agosto del 1255 per volontà di Alessandro IV. Questi intervenne duramente nella vicenda assisiate con una bolla dell'11 marzo 1255 che confermava la permuta del 1253, cancellando tutte le imposizioni che limitavano "in qualche modo la libertà del luogo o di coloro che vi hanno preso dimora"[7]. Il contrasto tra le parti si ricompose solo più tardi quando le clarisse ricevettero in dono dall'abate di Farfa la chiesa di San Giacomo *de muro rupto*, ritenuta una congrua contropartita dal Capitolo assisiate, fermo nella sua posizione di ricevere un'*ecclesia pro ecclesia*. L'atto fu ratificato da Alessandro IV il 4 luglio 1256[8]. Il pontefice intimò i canonici di dare esecuzione alla permuta entro il termine perentorio di dieci giorni. La scadenza fu tuttavia disattesa, provocando la nuova reazione del pontefice che diede mandato a Giovanni Compater, rettore del ducato di Spoleto, di dare finalmente seguito alla transazione[9]. Le ulteriori, finitime, obiezioni dei canonici furono affrontate con durezza, definitivamente, con l'invio il 9 luglio dell'abate di San Pietro di Perugia per costringerli a cedere l'ospedale e la chiesa non oltre otto giorni, pena la sospensione dell'ufficio, la scomunica, e l'allontanamento dalla cattedrale di San Rufino e dalla loro stessa residenza[10].
Non si dispone di una documentazione precisa sull'inizio dei lavori per la nuova costruzione che comunque dovettero partire ben prima del 1259, quando le contese con il capitolo della cattedrale furono definitivamente sanate. Appena un anno e mezzo dopo, infatti, Alessandro IV col breve del 9 settembre 1260 ordinò ai

---

[5] M. BIGARONI, *La chiesa di San Giorgio in Assisi ed il primo ampliamento della cinta medioevale*, Assisi 1990, p. 13; IDEM, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 16; il WADDING, AM, II, 1732 p. 279, suggerisce che fosse stato Elia a garantire la presenza di uno sparuto gruppo di religiosi per assicurare i servizi liturgici alla comunità femminile.
[6] Frattanto Innocenzo IV avviò il processo istruttorio sulle virtù di Chiara, che affidò all'arcivescovo di Spoleto Bartolomeo Accoromboni, che, provvisto di un notaio, con l'arcidiacono spoletino Leonardo, Giacomo, arciprete di Trevi, i compagni di Francesco, fra Leone, fra Angelo e fra Marco, cappellano di San Damiano, iniziò il processo informativo che si concluse il 28 novembre 1254, stabilendo il tribunale nella chiesa di San Paolo ad Assisi. Sul processo di canonizzazione si veda la sintesi di FRUGONI, *Una solitudine abitata...* cit., pp. 8-10, con bibliografia; M. BARTOLI, *Chiara, una donna tra silenzio e memoria*, Milano 2001, p. 27; IDEM, *Il processo di canonizzazione di Chiara*, in *Chiara e la diffusione delle clarisse...* cit., pp. 133-144; G. LA GRASTA, *La canonizzazione di Chiara*, in *Chiara d'Assisi*, atti del XX Convegno internazionale della Società internazionale di Studi Francescani (Assisi, 15-17 ottobre 1992), Spoleto 1993, pp. 301-324; Z. LAZZERI, *Il processo di canonizzazione di S. Chiara d'Assisi*, in "Archivum Franciscanum Historicum", 13, 1920, p. 404.
[7] BF, II, p. 82.
[8] I. SCHUSTER, *L'imperiale abbazia di Farfa*, Roma 1921, pp. 310-311. La donazione fu elargita dall'abate Nicola I. Alessandro IV approvò la donazione della chiesa di San Giacomo alle clarisse il 29 maggio 1256.
[9] BF, II, p. 340; P. CENCI, *Regesto delle pergamene della Sperelliana di Gubbio*, in "Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XXV, 1922, p. 25, n. 79. Il rettore, recatosi ad Assisi il 20 aprile 1257, espropriò altri dieci modioli e tre stari di terra dalla proprietà dei Canonici, già computati nel primo lodo, perché risultavano insufficienti per costruire la chiesa e il monastero con l'orto, cfr. BF, II, p. 338.
[10] BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 18. Alcuni canonici s'appellarono nuovamente, ma il Pontefice ratificò il passaggio definitivamente il 10 maggio del 1259, per cui cfr. BF, II, p. 338.

vescovi di Assisi, Perugia e Spoleto di presiedere alla traslazione del corpo di Chiara, dalla chiesa di San Giorgio alla nuova fabbrica. La cerimonia avvenne il 3 ottobre, vigilia della festa di San Francesco. A questa data, pertanto, la basilica doveva essere completata, almeno nella zona presbiterale, destinata ad accogliere le spoglie mortali della santa, inumate, come quelle di Francesco, sotto l'altare maggiore[11]. Il lasso di tempo così ristretto spinge ragionevolmente a retrodatare l'avvio dei lavori all'intervento di Giovanni Compater, il 20 aprile 1257, quando la chiesa e le dipendenze necessarie risultano ancora "de novo costruendas in honorem Dei et beatae Clarae"[12], o almeno a quello nel luglio successivo dell'abate di San Pietro a Perugia[13].

Frattanto, nell'estate del 1263, le monache chiesero di poter demolire e trasferire l'antica cappella di San Giorgio, "quae infra claustrum ipsius monasterii antequam idem monasterium inceptum fuisset"[14], in altro luogo all'interno del convento, per ovviare ai disagi procurati loro dai pellegrini desiderosi di visitare la prima sepoltura di Francesco e di Chiara, violando la riservatezza claustrale.

I lavori dovettero procedere piuttosto spediti, tanto che il 21 agosto 1265 Clemente IV ordinò ai frati insediati presso Santa Chiara di preparare la cerimonia di consacrazione della nuova costruzione, avvenuta il 6 settembre successivo, prima domenica del mese. Nella cerimonia solenne presieduta dal pontefice, oltre all'altar maggiore intitolato a Chiara, fu consacrato anche l'altare "parvum quod est in ipsa ecclesia, versus ecclesiam Sancti Rufini", dedicato ai Santi Giorgio, Cosma e Damiano nel transetto sinistro, e l'altro "ad honorem Dei et beate Marie spetialiter omniumque Sanctorum" posto "in ipsa ecclesia iuxta claustrum Dominarum"[15].

---

[11] W. SCHENKLUHN, *Architettura degli Ordini Mendicanti*... cit., p. 58; RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura...* cit., pp. 23-28; BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 18; FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica di San Francesco e di altri santuari di Assisi*, introduzione, note al testo e commentario critico a cura di P. Scarpellini, Treviso 1982, p. 475; F. CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi. Storia e cronaca (1253-1950)*, Milano 1950, pp. 207-226.

[12] BF, II, p. 398.

[13] BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 74, n. 22. In un rogito del 16 giugno 1257 conservato nell'archivio di San Rufino l'ospedale risulta distrutto ("quondam Tribii Sancti Georgii"), per cui si può arguire che a queste date dei lavori fossero avviati. Come detto, nell'area si costruirono gli alloggi destinati ad ospitare la comunità damianita accorsa al seguito del corpo di Chiara, forse fin dal 1253, sicuramente già nell'aprile del 1257, tanto che nel lodo del cardinale Compater si legge "ibi fuit constructum ipsum hospitale, et sunt Palatia dominarum", cfr. BF, II, p. 342, espressione che, come suggerisce BIGARONI (*Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 74, nota 23), era in uso nella curia romana per indicare l'abitazione di una comunità religiosa femminile. Sull'avvio dei lavori nel 1257 alcune importanti considerazioni sono in MEIER, *Santa Chiara in Assisi. Architektur und Funktion*… cit., p. 156.

[14] BF, II, p. 473. La bolla conservata nell'archivio del Protomonastero è illustrata in BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 46.

[15] M. BIHL, *Documenta inedita Archivi Protomonasterii S. Clarae Assisii*, in "Archivium Franciscanum Historicum", V, 1912, pp. 668-669. Sulla consacrazione della chiesa si veda anche W. KRÖNIG, *Caratteri dell'architettura degli ordini mendicanti in Umbria*, in *Storia e Arte in Umbria nell'età comunale*, I, atti del VI convegno di studi umbri (Gubbio, 26 – 30 maggio 1968), Perugia 1971, p. 175; A. CURUNI, *Architettura degli ordini mendicanti in Umbria, problemi di rilievo. Orvieto, San Domenico*, in *San Francesco d'Assisi, II, Chiese e conventi*, catalogo della mostra (Narni 1982) a cura del Comitato regionale umbro per le celebrazioni dell'8. centenario della nascita di san Francesco di Assisi, p. 88; A. DE MARCHI, *"Cum dictum opus sit magnum": il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagini e memoria*, atti del convegno internazionale di studi di Parma (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621; GARDNER, *Nuns and altarpiece..* cit., pp. 32-34; BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., pp. 11-30, con bibliografia precedente.

2.1.1. *Una parafrasi programmatica della basilica di San Francesco.*

La monumentalità delle forme e l'ingente ricchezza di mezzi destinati ai lavori della basilica sono due aspetti inconsueti per un insediamento femminile, di norma, specie nel Duecento, interessato da soluzioni in minore dettate dalle ristrette disponibilità economiche. In questo sforzo notevole si coglie bene la pluralità di interessi, prima di tutto civici e papali, che si coagularono attorno alla fabbrica assisiate, evidenti in filigrana fin dalla controversia tra la comunità femminile e il capitolo della cattedrale, in cui il pontefice Alessandro IV, probabile ispiratore della basilica, ebbe un ruolo decisivo per la sua risoluzione[16]. Come per altre fondazioni di illustre patronato, ad esempio le fabbriche di Santa Maria Donnaregina e Santa Chiara a Napoli o quella di Sant'Agnese a Praga, la basilica assisiate è perciò un'anomalia autorevole nel contesto dell'architettura francescana di destinazione femminile. Le scelte architettoniche e l'organizzazione degli spazi rispondono dapprima e principalmente alla funzione di basilica memoriale assunta della chiesa - meta privilegiata di pellegrinaggio alle spoglie della *plantula Francisci* - e solo successivamente alle necessità imposte dalla clausura rigorosa, che condizionavano profondamente la vita di una comunità femminile[17].
Si spiega così il dialogo serrato col precedente della basilica di San Francesco, di cui la fabbrica parafrasa il lessico architettonico, coniugandolo in minore[18], ribadendo con forza, anche nella pietra, l'idea della *conformitas* tra Francesco, *alter Christus*, e Chiara, *Sponsa Christi*. Nelle due chiese, infatti, del tutto analoga è la pianta a croce latina con transetto sporgente e navata unica (figg. II.3-4), scandita in quattro campate quadrangolari coperte da volte a crociera costolonate, impostate su archi trasversi. L'abside poligonale a cinque lati, con volta esapartita, s'innesta direttamente sulla testata della crociera. La pianta della basilica di Santa Chiara è però animata dalla torre campanaria ricavata sulla parete orientale del transetto destro, immorsata in tangenza all'angolo meridionale dell'abside, e dalla

[16] La proposta di vedere in Alessandro IV il principale responsabile della basilica di Santa Chiara si deve al MEIER, *Protomonastero e chiesa di pellegrinaggio*, in BIGARONI, MEIER, LUNGHI, *La Basilica di Santa Chiara in Assisi*... cit., pp. 130-132; ed è rilanciata con forza anche da I. HUECK, *Recensione di M. Bigaroni, H.R. Meier, E. Lunghi*, *La basilica di Santa Chiara in Assisi*, in "Kunstchronik", L, 1997, p. 288.
[17] MEIER, *Protomonastero e chiesa di pellegrinaggio*… cit., p. 131.
[18] Sull'architettura della basilica di Santa Chiara: W. KRÖNIG, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", II, 1938, pp. 48-51; IDEM, *Caratteri dell'architettura degli ordini mendicanti in Umbria*... cit., pp. 173 sgg.; CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi*... cit., pp. 50-67; FILIPIAK, *The Plans of the Poor Clares'*... cit., pp. 108-127; Scarpellini in FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*… cit., pp. 473-489; MEIER, *Santa Chiara in Assisi. Architektur und Funktion*… cit., pp. 151-178; BRUZELIUS, *Hearing is Believing: Clarissan Architecture...* cit., pp. 85-86; MEIER, *Protomonastero e chiesa di pellegrinaggio*… cit., pp. 86-132; CURUNI, *Architettura degli Ordini Mendicanti*… cit., p. 89; SCHENKLUHN, *Architettura degli Ordini Mendicanti*… cit., p. 59; F. CODEN, *Sguardo d'insieme all'architettura umbra del Duecento*, in *L'Umbria nel XIII Secolo*, a cura di E. Menestò, Spoleto 2011, pp. 372-374. La semplificazione della sintassi del San Francesco è stata variamente interpretata dalla critica che l'ha giudicata come una banalizzazione poco interessante (cfr. J. WIENER, *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi* ("Franziskanische Forschungen", 37), Werl 1991, p. 66) o al contrario (KRÖNIG, *Hallenkirchen in Mittelitalien*… cit., p. 50) come prefigurazione del rigore architettonico di marca rinascimentale. MEIER, *Protomonastero e chiesa di pellegrinaggio*… cit., pp. 111-114, vi ha letto consapevoli recuperi e precise suggestioni esercitate dagli esempi dell'antichità romana e del passato protocristiano, raccolti nell'Urbe e nel Lazio tra XII e XIII secolo, ma anche nella stessa Assisi e in Umbria, palesi in alcuni elementi qualificanti come le cornici marcapiano dell'interno.

cappella di Sant'Agnese, posta in posizione speculare, tra il muro di ponente del transetto sinistro e il fianco settentrionale della navata, con accesso in rottura dalla quarta campata. Sul fianco destro della chiesa insiste la cappella di San Giorgio (figg. II.37-38), adibita fin dall'origine a coro delle monache, che vi trasferirono da San Damiano la venerata immagine del Cristo crocefisso che aveva parlato a Francesco, traguardabile dai fedeli attraverso una finestra schermata da una grata aperta direttamente sul transetto meridionale, tramite cui le religiose partecipavano alle funzioni liturgiche.
Rispetto al modello francescano, mancano qui lo pseudo endonartece e le torri scalari. Di conseguenza la fronte dell'edifico, pur affine al prototipo nel profilo a capanna semplice, scandito da due cornici marcapiano in forte aggetto[19], è una facciata a vela anteposta alla navata secondo la tradizione romanica, mentre la fronte della Basilica Superiore, non espandendosi oltre i torrioni che la serrano, assolve la funzione di contrafforte e contiene le scale di collegamento alle torri[20].
La facciata di Santa Chiara si caratterizza inoltre per una sostanziale assenza di tensione dinamica e di spinta verticale del prospetto, tutto giocato sulle partizioni orizzontali, che lo rendono un "*liegender Baukörper*"[21], il cui effetto però è accentuato dagli archi rampanti che s'appoggiano sul fianco settentrionale della fabbrica, non previsti nel progetto originario e realizzati solo a metà Trecento[22].
Questa semplificazione del modello è ancor più evidente all'interno, specie negli alzati che presentano la caratteristica riduzione dello spessore della parete propria della basilica francescana, realizzandola però molto in alto, quasi all'altezza dei capitelli su cui impostano le volte (figg. II.5-6). La parete portante sale perciò liscia e compatta fino ad una cornice marcapiano su mensole in forte aggetto[23] che sostengono il camminamento continuo[24], ottenuto ricavando un passaggio attraverso gli archi longitudinali delle campate, al centro dei quali si aprono delle monofore archiacute, dalla luce ridotta rispetto alle bifore della fabbrica francescana (fig. II.7). Qui il *passage champenois*, introdotto per la prima volta in

[19] La facciata è ulteriormente animata dall'ampio rosone profilato da una cornice a gradoni e dall'oculo modanato che decora il timpano sommitale (fig. II.1). Questa scansione tripartita ritorna in altre chiese romaniche umbre, tra cui si possono ricordare la chiesa di San Ponziano a Spoleto (cfr. § 3.2.2), di San Felice di Narco in Valnerina (fig. I.174), il Duomo di Foligno e, più a Nord, nel pur manomesso prospetto della chiesa di San Costanzo a Perugia.
[20] MEIER, *Protomonastero e chiesa di pellegrinaggio*… cit., p. 105.
[21] MEIER, *Santa Chiara in Assisi. Architektur und Funktion*… cit., p. 160.
[22] RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura...* cit., p. 31.
[23] Per questo motivo architettonico cfr. W. KRÖNIG, *Toskana und Apulien: Beiträge zum Problem der Herkunft des Nicola Pisano*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XVI, 2, 1953, pp. 120-122; A. LORUSSO, *Cattedrale di S. Maria Icona Vetere in Foggia. Il cornicione a mensole: proposte per una sua più precisa collocazione nell'ambito della scultura di epoca federiciana*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (Roma 15 – 20 maggio 1978), a cura di A.M. Romanini, Galatina 1980, I, pp. 253-255; MEIER, *Protomonastero e chiesa di pellegrinaggio*… cit., pp. 111-114. Da ultimo RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura...* cit., pp. 33-35, ipotizza che il cornicione in forte aggetto non fosse stato previsto nel progetto originario, perché sembra soffocare il fogliame dei capitelli, realizzati in precedenza. La studiosa suggerisce, mi pare in maniera poco credibile, che questa soluzione sia stata mutuata dall'organizzazione illusionistica dello spazio delle *Storie francescane* della basilica superiore.
[24] La RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura...* cit., p. 33, ha suggerito che in Santa Chiara il *passage champenois* pare trasformarsi in una sorta di alta trincea, al di là della quale le aperture delle finestre sembrano perdere ogni correlazione con l'interno, finendo per alludere quasi alla presenza di un matroneo in uno spazio destinato ad ospitare quelle presenze femminili in realtà escluse dalla fruizione degli spazi.

Italia dai cantieri della Champagne, assolve la sua funzione di servizio riuscendo a sottolineare lo scaglionarsi dei diversi piani parietali, di cui suggerisce l'elegante leggerezza esaltando al contempo l'innervatura dei sostegni. In Santa Chiara, invece, il passaggio continuo posto molto in alto, aprendosi nella muratura dei fornici longitudinali, finisce per accentuare visivamente la forza dei muri di contenimento, determinando una concezione spaziale più statica e tradizionale[25], provocata dal netto prevalere dei pieni sui vuoti, in cui le membrature architettoniche perdono la loro autonomia, ritornando ad avere un ruolo di mera profilatura.

2.1.2. *La pergola dell'altare maggiore*.

La parafrasi programmatica del modello francescano è chiara anche nell'allestimento dell'altare maggiore (fig. II.9), con la *confessio* e la pergola che recinge la mensa, secondo il modello romano della basilica petrina che aveva ispirato l'arrangiamento della tomba di Francesco, più tardi smantellato[26].
Benché più volte manomessa, la pergola conserva ancora per buona parte i suoi caratteri originali. Essa è costituita da una trabeazione molto restaurata[27], impostata su capitelli, oggi dorati, sorretti da dodici colonnine ottagonali - quattro per lato - congiunte attraverso delle transenne che lasciano aperto un varco al centro di ogni faccia, ad eccezione di quella orientale. I capitelli sono decorati con motivi a foglie d'acanto mosse dal vento, in alcuni casi abitate da protomi umane e da motivi a viticcio, facendo proprie soluzioni ampiamente presenti nella basilica di San Francesco, qui, però, tradotte con un grado inferiore di qualità[28].
In entrambe le fabbriche, il luogo della sepoltura dei santi titolari non era direttamente accessibile ai fedeli. Due campagne di scavo, realizzate a breve distanza di tempo, hanno chiarito questo punto, permettendo di comprendere meglio l'allestimento originario delle due tombe[29]. In Santa Chiara il sarcofago fu deposto in una camera funeraria con volta a botte aperta sotto l'altare, trovata ancora intatta in occasione degli scavi (fig. II.9), quando non furono rilevate tracce di accessi diretti all'ambiente ipogeo, chiuso sui quattro lati da pareti di roccia

---

[25] A. TOMEI, *Assisi. Pittura,* ad vocem, in *Enciclopedia dell'arte Medievale*, Roma 1991, II, p. 641; RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura...* cit., pp. 32-33.
[26] Sulla tomba di San Francesco oltre a I. GATTI, *La Tomba di S. Francesco nei secoli*, Assisi 1983, si veda più di recente D. COOPER, *"In loco tutissimo et firmissimo": the Tomb of St. Francis in History, Legend and Art*, in *The Art of the Franciscan Order in Italy*, a cura di W.R. Cook, Leiden 2005, pp. 1-37.
[27] F.A. FRONDINI, *Basilica di S. Chiara*, ms, Assisi, Archivio della Cattedrale di S. Rufino, Fondo Frondini, B, I, 2, p. 36, ricorda che "all'altare di S. Chiara nel cornicione della ferrata al di fuori in faccia alla porta grande si legge – Salve virgo Clara. Poi vi è l'apertura, e poi seguita – Sponsa Dei Sacra. Verso le grate – Planta Minorum tu vas munditiae. Dietro all'altare verso la tribuna – Tu praevia forma sororum tuis precibus. Verso l'orchestra – Duc nos ad regna polorum. Dentro poi verso la porta – sub iste altare. Poi l'apertura, e segue – A Clemente IV Pon. Verso l'orchestra – Propriis manibus consecrato Dominica Pa. (?). Dietro verso la tribuna – et die VI Septembris an. MCCLXV requiescit corpus Divae Clarae. Verso le grate – Dominarum Pauperum Primiceriae ornatum fuit a. 1652. A caratteri dipinti, e dorati"; cfr. anche E. LUNGHI, *La decorazione pittorica della chiesa*, in BIGARONI, MEIER, LUNGHI, *La Basilica di Santa Chiara in Assisi*... cit., p. 273, n. 116.
[28] WIENER, *Die Bauskulpture*... cit., pp. 209-210, n. 588; MEIER, *Santa Chiara in Assisi. Architektur und Funktion*… cit., pp. 127-129, con una cronologia leggermente successiva all'inizio del Trecento.
[29] Nel 1818 la prima campagna di scavo portò alla luce la tomba di Francesco. Il suo successo incoraggiò l'altra campagna in Santa Chiara, realizzata nel 1850.

compatta. Su questo *loculus* si affacciava la *fenestella confessionis*, aperta sul pavimento dinanzi all'altare.
Un arrangiamento simile caratterizzava anche l'altare maggiore della basilica inferiore di San Francesco, dove la *fenestella*, detta buca delle lampade, è illustrata con enfasi in un'incisione del 1586[30] ed è ricordata da Ludovico da Pietralunga nella sua descrizione della basilica francescana scritta nell'ottavo decennio del Cinquecento[31] (fig. II.11). A proposito della pergola, il religioso rammentava un allestimento che sembra calzare perfettamente anche con l'altare in Santa Chiara, composto da quattro pilastrini per lato - i due esterni esagonali, gli interni cilindrici -, trabeazione e cancellate, queste ultime attestate intorno alla metà degli anni trenta del Trecento da Francesco Bartoli nel suo *Trattato dell'Indulgenza*, in cui ricorda le orazioni fatte "post crates ferreas altaris beati patris nostri Francisci"[32]. L'altare recinto fu pensato come il fulcro liturgico del nuovo allestimento della chiesa inferiore (fig. II.12), ridefinito sotto Niccolò IV, primo papa francescano, il cui pontificato ebbe un impatto propulsivo formidabile sulla decorazione della basilica superiore[33]. Per favorire l'afflusso dei pellegrini alla tomba del santo, si provvide nell'occasione alla rimozione del tramezzo originario in muratura, con galleria praticabile su cui insistevano due altari posti agli angoli del piano elevato[34]. Contestualmente all'eliminazione di questo diaframma si

---

[30] P. RIDOLFI DA TOSSIGNANO, *Historiarum Seraphicae Religionis libri tres*, Venezia 1586, pp. 50r, 250v. L'altare della basilica inferiore è illustrato anche in un'incisione del 1771 (fig. II.10) riprodotta, con quella cinquecentesca, in GATTI, *La Tomba di S. Francesco*… cit., fig. 17 e COOPER, "*In loco tutissimo*… cit., fig. 8.

[31] Sull'argomento le considerazioni puntuali di Scarpellini in FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*… cit., pp. 256-257; la descrizione di Frà Ludovico da Pietralunga è alle pp. 49-53.

[32] F. BARTOLI DI ASSISI, *Tractatus de indulgentia S. Mariae de Portiuncula*, edizione a cura di P. Sabatier, Parigi 1900, p. 83; ricordato anche da Scarpellini in FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*… cit., p. 257 e BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 76, n. 64.

[33] Il Pontefice, al secolo Girolamo da Ascoli, è stato spesso indicato dalla critica quale probabile committente degli affreschi della basilica superiore. Il suo patronato per questa impresa è suggerito senza equivoci nella *Contra Quasdam,* un trattato francescano scritto alla vigilia del Concilio di Vienne nel 1312, pubblicato da D. COOPER, J. ROBSON, *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, in "Apollo", CLVII, 492, 2003, pp. 31-35; la fonte è stata interpretata in maniera più estensiva da L. BELLOSI, *"Nicolaus IV fieri precepit". Una testimonianza di valore inestimabile sulla decorazione murale della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi*, in "Prospettiva", CXXVI-CXXVII, 2007, pp. 2-14. Sul ruolo del pontefice ad Assisi e a Roma, si veda D. COOPER, J. ROBSON, *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the painting of the Basilica*, New Haven 2013, pp. 17-33, 36-38, con bibliografia precedente.

[34] Una prima ricostruzione del tramezzo della basilica inferiore è in G. SACCONI, *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria (1891/1892-1900/1901)*, Perugia 1903, p. 39, poi accettata da I.B. SUPINO, *La Basilica di San Francesco d'Assisi*, Bologna 1924, p. 66. Sull'argomento P. SCARPELLINI, *Assisi e i suoi monumenti nella pittura dei secoli XIII-XVI*, in *Assisi al tempo di S. Francesco*, atti del V convegno della Società Internazionale di studi francescani (Assisi, 13 – 16 ottobre 1977), Assisi 1978, pp. 86-88, 104-106. Decisiva e ancor valida è stata la proposta di ricostruzione di I. HUECK, *Der Lettner der Unterkirche von San Francesco in Assisi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXVIII, 2, 1984, pp. 173-202, condivisa dal NESSI, *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1994, pp. 146-154, che ha ristretto l'esecuzione del tramezzo tra il 1236 ed il 1239, sulla base di importanti testimonianze due e trecentesche. Inoltre A. FRANCI in *La Basilica di San Francesco ad Assisi. The Basilica of St. Francis in Assisi* (Mirabilia Italiae), a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, pp. 333-334, 387, con bibliografia precedente. Una proposta alternativa sulla ragione del suo smantellamento è stata formulata da A. DE MARCHI, *Partimenti assisiati. Il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano

costruirono le cappelle laterali, utilizzate dai pellegrini come passaggi ausiliari per raggiungere la zona del presbiterio, favoriti nel loro flusso anche dalla riduzione del formato degli altari di Santa Elisabetta e San Giovanni Evangelista, spostati negli angoli esterni dei transetti della chiesa inferiore[35], trasformando "the entire transept area into a circulatory space around the tomb" [36] di Francesco. Nell'occasione le raffinate lastre cosmatesche che ornavano il tramezzo furono parzialmente riutilizzate per decorare la cappella della Maddalena voluta dal vescovo Pontano, munifico committente del celebre ciclo giottesco che si soprammette alle specchiature marmoree, evidentemente già in posa prima dei lavori del fiorentino.
Poco dopo questo intervento si procedette ad un analogo arrangiamento dell'altare maggiore di Santa Chiara, già realizzato entro il 1319, quando un certo Monaldo Benemati provvide ad un lascito per "una pictura, Ymago Virg(inis) Marie in ecclesia S(anctae) Clare, extra cancellos ferreos" [37], riferendosi molto probabilmente proprio alle grate della pergola.
Il Meier, di recente, ha proposto che le transenne non corressero soltanto intorno alla pergola, ma raccordassero anche i pilastri della crociera alle colonnine angolari che recingono l'altare[38]. Sembrano suggerirlo alcune tracce ancora visibili nel pilone a fascio nordoccidentale e in quello di fronte: nella semicolonna angolare del primo, infatti, si può vedere una scanalatura, presente anche nel pilastro dirimpetto, e all'altezza dello zoccolo "un frammento della pietra locale utilizzata per le soglie e le colonne delle transenne"[39] (figg. II.13-14,16). Queste perciò, stando all'inclinazione suggerita dalle scanalature, dovevano correre trasversalmente quasi in parallelo con le nervature delle volte. Lo studioso riconduceva ipoteticamente questo arrangiamento al convulso progetto di ristrutturazione della basilica del 1912[40]. In questa occasione, infatti, le monache si mostrarono intenzionate a chiudere l'accesso ai transetti collocando in diagonale dei cancelli in ferro battuto, ma il progetto non sembra aver avuto seguito[41]. Va ricordato che una situazione analoga, con inferriate poste in tralice tra i piloni meridionali della crociera - non ricordate da Ludovico da Pietralunga - e la pergola che recinge l'altare è illustrata in un'incisione del 1821 di Gian Battista Mariani dell'altare della chiesa inferiore di San Francesco[42], che documenta con minime

---

2010, p. 24, n. 22, che ha motivato l'intervento con l'esigenza di guadagnare spazio necessario alla costruzione di un coro ligneo più capiente, per la liturgia delle ore dei frati, in mezzo alla navata centrale, in aggiunta a quello absidale, e in rapporto al quale venne aperto il pulpito accessibile dalla sagrestia. La collocazione "avante altare magnum" di questo coro è attestata in due atti notarili del 1430 e del 1434 editi da C. CENCI, *Documentazione di vita assisana. 1300-1530. I: 1300-1448*, Assisi 1974, pp. 487, 513.

[35] Su questo argomento e sull'enfasi penitenziale del programma iconografico della cappella della Maddalena si veda D. COOPER, J. ROBSON, *Imagery and the Economy of Penance at the Tomb of St. Francis*, in *Architecture and Pilgrimage, 1000 – 1500*. *Southern Europe and Beyond*, a cura di P. Davies, D. Howard e W. Pullan, Farnham 2013, pp. 166-186.

[36] COOPER, *"In loco tutissimo…*. cit., p. 28.

[37] CENCI, *Documentazione di vita assisana*... cit., p. 65.

[38] La vicinanza tra le inferriate della Pergola in Santa Chiara e quelle un tempo in San Francesco sono impressionanti nell'analogia dei motivi a volute affrontate, tanto da sembrare una la copia dell'altra. Alcune parti frammentarie sono murate nel chiostro dei Morti nel Sacro Convento e sono illustrate da COOPER, *"In loco tutissimo…*. cit., fig. 10.

[39] MEIER, *Protomonastero e chiesa di pellegrinaggio*... cit., p. 127.

[40] CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., p. 251.

[41] Ivi, pp. 251-252.

[42] D. BRUSCHELLI, *Asisi città serafica e santuarii che la decorano ad istruzione e guida de forestieri che vi concorrono*, Roma 1821, [Orvieto 1824].

varianti la *facies* successiva ai lavori tardocinquecenteschi[43], con la costruzione del grande ciborio e la sistemazione sulla mensa delle due sculture lignee di Francesco e Chiara, che furono prontamente mutuati anche nella basilica damianita[44] (figg. II.15-16).
In realtà, in Santa Chiara un simile allestimento era stato già realizzato nel tardo Cinquecento in seguito alle disposizioni suggerite dal vescovo Crescenzi nella sua visita al monastero, il 23 agosto 1592, quando ordinò espressamente la chiusura dei transetti tramite cancellate ferree[45], limitando *de facto* l'afflusso dei fedeli alla grata del coro delle monache attraverso cui si poteva traguardare la *Croce* miracolosa di San Damiano e le altre reliquie custodite all'interno della clausura. L'iniziativa doveva sentirsi urgente se, in un clima ormai controriformato, questa pratica aveva già incontrato le preoccupazione e i sospetti dal visitatore apostolico Pietro Camaiani che nella sua visita del 1573 aveva ordinato la rimozione delle reliquie dal coro, lamentando l'esagerata frequentazione della grata[46].

2.1.3. *L'allestimento triadico della trave*.

Il continuo parallelismo tra Chiara e Francesco, la *conformitas* della *plantula* al nuovo modello di santità incarnato dall'assisiate, *topos* della letteratura agiografica clariana, trova un'eco formidabile nella basilica a lei dedicata, tutta orchestrata sulla ricezione puntuale delle scelte architettoniche della fabbrica francescana, di cui si recupera anche l'allestimento dell'altare maggiore, con la *confessio* e la *pergula*, il vero cuore pulsante della chiesa inferiore, meta di un continuo afflusso di pellegrini. Ma anche il programma decorativo sembra rispondere con straordinaria solerzia agli stimoli provenienti dal cantiere francescano, le cui sperimentazioni ebbero conseguenze durature ben oltre i confini della *Provincia Seraphica*.
Nella basilica, infatti, si conservano tre tavole, licenziate da un'unica mano, che sono una testimonianza straordinaria della stagione decorativa duecentesca della chiesa (figg. II.17-19). Si tratta di una grande Croce sagomata, di una *Maestà* e di una tavola agiografica raffigurante *Santa Chiara e storie della sua vita*, datata 1283, *namepiece* dell'anonimo maestro, noto agli studi con il nome critico di Maestro della Santa Chiara[47].

---

[43] Questa *facies* è documentata nell'incisione del 1771, pubblicata anche in BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 26.
[44] Il BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., pp. 26-28, pensa che la pergola in Santa Chiara fu prevista fin dal progetto originario; di conseguenza costituì il modello per l'altare della chiesa inferiore di San Francesco e non viceversa. L'aspetto tardo-cinquecentesco della mensa fu smantellato in seguito ai restauri del 1912, cui seguì la ricollocazione della sola pergola per volontà di Umberto Gnoli. La pergola in San Francesco, invece, fu smantellata e collocata nella basilica superiore nel 1881 per ordine di Giovan Battista Cavalcaselle, soprintendente ai lavori della Basilica, che nell'occasione ricostruì anche la grande trave con la sagoma della *Croce* di Giunta Pisano (cfr. COOPER, ROBSON, *The Making of Assisi*... cit., p. 66). Il grande ciborio di Santa Chiara fu trasferito dal 1984 in Santa Maria degli Angeli. Sui lavori di restauro della basilica dedicata alla santa si veda il contributo della CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., pp. 249-253; BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., pp. 55-72.
[45] CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., p. 141.
[46] Ivi, p. 136.
[47] Il catalogo dell'anonimo è stato ricostruito per primo da AUBERT, *Die malerische Dekoration...* cit., pp. 133-138, riconoscendogli le tre tavole in Santa Chiara. La proposta è stata contestata più tardi da A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana,* V, *La pitture del Trecento e le sue origini,* Milano 1907, pp. 98-

Le opere hanno recuperato una buona leggibilità a partire dagli anni venti del Novecento quando si è provveduto ad una progressiva rimozione delle pesanti ridipinture seicentesche che ne ricoprivano integralmente la superficie, documentate grazie ad alcuni vecchi scatti fotografici[48]. I dipinti sono ricordati per la prima volta dal Ciofi nel 1664 dietro l'altare maggiore della chiesa, dove risultano ancora nell'Ottocento, quando li descrive il Frondini. In seguito agli ingenti lavori eseguiti per la scoperta del corpo di Chiara e la conseguente costruzione della cripta, l'icona della santa e la *Maestà* furono ricoverate nella cappella di Sant'Agnese, da dove vennero spostate nel 1926[49]. La *Croce* dipinta è stata, invece, issata su una struttura d'acciaio dietro l'altare maggiore, in occasione dei restauri del 1983.
L'opera raffigura il *Christus patiens*, dal corpo inarcato verso sinistra, coperto dal perizoma annodato al centro, animato da un'abbondante crisografia. Sui tabelloni alle estremità del braccio orizzontale trovano posto a figura intera Maria e Giovanni, secondo uno schema elaborato in Umbria nel terzo quarto del Duecento[50] (figg. II.20-21). La Vergine è avvolta nel manto porpora, dall'orlatura dorata, sotto il quale si intravedono la tunica e la cuffia bizantina azzurra; l'evangelista indossa la veste riccamente ornata che traspare sotto il manto cinabro. Sul suppedaneo della Croce è raffigurato Francesco abbracciato ai piedi sanguinanti del Cristo crocefisso, tra Chiara in preghiera e la "D(OMI)NA

102; G. SINIBALDI, G. BRUNETTI, *Pittura italiana del Duecento e del Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, Firenze 1943, pp. 139-140; R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in *"Giudizio sul Duecento" e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939 – 1970* ("Edizione delle opere complete di Roberto Longhi", VII), Firenze 1974, pp. 35-36; SCARPELLINI in FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*… cit., pp. 477-489. L'innegabile coerenza stilistica del *corpus* è stata ribadita invece da R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, The Hague 1923, pp. 399-402; E. SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929; F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962, pp. 117-118; M. BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze 1973, p. 29, n. 9. Più di recente, E. LUNGHI, *Affreschi del "Maestro della Santa Chiara" (e la primitiva decorazione del Duomo di Giovanni da Gubbio)*, in "Paragone", XXXII, 381, 1981, pp. 59-66 ha riconosciuto la mano del pittore in alcuni lacerti in San Rufino, mentre F. TODINI, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, II, pp. 376-379; IDEM, *La pittura umbra...* cit., I, p. 177; II, pp. 34-37, gli ha riconosciuto una *Croce* del Fogg Art Museum di Cambridge, proponendo erroneamente di identificare l'anonimo con un certo maestro Benvenuto Benvieni da Foligno, ricordato in alcune fonti settecentesche, già note alla CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., p. 82, che ne dava la giusta interpretazione, negando la validità dell'identificazione.

[48] Un intervento del 1920 sulla tavola di Santa Chiara liberò dalle ridipinture le sole scene narrative; questa *facies* è documentata dagli scatti Anderson (n. 25489), Alinari (n. 40364) e da una fotografia di Cesare Benvenuti, conservata nella fototeca Zeri (inv. 10709). Le pesanti ridipinture della *Maestà* sono documentate da una foto di Cesare Benvenuti - pure nell'archivio Zeri (inv. 10672) - e da uno scatto Alinari, diffuso dall'editore assisiate Ulisse Rossi; una fotografia del Gabinetto Fotografico della Soprintendenza dell'Umbria ne documenta l'avvenuta pulitura. Infine, per la grande *Croce* dipinta l'aspetto anteriore al restauro del 1938 è documentato da due scatti di Cesare Benvenuti - fototeca Zeri (inv. 10697; 10699) -.

[49] G. CIOFI, *Santuari della Serafica Città d'Assisi, con la notizia de' Corpi Santi, Reliquie insigni, e memorie, che ivi si conservano*, Ancona 1664, pp. 34-35; F.M. ANGELI, *Collis Paradisi amoenitas, seu Sacri Conventus Assisiensis Historiae*, Montefalisco 1704, p. 104; A. CRISTOFANI, *Vita breve del patriarca S. Francesco, seguita dalla illustrazione dei monumenti d'arte in Asisi*, Assisi 1859, pp. 92-93. Inoltre LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 168.

[50] Mostrano un'iconografia simile la croce bolognese di Rainaldetto di Ranuccio, datata 1265 (cfr. fig. II.67), e quelle licenziate dal Maestro di San Francesco e del Maestro dei crocefissi francescani. Su questa tipologia cfr. SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta*... cit., pp. 823-872.

BENEDICTA", prima badessa "POST S(anctam) CLA(ram)"[51], identificabile grazie a un'iscrizione che la ricorda committente dell'opera (fig. II.22). Viene così parafrasato in termini espliciti il modello autorevole della perduta *Croce* dipinta da Giunta Pisano nel 1236 per la chiesa superiore di Assisi[52], patrocinata da Frate Elia, generale dell'ordine fino al 1239, ricordato da un'iscrizione come il responsabile dell'impresa, e raffigurato in preghiera ai piedi del Cristo doloroso[53].
La badessa, entrata in San Damiano nel 1214, e nel 1227 alla guida della comunità damianita di Santa Petronilla a Siena, ebbe un ruolo di primo piano nelle vicende costruttive della nuova basilica, impegnandosi in prima persona nelle estenuanti trattative con i canonici della cattedrale, che la occuparono fino al 1260, anno della sua morte, ritenuto generalmente dalla critica un valido *ante quem* per la *Croce*. L'opera sarebbe stata dipinta perciò in anticipo di oltre vent'anni sul *namepiece* del Maestro, oggi conservato sulla parete di fondo del transetto sinistro[54], stilisticamente coerente con la *Maestà* del transetto opposto, raffigurante la *Vergine Hodighetria*, seduta su uno scranno ligneo traforato, col Bambino benedicente sulle braccia. Il gruppo sacro si staglia dinanzi ad un drappo d'onore verde, tenuto da due Angeli che sembrano planare, sperticati, con le ali spiegate ai lati della grande aureola di Maria, quadripartita in centri concentrici, divisi da una semplice punzonatura e ornati nel campo da racemi vegetali incisi a mano libera, ad eccezione del più esterno, animato da pietre incastonate, che decoravano anche il nimbo crucifero di Cristo, oggi tutte perdute. Questa resa impegnata degli ornati è evidente anche nel fondo oro inciso con un motivo a rombi che ritorna simile nella pala con *Santa Chiara* (figg. II.23-24), prossima pure nelle dimensioni: 276 x 163 cm contro i 277 x 156 cm della *Maestà*.
Lo schema compositivo della tavola clariana si ispira alle pale agiografiche verticali francescane, realizzate in Toscana a partire dal secondo quarto del Duecento[55]. In

---

[51] L'iscrizione recita: D(omi)NA BENEDICTA / POST S(anctam) / CLA(ram) / P(ri)MA / ABBA/TIS/SA ME FEC(it) / FIERI.

[52] La Croce rimase sulla navata centrale fino al 1622, quando fu smontata per far posto ad un palco provvisorio per la cerimonia dell'investitura di Francesco Boncompagni, nipote di Gregorio IX, a vescovo di Fano. In una lettera scritta il 3 agosto del 1624 indirizzata al Cardinale Federico Borromeo, il vescovo Marcello Crescenzi ricorda che "l'anno passato, mentre dovevo consecrare l'Illustrissimo Cardinale Buoncompagni all'hora Legato di Perugia, nella Chiesa superiore di San Francesco di qui, havendo per tal funtione fatto calare à basso il Crocefisso che stava sopra un trave in mezo della medesima Chiesa" (cfr. S. NESSI, *La grande croce dipinta da Giunta Pisano per la Basilica di San Francesco in Assisi*, in "Il Santo", XLV, 3, 2005, pp. 698-699). Una volta smantellata la trave, la Croce fu posta in controfacciata, dove venne pesantemente danneggiata dalle infiltrazioni nella parte bassa del rosone. Nel 1683 Francesco Maria Angeli ne notava il profondo deterioramento. Nel Settecento la Croce cadde dalla controfacciata frantumandosi in mille pezzi.

[53] S. NESSI, *La basilica di San Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1982, pp. 155-161; COOPER, ROBSON, *The Making of Assisi*... cit., pp. 55-72, in cui la Croce è letta in rapporto al resto della decorazione della basilica superiore. L'opera di Giunta, per la sua mole che la lega alle scelte architettoniche della basilica, è considerata dipinta in largo anticipo rispetto alla costruzione della chiesa superiore, che sarebbe stata terminata intorno al 1253, quando fu consacrata. In realtà i lavori architettonici della basilica dovevano essere così avanzati da suggerire la messa in opera della Croce sul tramezzo già nel 1236 o comunque non dopo il 1239 quando Elia fu rimosso dal generalato: trovo infatti difficile credere che in un cantiere così rilevante e innovativo come quello francescano, capace di coagulare una pluralità di risorse economiche strepitose, si sia deciso di riutilizzare un'opera che mostrava in posizione privilegiata sotto la Croce la discussa figura del frate, scomunicato per le sue frequentazioni federiciane nel 1240.

[54] L'iscrizione in calce alla tavola recita: SANCTA CLARA / FACTE FUERU[N]T ISTE SUB ANNO D[OMI]NI 128[3] INDIC[TIONE] XI TE[M]PORE D[OMI]NI MARTINI PAPAE QUARTI.

[55] DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto...* cit., pp. 117-127. Nella tripartizione della tavola di Santa Chiara può esserci forse un'allusione dei tabernacoli mariani ad ante narrative. Secondo K. KRÜGER,

quest'opera, tuttavia, lo spazio è tripartito più nettamente grazie a due esili colonnine con capitelli azzurri su cui si imposta un arco acuto sotto cui alberga la figura di Chiara[56], presentata stante, con un lungo saio, il capo coperto dal velo e un mantello cinerino appoggiato sulle sue spalle, secondo il precetto della Regola, e i fianchi cinti da un cordone con tre nodi. La Santa con la sinistra tiene un'esile croce rossa, che addita con la destra, iterando il gesto dell'Hodegetria della *Maestà* [57] - colei che indica la via, il Cristo, "via, verità e vita", secondo il celebre passo giovanneo (14,1) -, ponendosi esplicitamente come "impronta della Madre di Dio" e "nuova guida delle donne"[58]. Ai lati della santa si squadernano in senso orario le vicende della sua vita, privilegiando gli avvenimenti più rilevanti della propria conversione. A sinistra dal basso, si susseguono gli episodi di *Chiara riceve la palma dal vescovo Guido*; *Francesco accoglie Chiara alla Porziuncola; Chiara riceve la tonsura; Chiara rivela la tonsura ai familiari accorsi al monastero di San Paolo*; quindi nella colonna destra, dall'alto verso il basso, *Agnese oppone resistenza allo zio Monaldo*; *Chiara moltiplica mezzo pane per cinquanta consorelle in San Damiano*; *Chiara in punto di morte è visitata dalla Vergine e da un corteo di Sante vergini* e *I Funerali di Chiara*[59].

Nel suo esteso intervento sulla basilica, Elvio Lunghi ha proposto che la Croce monumentale fosse issata in origine su di una trave ammorsata all'interno dell'abside, in una posizione del tutto irrituale, inquadrata visivamente dalla pala con Santa Chiara sospesa sulla trabeazione del lato orientale della *pergula,* in *pendant* con un'altra tavola agiografica, oggi perduta, raffigurante Francesco (fig. II.25). Lo studioso ne ipotizzava la presenza travisando le descrizioni dell'altare maggiore fatte nelle visite pastorali del Brugnatelli e del Crescenzi (1596) che, oltre al tabernacolo eucaristico, ricordavano sull'altare due immagini, "una Sancti Francisci, altera Sancte Clare", che in realtà dovevano essere delle sculture sostituite più tardi in occasione del rinnovamento della mensa nel 1652, con due statue lignee, poi rimosse[60]. Facendo propria una proposta formulata dal Todini, per lo studioso la *Maestà* sarebbe stata destinata, invece, all'altare mariano del transetto destro, parere poi condiviso anche da Julian Gardner[61], che ha però suggerito di identificare la tavola di domina Benedetta con la *Crux de medio ecclesiae*, sospesa sulla trave al fondo della navata, ipotizzando che l'icona di Santa Chiara fosse collocata sull'altare maggiore a lei dedicato.

Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992, la forma cuspidata delle pale agiografiche deriva dai tabernacoli con statue mariane al centro, anche se gli esempi abruzzesi e laziali da lui citati sono sicuramente più tardi.

[56] Un arrangiamento simile, ma con cornici e colonnine rilevate è offerto da Guido di Graziano nel *San Francesco e otto episodi della sua vita*, per cui cfr. F. MORI in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*... cit., p. 80.

[57] LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 170.

[58] TOMMASO DA CELANO, *Leggenda di Santa Chiara Vergine*... cit., p. 1901.

[59] Per le scelte iconografiche di questa tavola: G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of painting*, Florence 1965, pp. 290-296; E. ZOCCA, *Chiara d'Assisi. Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1963, coll. 1208-1217; G. CURZI, *Chiara santa*, ad vocem, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 677-682; WOOD, *Women, Art and Spirituality*... cit., pp. 21-33; FRUGONI, *Una solitudine abitata*... cit., pp. 106-140.

[60] LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 268, nota 72. La proposta è emendata da HUECK, *Recensione di M. Bigaroni...* cit., pp. 287-292.

[61] TODINI, *Pittura del Duecento*... cit., p. 378; GARDNER, *Nuns and Altarpieces*... cit., pp. 32-34.

Queste ricostruzioni sono state emendate con validi argomenti da Irene Hueck[62]. Sviluppando un'intuizione accennata dal Bracaloni[63], la studiosa ha proposto una collocazione delle due tavole ai lati della Croce issata al centro della trave (fig. II.26), attestata al momento del suo rinnovamento nel 1467, anno di un lascito "pro trabe fienda in qua est Crucifissus in dicta ecclesia"[64]. Un arrangiamento simile è del tutto conforme con quanto illustrato nel celebre episodio della *Verifica delle stimmate* del ciclo francescano nella basilica superiore (fig. II.27), che rispecchiava paradigmaticamente il reale allestimento del tramezzo della chiesa francescana, caratterizzato dalla grande *Croce* di Giunta inquadrata da due tavole, una con *San Michele in lotta contro il drago,* l'altra con la *Pentecoste*, ricordate entrambe da Francesco Maria Angeli in un passaggio inequivocabile del suo *Collis Paradisi Amoenitas*, una fonte preziosa recuperata già da Pietro Scarpellini, ma valorizzata solo di recente da Donal Cooper e da Janet Robson[65].
L'allestimento della trave francescana poté essere "uno dei primi, se non il più antico, allestimento triadico di tavole dipinte per un tramezzo"[66], presto recepito proprio in Santa Chiara, per dirla con Andrea De Marchi, cui va il merito di aver ribadito con forza il carattere unitario del progetto decorativo clariano, suggerito dalla comune paternità delle tre opere e dalla loro corrispondenza strutturale e dimensionale, che permette di svincolarle dall'eccessiva dilatazione cronologica generalmente accettata dalla critica, orientata a spalmare l'impresa tra il 1260, anno della morte della badessa Benedetta, e il 1283 della tavola di Santa Chiara; con la *Maestà* in posizione mediana. Del resto, incoraggiano verso questa ricostruzione alcuni dati materiali spesso trascurati dalla critica, come la presenza su entrambe le tavole dipinte di un rincasso alla base dell'asse centrale, occupato da un setto ligneo sporgente, oggi resecato, realizzato per facilitare le operazioni di ancoraggio a baionetta sulla trave (fig. II.28), dove vi era conficcato con un sistema analogo anche la *Croce* dipinta, sostenuta da tiranti agganciati alle campanelle ancora conservate sul tergo al centro del braccio orizzontale, esattamente come illustrato da Giotto nel *Presepe di Greccio* del ciclo francescano[67] (figg. II.29-30).
È difficile esagerare l'importanza di questa terzina duecentesca che rappresenta l'unico allestimento trionfale ancora integralmente conservato in Italia. Per la

---

[62] HUECK, *Recensione di M. Bigaroni...* cit., pp. 290-291.
[63] L. BRACALONI, *Il prodigioso crocifisso che parlò a S. Francesco*, in "Studi Francescani", XXXVI, 2, 1939, p. 209. n. 1 ("e bello sarebbe rivedere issate in alto quelle monumentali iconi con il Crocifisso al centro, sopra la trave dell'iconostasi da ripristinare all'apertura della crociera: se ciò malamente non apparisse strana novità, mentre invece era già, come in San Francesco, complemento ordinario delle nostre chiese basilicali; ed oggi tornerebbe di particolare attrattiva in questa Basilica di S. Chiara, dove le tre tavole per rara fortuna sono conservate").
[64] CENCI, *Documentazione di vita assisana*... cit., II, p. 691.
[65] ANGELI, *Collis Paradisi amoenitas*... cit., p. 32 ("duae aegregiae icones, hinc Spiritum Sanctum super B. Virginem et Apostolos discendentem, illic S. Michaelem Arcangelum in Luciferum Praeliantem demonstrant"); P. SCARPELLINI, *Assisi e i suoi monumenti nella pittura dei secoli XIII-XIV*, in *Assisi al tempo di San Francesco*, atti del V convegno internazionale di studi (Assisi, 13-16 ottobre 1977), Assisi 1978, pp. 110-111; COOPER, ROBSON, *The Making of Assisi*... cit., pp. 72-74; sull'importanza paradigmatica delle due scene giottesche le osservazioni di DE MARCHI, *"Cum dictum opus sit magnum"...* cit., p. 66; IDEM, *La pala d'altare. Dal paliotto*... cit., pp. 41-54.
[66] DE MARCHI, *"Cum dictum opus sit magnum"...* cit., p. 608. Un altro caso perfettamente documentato è quello del Duomo di Pistoia, per cui cfr. IDEM, *La diffusione della pittura su tavola nel Duecento e la ricostruzione del tramezzo perduto nel Duomo di Pistoia*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi dalla metà del XII secolo alla fine del Duecento*, Pistoia 2011, pp. 61-85.
[67] Su questi aspetti tecnici alcune utili considerazioni sono in G. UTARI, *Una ricognizione sulla suppellettile liturgica. I pontili, le croci*, in *Umbria e Marche in età romanica...* cit., pp. 170-180, che tuttavia va emendata per diverse proposte cronologiche.

Croce una datazione alta, precedente alla morte della badessa Benedetta, può sembrare particolarmente appropriata se letta in parallelo con la rapida progressione dei lavori architettonici della fabbrica, conclusi solo entro 1265, ma nel 1260 già terminati nei transetti e nella crociera per la traslazione del corpo di Chiara[68]. Ragioni stilistiche tuttavia inducono a ripensarne radicalmente la cronologia. L'inarcarsi accentuato del corpo di Cristo, sofferente e teso, infatti, se ancorato dentro il sesto decennio del secolo anticiperebbe nettamente non solo lo squisito *hanchement* del Cristo di Cimabue ad Arezzo, ma anche la *Croce* del 1272 del Maestro di San Francesco, che pare il suo precedente più diretto, stilistico e tipologico [69], condividendone l'intonazione dolorosa e patetica (figg. II. 33-36).
La resa tormentata e accigliata delle fisionomie, l'esasperazione plastica del corpo del Cristo e l'effetto esagerato nella resa degli ornati e delle crisografie, pongono il pittore in parallelo con le prove del Maestro del trittico Marzolini (figg. II.31-32), portatore di un curioso e raffinato bilinguismo, tra ponente e levante, che pare aggiornato sulla produzione degli *atelier* crociati di San Giovanni d'Acri e sull'attività miniatoria armena, tra gli anni sessanta e settanta del Duecento, come la *Bibbia* di Erznka e gli *Evangelari* della regina Keran (1272) e del principe Vassak (1275)[70], che ne suggeriscono una datazione lungo gli anni ottanta del Duecento, prima dell'attento vaglio delle proposte formulate da Cimabue ad Assisi, su cui si

[68] Da ultimo ribadiscono la datazione alta della *Croce* COOPER, ROBSON, *The Making of Assisi*... cit., p. 68.
[69] Sul dipinto aretino di Cimabue, si veda L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 2004, pp. 39-44; IDEM, *Il crocifisso di San Domenico ad Arezzo e Cimabue*, in *Cimabue ad Arezzo. Il crocifisso restaurato*, catalogo della mostra (Arezzo 7 aprile 2001 - 7 gennaio 2002), a cura di A.M. Metzke, Firenze 2001, pp. 17-22. Sulla grande Croce dipinta del Maestro di San Francesco, S. ROMANO in *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, a cura di C. Bon Vasassina e V. Garibaldi, Firenze 1994, pp. 63-64. L'anonimo umbro mette progressivamente a fuoco questo tema, proponendo falcature sempre più accentuate del corpo del Cristo, esaltando l'intonazione patetica e commossa della figurazione secondo una parabola che credo vada dalla Croce del Louvre, la più antica del gruppo, alla Croce della National Gallery, a quella n. 18 della Galleria Nazionale e alla Croce della collezione Acton di Firenze, per giungere alla tavola del 1272. Per una sintesi aggiornata E. ZAPPASODI, *Maestro di San Francesco*, in *Dal visibile all'indicibile...* cit., pp. 159-170, con bibliografia precedente.
[70] Sul dipinto si veda F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età Romanica e Gotica*, Roma 1969, pp. 37-38, con bibliografia precedente. La cultura composita del dipinto è riconosciuta per primo da K. WEITZMANN, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, in "Dumbarton Oaks Papers", XX, 1966, p. 82, che richiamava una serie di icone del secondo Duecento conservate nel monastero di Santa Caterina in Sinai e provenienti da San Giovanni d'Acri. Il catalogo del Maestro del Trittico Marzolini, così chiamato da Carlo Volpe nelle dispense di un corso universitario del 1969, mai pubblicate, è arricchito dal BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana*... cit., pp. 7-9, che rifacendosi all'impostazione formulata in precedenza proprio dal Volpe, ribadiva la grande qualità del dipinto, di cui suggeriva una datazione precoce, riconoscendo la stessa mano anche nel *Cristo e la Vergine in trono fra angeli* in Santa Giuliana a Perugia e, più tardi, negli affreschi in San Matteo degli Armeni nella stessa città, nella tavola con la *Madonna col Bambino* e negli affreschi della chiesa di Ancaelle presso il Lago Trasimeno. L'ipotesi mediorientale è poi ripresa e sviluppata da Valentino Pace in una serie di interventi (*Italy and the Holy Land. Import-Export II, The case of Apulia*, in *Crusader Art in the twelfth Century*, a cura di J. Folda, Oxford 1982, pp. 245-269; *Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai Icons: Problems of Models*, in *Medieval Armenian Culture*, Chico 1983, p. 293; *Italy and the Holy Land. Import Export I, The case of Venice,* in *The Meeting of two Worlds*, a cura di V.P. Goss, Kalamazoo 1986, pp. 336-337; *Fra la maniera greca e la lingua franca: su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta*, in *Il Classicismo*, a cura di E. De Luca, Bologna 1993, p. 79-81), sottolineando i rapporti con la miniatura armena.

moduleranno le opere più tarde del maestro[71]. All'inizio del decennio può ricondursi anche la Croce assisiate che precede di qualche tempo le altre due opere licenziate per la basilica, così affini tra loro da potersi ancorare entrambe al 1283, anno ricordato sulla tavola di Santa Chiara.
L'ingombrante assenza del *Miracolo dell'ostia*, che nel racconto agiografico qualifica la Santa come *defensor civitatis*, ha spinto Elvio Lunghi a sottolineare la sostanziale estraneità del Comune nella commissione dell'icona di Chiara, portatrice piuttosto delle aspirazioni vescovili, ipotizzando un interessamento diretto del presule assisiate Simone, vescovo francescano, nominato personalmente da Martino IV, il 10 marzo 1282, nonostante le indicazioni discordanti del clero locale, concedendogli un'ampia discrezionalità di intervento nelle contese interne alla comunità minoritica[72]. Eppure, nonostante il risalto dato nella prima scena al presule Guido, non mi pare che la scelta del programma narrativo sia tanto caratterizzato da tradire nitide prerogative episcopali, sebbene il vescovo Simone possa davvero aver avuto un ruolo importante nell'allestimento decorativo, coinvolgendo il Maestro di Santa Chiara che in quegli stessi anni lavorò nell'abside settentrionale della cattedrale di San Rufino, licenziando un ciclo oggi molto frammentario con *Storie della Vergine e della Passione di Cristo*[73].
Replicando consapevolmente l'arrangiamento triadico della basilica francescana, questo allestimento trionfale esaltava Chiara quale modello assoluto di perfezione virginale, celebrandola come *Altera Maria*, nuova *Sponsa Christi*, conforme a Francesco nel suo percorso di santità assoluta. Si omaggiava anche domina Benedicta, riconoscendole un ruolo decisivo nell'edificazione della chiesa, a cui è più opportuno riferire, come proposto da Andrea De Marchi, il "me fecit fieri" in calce alla *Croce*, che la qualifica perciò come responsabile dell'intera fabbrica

[71] BOSKOVITS (*Pittura umbra e marchigiana*... cit., pp. 7-9) e DE MARCHI (in *Umbri e Toscani*… cit., pp. 36-37) hanno sottolineato il legame col Maestro di Santa Chiara. Posticipare il trittico Marzolini permette una lettura più lineare dell'attività successiva del pittore, sostanziata dagli affreschi di San Matteo degli Armeni a Perugia, di poco anticipati dall'*Assunzione della Vergine* in Santa Giuliana, in cui l'iconografia della *Sponsa Christi* è derivata dall'analogo episodio dipinto da Cimabue ad Assisi, ancorabile, col BELLOSI (*La pecora di Giotto…* cit., pp. 124-125), almeno alla fine degli anni ottanta del Duecento. Il linguaggio cimabuesco sembra assimilato negli affreschi di Santa Maria in Ancaelle, che seguono nel suo percorso. Al Maestro spetta anche la *Vergine col Bambino*, parte di un dossale disperso, della collezione Salini a Gallico, per cui F. MORI in *La Collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, I, a cura di L. Bellosi, Firenze 2009, pp. 46-53, che svaluta la straordinaria qualità del pittore, che va ribadita con forza. Una cronologia posticipata anche del Trittico sul finire del nono decennio è incoraggiata dal particolare del velo di Maria, ormai informato alla nuova tipologia naturalistica affermatasi nella bottega di Cimabue a Firenze, per cui cfr. BELLOSI, *Cimabue*... cit., pp. 162-167.
[72] LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., pp. 182-185; S. NESSI, *Inventario e regesti dell'archivio del Sacro Convento d'Assisi* ("Fonti e studi francescani", 3), Padova 1991, p. 76; ZOCCA, *Chiara d'Assisi*... cit., coll. 1208-1217, ha proposto di leggere nel rilievo dato al pontefice nell'iscrizione a tergo della pala un riferimento all'interdetto revocato da Martino IV ad Assisi nel settembre del 1283.
[73] LUNGHI, *Affreschi del "Maestro della Santa Chiara"...* cit., pp. 59-63, in cui la cultura figurativa del Maestro veniva affiancata al filone più espressionista della pittura perugina, incarnata dal Maestro del Trittico Marzolini e da opere miniate come il *Te Igitur*, riferito al Maestro di Montelabate, del Messale n. 8 dell'Archivio Capitolare di Assisi, per cui cfr. E. LUNGHI, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, catalogo della mostra (Fabriano, 26 luglio – 30 novembre 2014), a cura di V. Sgarbi, G. Donnini e S. Papetti, Firenze 2014, p. 78. Sul ciclo in San Rufino è tornato di recente A. MONCIATTI, *Tracce di pitture murali in San Rufino e l'Umbria settentrionale fra XI e XIII secolo*, in *Umbria e Marche in età romanica...* cit., pp. 150-151, che ripropone la cronologia indicata tradizionalmente dalla critica, ma sembra ignorare le nuove proposte formulate da DE MARCHI, *"Cum dictum opus sit magnum"...* cit., p. 608.

assisiate e non già del solo crocifisso dipinto, svincolandolo da una cronologia troppo alta.

2.2. *"Ut in ea missarum solemnia sibi facere celebrari valeant". Il coro delle monache.*

"To modern eyes there is a certain irony in the thought of a monumental convent church, decorated with important panel paintings and an impressive altar screen, yet inaccessible to the community itself"[74]. Così Caroline Bruzelius commentava le notevoli limitazioni imposte dalla clausura rigorosa all'uso liturgico dello spazio sacro da parte della comunità femminile assisiana, la cui marginalizzazione sembra confermata paradigmaticamente dall'assenza nel coro di "a direct line of vision to the altar"[75]. Questo aspetto è stato spesso enfatizzato dagli studi successivi, che hanno scorto nella collocazione decentrata dell'ambiente una precisa volontà di esclusione delle *sorores* dalla fruizione degli spazi della chiesa[76].
In Santa Chiara il coro delle monache è un ambiente quadrangolare, ricavato *a latere* della navata (figg. II.37-38). In origine si affacciava direttamente sul transetto meridionale attraverso una *fenestra* schermata da grate, "que est inter ecclesiam exteriorem et ecclesiam interiorem"[77], più esattamente sulla parete orientale della cappella, "ante sacrestiam dicte ecclesie"[78], cioè dinanzi al campanile e all'altare dedicato alla Vergine. La grata era affiancata da un'altra apertura di dimensioni ridotte, detto *comunichino*, attraverso cui le monache ricevevano la particola eucaristica. Questo varco, la cui estensione è intuibile grazie all'ampia lacuna sugli intonaci affrescati della parete orientale, fu modificato a più riprese a partire dal 1743, quando il vescovo Ottavio Ranghieri ordinò lo spostamento del *comunichino* in un'apertura praticata sul fianco meridionale della navata, murandovi l'antica grata utilizzata da Chiara e dalle sue compagne in San Damiano. Proprio attraverso questa grata, stando al racconto di Tommaso da Celano, le *sorores* poterono baciare i piedi di Francesco, ormai morto, accompagnato al monastero per un estremo saluto[79].
Il coro fu costruito solo dopo che le monache richiesero e ottennero nel 1263 di poter demolire e trasferire dal "claustrum ipsius monasterii"[80] in altro luogo della

---

[74] BRUZELIUS, *Hearing is Believing: Clarissan Architecture*... cit., pp. 85-86.
[75] Ivi, p. 86.
[76] BRUZELIUS, *Nuns in space*... cit., pp. 55-61; GARDNER, *Nuns and Altarpieces*... cit., pp. 32-34; RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura...* cit., p. 33.
[77] CENCI, *Documentazione di vita*... cit., I, pp. 411-412; così in un documento del 1420.
[78] CENCI, *Documentazione di vita*... cit., I, p. 470.
[79] Il BRACALONI, *Storia di San Damiano in Assisi*, Todi 1926, p. 62, n. 1, ricorda infatti che "al trasferirsi delle Monache da San Damiano, la grata di ferro compatto, disposto a spine di liste arricciate e fortemente collegate, venne trasportata al monastero urbano di Santa Chiara, e può ancora vedersi quivi adattata all'istesso uso nel 1743, secondo un documento di cui il P. Robinson prese nota in A. F. H, I, p. 430, n. 19: Licentia Mon. S. Clarae Assis. Concessa a Dom. Octavio Ringhieri, Assis. episcopo trasportandi gratam, in qua pedes B. Francisci defuncti reposuerunt, et illa pro grata comunionis utendi. Data Assisii 16 ian. 1743 – dalla posa dei piedi del cadavere di S. Francesco, si deve credere l'accostarsi di quelli nella grata, quando in San Damiano S. Chiara e le monache poterono da essa baciare le sacre Stimmate dell'estinto S. Padre"; BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 78 nota 115.
[80] BF, II, p. 473. La bolla conservata nell'archivio del Protomonastero è illustrata in BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 46.

nuova fabbrica, l'altare della chiesa di San Giorgio, di cui ancora oggi, proprio "in claustrum", si conservano i resti di un sacello, forse l'antica cripta, più tardi recinto da un porticato costruito per volontà del vescovo Crescenzi all'inizio del Seicento[81] (figg. II.39-40). La nuova cappella ne recupera l'intitolazione, perpetrando la memoria della prima sepoltura dei corpi di Francesco e di Chiara, ricollegandosi direttamente ad uno dei luoghi più suggestivi della prima età francescana, esplicitamente richiamata anche dalla *Croce* miracolosa di San Damiano, concreto simbolo aurorale della missione riparatrice dell'assisiate, trasferita dalle monache "in choro monialium dicti monasterii prope gratem ferri" e resa visibile ai fedeli attraverso queste che "sunt ante et prope dictum crucifixum"[82].
Sebbene la bolla del 1263 sembri inequivocabile, non è mancato chi ha sostenuto che la nuova cappella fosse parte dell'antica chiesa di San Giorgio. Il suo parziale riutilizzo, inglobando il muro preliminare preesistente, avrebbe condizionato in termini cogenti la collocazione del coro in una posizione oggettivamente marginale per le religiose[83], cui era inibita la vista dell'altare maggiore, come ricordato esplicitamente dal vescovo Pietro Camaiani nella sua visita pastorale del 1573, quando, proprio per ovviare a questo disagio, suggerì la costruzione di una galleria affacciata sulla navata[84].
Eppure, basta osservarne la pianta per convincersi che il coro fu realizzato dopo la chiesa. Il fianco destro della basilica, infatti, mostra dei contrafforti che insistono ben dentro la cappella (fig. II.42). La loro sezione è maggiorata rispetto ai corrispettivi realizzati sul fianco sinistro della chiesa, così da poter ovviare al maggiore dislivello del terreno sul versante meridionale della fabbrica. Questi contrafforti partono da un vano sottostante la cappella di San Giorgio, detto dalle monache *Sottosanti*, ricavato ad una quota più bassa rispetto alla piazza prospiciente la basilica e chiuso da un muro che ne rende impraticabili i due terzi, forse adibiti in origine ad antico cimitero del monastero[85] (fig. II.41). I pilastri

[81] BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., pp. 51-52, considera questo sacello come parte dell'antica cripta della chiesa. Non sembra probabile come vuole L. BRACALONI, *Chiesa di S. Giorgio e basilica di S. Chiara*, in "Frate Francesco", II, 1925, pp. 334-335, che questa costruzione sia stata realizzata in un secondo momento in ricordo del luogo dove furono tumulati Francesco e Chiara, né, come vuole la CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., pp. 51-57, che possa essere la cappella demortuaria dell'antico ospedale annesso a San Giorgio.
[82] CENCI, *Documentazione di vita*... cit., I, p. 457, come recita nel 1427 un lascito per un cardarello di olio "pro ardendo et illuminando ante crucifixum".
[83] Ricordano la presenza della chiesa di San Giorgio all'interno della clausura FRA MARIANO DA FIRENZE (*Libro delle degnità et excellentie del Ordine della Seraphica Madre delle Povere Donne di Assisi*, a cura di G. Boccali, Firenze 1986, p. 150) e Ludovico da Pietralunga (cfr. SCARPELLINI in FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*… cit., pp. 15, 94); quindi più tardi, tra gli altri, BIHL, *Documenta inedita…* cit., p. 667; M. FALOCI-PULIGNANI, *Il Maestro di San Francesco*, in "Miscellanea Francescana", XXII, 1921, p. 63; GATTI, *La Tomba di S. Francesco*… cit., pp. 17 sgg.; BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., pp. 41-53. L'idea che la cappella di San Giorgio potesse essere parte della chiesa precedente intitolata al santo che aveva ospitato i corpi di Francesco e Chiara è sottolineata in due occasioni da BRACALONI, *Chiesa di S. Giorgio e basilica di S. Chiara*... cit., p. 334 e IDEM, *La chiesa di San Giorgio in Assisi*, in "Collectanea Franciscana", VIII, 1938, p. 504, seguito da Fausta CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., p. 53. Contrastano con valide ragioni questa ipotesi BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., pp. 39-48, e RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura...* cit., p. 36.
[84] Cfr. CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., pp. 136-137.
[85] In occasione dei restauri seguiti al terremoto dell'Umbria e in previsione dell'anno giubilare sono stati effettuati alcuni lavori che hanno profondamente modificato la zona dei *Sottosanti* al fine di ricavare un passaggio d'accesso per le monache al nuovo vano per l'esposizione delle reliquie, prima collocate nella cappella di San Giorgio, realizzato nella cripta, specularmente alla tomba di

poligonali della parete meridionale della cappella di San Giorgio non partono dai *Sottosanti*, ma direttamente dal piano di questa, per cui furono realizzati senza funzione statica solo in seguito alla costruzione del vano ipogeo, non elevandosi oltre i due metri e mezzo e raccogliendo i peducci dei costoloni e delle vele, a differenza degli altri contrafforti del lato opposto che salgono fino al tetto[86]. In pianta, inoltre, i pilastri dei due lati non sono tra loro in asse; di conseguenza le crociere sono piuttosto irregolari, con un impianto sghembo e schiacciato che sembra il risultato di un adattamento successivo. La parete meridionale della cappella, poi, sopravanza per circa settanta centimetri il perimetro del transetto destro a cui non è immorsata. Questo è notevolmente più corto rispetto al braccio sinistro: se la parete esterna della cappella fosse preesistita sarebbe stato logico allinearvi quella di testata del transetto meridionale, realizzata peraltro a filari in pietra concia diversi dal muro a pietra incerta del coro[87].
L'ambiente, dunque, è stato costruito solo dopo il 1263, quando fu accordato il permesso alle religiose di trasferire l'altare della chiesa di San Giorgio per ovviare agli inconvenienti addotti alla vita claustrale dal desiderio dei pellegrini di visitare il luogo della prima sepoltura di Francesco e di Chiara, allora nel chiostro, in una zona cioè già riservata alla clausura. A questa data i lavori lungo la navata dovevano essere quasi completati, almeno lungo le tre campate su cui la nuova cappella si appoggia, necessariamente già edificate. I lavori si protrassero oltre il 1265 come lascia credere in quell'anno la dedicazione proprio al martire di Nicomedia, insieme ai Santi Cosma e Damiano, dell'altare del transetto sinistro[88].
Nella bolla del 1263, oltre agli incomodi alla clausura, la comunità femminile adduceva ragioni più specificatamente liturgiche per la costruzione della cappella, "ut in ea Missarum solemnia sibi facere celebrari valeant"[89]. La cappella così costruita, dunque, sembra pensata fin dall'origine come uno spazio ad uso esclusivo delle *sorores*, destinato anche alle celebrazioni eucaristiche in occasioni di particolari festività. Non mi sembra sia stato dato il giusto peso al fatto che la *Regola* di Chiara consentiva la celebrazione all'interno della clausura. Essa prescriveva, infatti, che le monache si comunicassero almeno "sette volte l'anno, e cioè: nel Natale del Signore, il giovedì santo, nella Risurrezione del Signore, a Pentecoste, nell'Assunzione della beata Vergine, nella festa di san Francesco e nella festa di Tutti i Santi"; e che "per comunicare le sorelle sane o le inferme, sia lecito al cappellano celebrare all'interno"[90].

Chiara. Nell'occasione sul muro settentrionale di *Sottosanti* è stato realizzato un ambiente di servizio per collocare un aereatore necessario al vano costruito nell'occasione.

[86] Quando per ragioni statiche alla metà del Trecento si provvide alla costruzione degli archi rampanti, ricordati da un'epigrafe datata al 1351 su un arcone del fianco sinistro della basilica, quelli costruiti sul lato destro si attaccarono direttamente ai contrafforti alti che insistono sul lato meridionale della navata della chiesa. Su questi aspetti BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., pp. 39-45; RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura...* cit., p. 36.

[87] BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 45.

[88] Ivi, p. 47

[89] BF, II, p. 473. "Ex parte dilectarum in Christo filiarum Abbatissae et Conventus Monialium inclusarum Monasterii S. Clarae de Assisio Ordinis Sancti Damiani fuit nobis humiliter supplicatum, ut Capellam S. Georgii, quae infra claustrum ipsius monasterii antequam idem monasterium inceptum fuisset, constructa extitit, eiusque non modicum parit incommodum, dirui et tranferri ad certum locum praefati claustri, ut in ea Missarum solemnia sibi facere celebrari valeant, faceremus".

[90] Cfr. *Regola di Santa Chiara*, in *Fonti Francescane*... cit., p. 1764.

La *Regola* scritta da Chiara fu approvata da Innocenzo IV il 9 agosto 1253, due giorni prima della morte della santa. Il testo sostituiva la *forma vitae* scritta dal cardinale Ugolino, più tardi eletto pontefice con il nome di Gregorio IX, per le comunità femminili afferenti all'*Ordo Sancti Damiani*, da lui stesso fondato, che, almeno nominalmente, si rifaceva all'esempio di Chiara e delle sue compagne, ma che di fatto regolarizzava entro le vie consuete e già rodate del monachesimo femminile le nuove comunità, spesso patrocinate proprio dal pontefice, imponendo loro la regola benedettina[91]. Chiara aveva accettato la *forma vitae* ugoliniana nel 1239, in seguito alla contestuale promessa della concessione del *Privilegium paupertatis* per il solo monastero di San Damiano, così da permetterle di non tradire gli ideali pauperistici di Francesco. Il *Privilegium* marcava di fatto una posizione eccettuativa rispetto al resto del nuovo ordine ugoliniano. Giuridicamente l'accettazione della *forma vitae* ricuciva almeno parzialmente l'evidente paradosso vissuto fino a quel momento, per cui le comunità femminili dell'*Ordo Sancti Damiani* seguivano una forma di vita diversa da quella professata in San Damiano. Solo in seguito alla morte della santa e alla sua canonizzazione, Urbano IV, con la *Beata Clara* dell'ottobre 1263, istituì il nuovo Ordine di Santa Chiara che non fu inteso dal pontefice come la prosecuzione dell'Ordine di San Damiano. Per questo Urbano non sentì il bisogno di conferire al nuovo Ordine la regola scritta dalla santa e approvata dal predecessore Innocenzo IV, ristabilendo il paradosso per cui le clarisse non seguirono la regola scritta da Chiara. Questa fu osservata unicamente nel protomonastero di Santa Chiara, che pertanto, insieme al monastero fondato da Agnese di Boemia a Praga, costituiva una rilevante anomalia istituzionale[92]. A differenza della *Regola* di Chiara, sia la *forma vitae* ugoliniana, sia la *Regola* di Urbano IV, negavano recisamente la possibilità di celebrare all'interno del monastero.

Sembra perciò lecito pensare che nel coro fosse previsto fin dall'origine un altare, proprio per la celebrazione delle festività solenni, identificabile forse con quello "parvum quod est in cappella S. Georgii"[93], attestato in un documento del 1427, anche se non è possibile precisare se qui ci si riferisca alla cappella delle monache o piuttosto all'altare del transetto settentrionale[94].

Almeno in questo caso, il problema della partecipazione visiva delle monache alla celebrazione eucaristica dovrà essere riconsiderato entro una prospettiva più complessa e dinamica. Lo suggerisce anche il fatto che un certo grado di permeabilità è attestato almeno a partire dal Cinquecento, quando le religiose potevano traguardare dal coro, attraverso la grata, l'altare dedicato alla Vergine nel transetto destro, "in quo quottidie ibi celebratur missa, prope sacristiam videlicet ante gratem monialium"[95]. Qui, nel 1592, in occasione della sua visita

---

[91] Cfr. § 1.1.

[92] Per lo sviluppo istituzionale della comunità clariana si veda ALBERZONI, *Da San Damiano all'Ordine di Santa Chiara*... cit., pp. 113-128.

[93] CENCI, *Documentazione di vita*... cit., I, p. 436.

[94] Nel 1434 al medesimo altare fu destinato un lascito per far ardere una lampada dinanzi ad un'immagine mariana, identificabile con molta probabilità, come si vedrà in seguito, con la Madonna dei crociati di Rainaldetto di Ranuccio o con la *Vergine* al centro della loggia dipinta da Puccio Capanna nel coro delle monache che, come proposto da LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., pp. 194-195, potrebbe segnalare la presenza dell'altare, in posizione eccentrica sulla parete orientale per la presenza della grata.

[95] Il passo è tratto da un rogito del 1527 conservato presso l'Archivio Comunale di Assisi, Nt XX 1, f. 85 r, pubblicato in CENCI, *Documentazione di vita assisana. II. 1449-1530,* Assisi 1975, p. 1148 e ripreso da BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 48, che colloca l'altare della

pastorale, il vescovo Crescenzi ricorda un altro altare "sotto il titolo del Crocifisso, dove le monache ascoltano quotidianamente la Messa", che dice "molto frequentato perché vi si mostra dalle monache la veneranda effigie del Crocifisso che parlò a S. Francesco"[96].
Benché difficile da documentare, la situazione che sembra emergere appare più articolata di quanto normalmente ammesso dagli studi. Se, infatti, le religiose non potevano osservare le messe celebrate sull'altare maggiore, esse potevano però seguire quelle officiate nelle festività solenni nel proprio coro, e quelle giornaliere celebrate sull'altare mariano dinanzi alla grata.
Nondimeno, è innegabile che ad Assisi lo spazio riservato alle religiose fu ricavato in una posizione oggettivamente sacrificata, lontana dalla centralità che si ritrova altrove, ad esempio, in Santa Chiara a Napoli[97]. Tuttavia, in questa evidente divergenza non so se sia lecito scorgere un modo alternativo e opposto di concepire la reclusione, come è stato proposto da parte della critica. Del resto, la sinergia tra le damianite e il papato nella risoluzione della *querelle* contro i canonici della cattedrale e l'omaggio tributato alla badessa Benedetta nell'allestimento decorativo della chiesa, mi pare impongano una certa cautela nel negare qualsiasi affermazione delle aspirazioni della comunità assisiate nelle scelte che animarono il cantiere clariano. Mi chiedo piuttosto se questa marginalità non sia la conseguenza di situazioni specifiche e precipue della fabbrica, animata dall'urgenza pressante di costruire una basilica memoriale seguendo un modello illustre che non permetteva molte licenze nella disposizione degli spazi. In altre parole, in Santa Chiara le ragioni della celebrazione della santa titolare furono più urgenti delle esigenze della comunità. Così, preso possesso dell'area, nonostante gli strascichi della contesa col capitolo, s'avviò speditamente la costruzione della crociera della nuova basilica per inumarvi immediatamente il corpo di Chiara, mentre la comunità femminile fruiva la chiesa di San Giorgio, celebrandovi i propri uffici sacri. Terminata la costruzione dell'intera zona presbiterale e traslato il corpo della titolare nel 1260, dopo aver impostato i lavori nella navata, si pensò al coro delle monache. Per garantire una maggiore visibilità dell'area presbiterale, una soluzione più funzionale poteva essere quella di ricavare il coro in una galleria sospesa in controfacciata, che, tuttavia, avrebbe compromesso pesantemente l'unità spaziale dell'aula, allontanandola dal modello francescano che si voleva esplicitamente richiamare. Inoltre, l'ingombro della navata con colonne e pilastri di sostegno per l'affaccio avrebbe creato qualche problema all'afflusso dei pellegrini. L'arrangiamento più semplice poteva essere quello di ricavare il coro in asse con l'altare maggiore, oltre la testata meridionale del transetto destro. Tuttavia proprio quest'area della fabbrica era occupata dai resti dell'antica chiesa di San Giorgio che evidentemente si vollero conservare perché il passaggio dei corpi di Chiara e Francesco e il ricordo dei loro primi miracoli *post mortem*, li rendevano una sorta di *sancta sanctorum* della prima età francescana (fig. II.37). Di conseguenza si preferì costruire il coro *a latere* della navata, in gran parte già edificata, appoggiandosi ad essa. Paradossalmente, nonostante la posizione defilata, il coro assunse comunque un ruolo centrale per la presenza della Croce miracolosa di San Damiano, molto venerata dai fedeli e visibile dal transetto attraverso la grata.

Vergine sulla parete sud del transetto, mentre mi pare più probabile esso fosse sulla parete orientale.

[96] Cfr. CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi*... cit., pp. 141, 143, l'altare è ricordato anche nella visita del 1596.

[97] Da ultimo si vedano i contibuti in *La chiesa e il convento di Santa Chiara*... cit.

2.2.1. *Gli interventi di restauro tra Otto e Novecento.*

Tra Otto e Novecento il coro fu interessato da alcuni interventi di restauro molto invasivi che modificarono sensibilmente l'interno dell'ambiente, promossi dalla badessa Chiara Metilde Rossi (in carica dal 1885 al 1900), cui subentrò Carmela Cherubina Paglicci-Reattelli (1902-1926), donna di gran temperamento che intese perseguire un più generale e ambizioso progetto di rinnovamento della fabbrica assisiate. I lavori si resero necessari per ricavare una cappella riservata al Santissimo Sacramento che fosse accessibile ai fedeli (figg. II.42-44). Il primo progetto affidato all'architetto perugino Vincenzo Benvenuti prevedeva di aprire una porta sul fianco destro della navata, dove era stato collocato nel Settecento il comunichino, riservando al Santissimo l'intera zona orientale della cappella di San Giorgio. Il coro delle monache sarebbe stato trasferito oltre il lato corto del transetto destro e messo in comunicazione attraverso una grata sulla parete meridionale. Il progetto incontrò il parere negativo dell'architetto Sacconi, direttore dell'ufficio regionale per i monumenti, preoccupato per la conservazione degli affreschi trecenteschi che insistono in quell'area. Il Benvenuti, allora, propose di trasferirlo nella seconda campata della cappella di San Giorgio, separandola dalla prima destinata al Santissimo grazie all'erezione di due pareti (fig. II.45), ricavando tra loro un vano, sovrastato da una cantoria, per comunicare le monache, trasferendo nell'occasione il comunichino sulla parete più interna. Inoltre si realizzò un'ampia apertura per le cerimonie della vestizione e della professione delle religiose. Come nel primo progetto, l'accesso dei fedeli alla cappella del Sacramento fu garantito da una porta bipartita sul fianco destro della navata, in precedenza occupato dal comunichino. Il crocefisso miracoloso di San Damiano fu collocato in un piccolo stanzino ricavato oltre la parete meridionale della nuova cappella, visibile dai fedeli attraverso una grata. Il progetto fu approvato il 17 gennaio del 1900 e subito portato a termine. Di questi lavori si conserva un prezioso scatto fotografico, ancora inedito, in cui sono inquadrate le tre campate (fig. II.44). Nella parete di fondo si osserva oltre alla finestra anche l'apertura della porta che ancora oggi immette dal coro direttamente al transetto[98]. La porzione di muratura tra l'apertura e la parete meridionale sembra ampiamente rimaneggiata. Su questo lato si intravede l'apertura per la nicchia destinata ad ospitare il crocefisso di San Damiano. Si scorgono anche i due setti murari in laterizio costruiti per dividere le campate congiungendo tra loro i pilastri della parete settentrionale e di quella meridionale.
I lavori tuttavia non garantirono la riservatezza desiderata dalle monache nel coro durante l'esercizio delle funzioni religiose, eccessivamente disturbate dal continuo flusso dei fedeli. Per questa ragione si realizzarono nuovi lavori. Nel 1930, infatti, nell'androne attiguo alla facciata, dove si apriva il parlatoio e l'ingresso al coro, si progettò una nuova sagrestia, messa in comunicazione con la cappella del Sacramento grazie ad un corridoio ricavato tra il fianco della chiesa e il coro, aprendo un ampio accesso alla navata della basilica così da favorire il servizio liturgico per l'altare maggiore (fig. II.46). Gli armadi delle reliquie furono spostati in un piccolo locale aperto sulla parete meridionale della cappella, contigua al vano angusto che ospitava dall'inizio del Novecento la *Croce* di San Damiano. I lavori si conclusero due anni più tardi, nel 1932, senza però riuscire ad ovviare i disagi creati dal passaggio dei pellegrini desiderosi di venerare il crocifisso miracoloso. A

[98] Ringrazio suor Chiara Agnese del protomonastero di Santa Chiara per la segnalazione. Un altro scatto dei lavori è pubblicato dalla CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., tav. 19.

questo scopo durante gli anni cinquanta il coro fu spostato oltre la parete meridionale della cappella del Sacramento, dove erano stati collocati precedentemente lo stesso crocifisso di San Damiano e gli armadi delle reliquie. Il primo fu issato su di una grande vetrata a giorno che delimitava la cappella del Sacramento, senza compromettere la vista d'insieme dell'ambiente (fig. II.47); i secondi, invece, furono spostati sulla parete di fondo della cappella di San Giorgio, liberata dalle tramezzature costruite in precedenza; solo di recente, in occasione dell'ultimo Giubileo, gli armadi sono stati ricoverati in un ambiente ipogeo ad occidente della cripta, così da riservare l'intera cappella alla sola preghiera[99].

2.3. *La Croce di San Damiano.*

Nella cappella di San Giorgio le monache trasferirono da San Damiano la venerata *Croce* dipinta che aveva parlato a Francesco (fig. II.48), collocandola nella zona orientale del coro, così da permetterne la visione ai fedeli attraverso la *grata monialium*. La tavola dipinta, sagomata, incorniciata da un motivo continuo a palmette color ocra, raffigura il *Christus triumphans*, trionfante sulla morte, con gli occhi aperti e il corpo cinto ai fianchi da un *linteum* bianco, annodato al centro, poco sopra il pube. Sulla cimasa il Cristo risorto, entro una mandorla, ascende al cielo tra una schiera di Angeli, benedetto da Dio padre. Sul tabellone, a sinistra, è illustrato il tema dell'affidamento di Maria a Giovanni (S[AN]C[T]A MARIA; S(anctus). IOANNES), riconoscibili grazie ai rispettivi *tituli* campiti ai loro piedi[100], fiancheggiati in basso dal Longino (LONGENU[S]), raffigurato a dimensioni ridotte. A destra trovano posto la Maddalena, Maria di Cleofa, madre di Giacomo minore, il Centurione (MARIA MAGDALENA; MARIA MA[TER] JACOBI; CENTURIU[S]) e a destra nell'angolo Stephaton, a *pendant* col Longino. Affianca la gamba sinistra di Cristo, un piccolo gallo che allude all'episodio del tradimento di Pietro; nei due bracci laterali si dispongono tre angeli per ciascun lato, due a mezza figura ed uno stante, mentre sul suppedaneo sono raffigurati cinque santi di difficile identificazione[101].

---

[99] CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., pp. 246-262; BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., pp. 57-72. Sui restauri compiuti dopo il sisma degli anni novanta cfr. F. CRISTOFERI, P. PASSALACQUA, D. CAMPAGNOLA, *Il restauro dei dipinti murali*, in *Santa Chiara in Assisi*... cit., pp. 141-188.

[100] BAGNAROL, *Pathosformeln nella Crocefissione…* cit., pp. 34-35, nota come nella croce ci sia "un'interpretazione ancora laconica del tema" dell'affidamento "che rimane comunque un'utile testimonianza di come la diffusione del motivo in area umbra durante il XII secolo inoltrato segua altre strade rispetto a quelle che si verranno affermando in Toscana a date considerevolmente più precoci".

[101] Sulla *Croce* di San Damiano, dove è attestata una delle più antiche raffigurazioni in due persone distinte del Centurione e del Longino, si veda la SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta*... cit., pp. 623-624; GARRISON, *Italian Romanesque*... cit. p. 183; BOLOGNA, *La pittura italiana…* cit., p. 54; SCARPELLINI in FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*… cit., p. 486; L.C. MARQUES, *Le peinture du Duecento en Italie Centrale*, Paris 1987, p. 28; M. BOSKOVITS, *Immagine e preghiera nel tardo Medioevo: osservazioni preliminari*, in "Arte Cristiana", LXXVI, 724, 1988, p. 102, n. 18; M. PICARD, *L'icona del Cristo di San Damiano,* Assisi 1989; LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 149.

2.3.1. *La collocazione della Croce. Alcune considerazioni.*

Le fonti sono concordi nel collocare la croce all'interno della clausura. Come di prassi per ambienti inaccessibili, non disponiamo di documentazione diretta che aiuti a ricostruire l'esatto allestimento del coro delle monache. Le poche testimonianze non sono univoche e rendono scivolosa qualsiasi ricostruzione. Alcune preziose informazioni si ricavano però da due rogiti notarili di inizio Quattrocento, datati rispettivamente 1404 [102] e 1405 [103] che attestano la collocazione della Croce nella cappella - *intus dictum monasterium* - nei pressi della grata - *prope gratem* - e dunque nella zona orientale dell'ambiente, dinanzi ad un altare, verosimilmente identificabile con quello dedicato alla Vergine - *altare quod est ante crucifixum* - nel transetto destro. Intorno alla croce furono disposte delle reliquie, sistemate all'interno di un "armario", patrocinato dal comune di Assisi il 12 gennaio 1488[104]. L'opera è ricordata ancora nei pressi della grata nel 1573 in occasione della visita apostolica del Camaiani. Il prelato, infatti, rammentava che, attraverso la grata nel transetto, i fedeli potevano osservarla con altre reliquie, "secondo un'antica consuetudine, la quale ebbe inizio dalla fondazione del monastero dopo la morte di S. Chiara"[105]. Il visitatore, lamentando l'eccessiva frequentazione delle grate e la prassi delle religiose di porgere le reliquie al cappellano, per mostrarle all'esterno, obbligava le monache a collocarle fuori dalla clausura. Una situazione identica è descritta alla fine del Cinquecento nella visita pastorale del 1592 del vescovo Crescenzi. Questi ordinò la chiusura dei transetti tramite cancelli di ferro, già in opera quattro anni più tardi, quando in un'altra visita è esplicitamente ricordato un altare dedicato al Crocefisso, posto nei pressi della grata, dalla quale "si mostra a chi si avvicina l'immagine del SS.mo Crocifisso che sta entro la clausura"[106]. In questi anni fu realizzato, per volontà dello stesso Crescenzi, un armadio per le reliquie, sistemato all'esterno della clausura, a inquadrare la grata, aperta alla base della struttura, a sua volta contornata da un'incorniciatura dipinta con lo stemma del presule - la luna crescente - ancora parzialmente visibile sulla parete occidentale del transetto destro. In occasione degli ultimi restauri, seguiti al sisma del '97, infatti, è stato rinvenuto un grande nicchione che fungeva da interno dell'armadio delle reliquie (fig. II.49). Negli sguanci si conserva una modesta decorazione pittorica il cui profilo a scalini segnala la presenza dei ripiani destinati ad ospitare i reliquiari.
L'armadio fu risistemato più tardi a spese della famiglia Gonzaga; quindi, nel 1675, grazie a un legato del bolognese Antonio Luna, fu inglobato entro un vero e proprio altare barocco, documentato da una foto ottocentesca conservata nella fototeca

[102] CENCI, *Documentazione di vita*... cit., I, p. 281: "Item, mandavit aliud paramentum ante altare quod est ante crucifixum ecclesie s. Clarae de Assisio".
[103] Ivi, I, p. 291: "Item, abbatisse monasterii s. Clarae, quod oleum comburatur et comburi debeat in spera que est ante crucifixum existentem intus dictum monasterium prope gratem"
[104] L'armadio fu rinnovato nel 1880 come ci informa T. LOCCATELLI PAOLUCCI, *Vita breve di S. Chiara di Assisi*, Assisi 1882, pp. 147-150; LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 146.
[105] Riporto la traduzione dal latino della CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi...* cit., p. 132.
[106] Cfr. CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi...* cit., pp. 141, 143. Questo arrangiamento sembra descritto in A.F. EGIDI, *Guida de' Pellegrini, che bramano visitare i Santi luoghi della Serafica Città di Asisi, con le innumerevoli Sacre Reliquie, che si trovano in ciascuna Chiesa. Opera non meno divota che curiosa raccolta, e divisa in tre giornate da un Servo di Dio per maggior commodità de' pietosi cristiani*, Assisi 1618, p. 29, in cui si ricorda che "dentro il Monastero dietro al Reliquiario si mostra il celebre Crocifisso, che parlò a S. Francesco in S. Damiano".

della Soprintendenza di Perugia[107] (fig. II.50). Nello scatto si scorge bene la grande struttura a baldacchino con al centro l'armadio vero e proprio, al cui interno erano conservate le reliquie, visibili grazie a un'inferriata, sotto cui si apriva la grata delle monache, racchiusa entro un'esuberante cornice lignea dorata. Questa sistemazione era ancora in opera alla fine dell'Ottocento e fu rimossa solo in seguito ai lavori del 1900 [108].

Se, dunque, è possibile ricostruire almeno parzialmente l'assetto della grata nel transetto, mancano invece informazioni dirimenti su come fosse davvero esposta la croce all'interno della clausura. In che modo poteva essere traguardata dai fedeli? Potevano vederne la faccia dipinta o solo il retro? E le monache?

Come si vedrà meglio, la croce è parte integrante della decorazione campita sulla parete orientale del coro nel Trecento (fig. II.38), che sembra prevederne la vista dall'interno della cappella, privilegiando le monache e sacrificando i laici. Tuttavia, non si può escludere con sicurezza che i fedeli, in quegli anni, avessero la facoltà di traguardare la parete orientale del coro dal fondo dell'ambiente, anche se non sono mai documentati diaframmi, grate o finestre in quella zona della cappella, oltre la quale insisteva l'androne da cui si accedeva al monastero.

Dalle fuggevoli menzioni cinquecentesche, specie quella del Crescenzi, sembra di capire che per traguardare la Croce occorresse avvicinarsi alla grata, probabilmente perché la tavola era piuttosto all'interno del vano. Non è mai stato notato che sulla parete settentrionale della cappella, all'angolo con il lato orientale, dove è campita l'*Adorazione dei Magi* affrescata negli anni quaranta del Trecento da Pace di Bartolo, insiste una lacuna vistosa, in basso a destra della scena (fig. II.51). La caduta ha una curiosa sagomatura ad L rovesciata. Il margine superiore è largo circa 90 cm, quello inferiore 76, mentre il lato destro è alto circa 70 cm. Il margine sinistro non prosegue in maniera rettilinea, ma strozza a circa 40 cm, rientrando perpendicolarmente per circa 14-15 cm dall'alto. Sotto questa rientranza è stato dipinto nel primo Cinquecento un Angelo reggitorcia, cui doveva corrisponderne un altro in posizione speculare, di cui si colgono solo piccole tracce della veste verde e rosa. Se risarcita con l'Angelo destro, la lacuna assume una forma a T, la cui base misura approssimativamente circa 60 cm. Questa è posta esattamente all'altezza dove, sulla parete contigua, si apriva la grata. Mi chiedo, allora, se la presenza di questi due Angeli, apparentemente inspiegabile, sia un indizio concreto per ricostruire l'esatta posizione, almeno a partire dal primo Cinquecento, della Croce di San Damiano. Questa misura 209 x 150 cm. La cimasa ha una larghezza di circa 60 cm e un'altezza di poco inferiore ai 30. Il braccio verticale della Croce ha una larghezza di circa 32. Queste misure sono del tutto compatibili con quelle della lacuna, la cui forma sembra riflettere il profilo della cimasa della Croce, che si rastrema all'altezza del braccio verticale, che perciò

[107] Sull'altare Gonzaga cfr. BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., p. 78, n. 114; inoltre, F. CRISTOFERI, *Conservazione e trasformazione tra Seicento e Ottocento*, in F. CRISTOFERI, P. PASSALACQUA, D. CAMPAGNOLA, *Il restauro dei dipinti murali*... cit., pp. 141-142.

[108] A. MARIANI, *Reminiscenze d'un pellegrino ai santuarii di san Francesco d'Assisi nel VII centenario dalla sua nascita*, Firenze 1882, p. 96, ricorda "il *Crocifisso* entro un armadio, posto contro il Coro delle monache, ma in una propria cameretta". Non è semplice capire con cosa può identificarsi la "cameretta", probabilmente lo spessore della nicchia. Inoltre cfr. BRACALONI, *Il prodigioso Crocifisso...* cit., pp. 192-193.

doveva essere affiancato dagli Angeli dipinti, pensati ai lati del volto del Cristo miracoloso[109] (fig. II.52-53).
Questo arrangiamento permetteva la visione della fronte dipinta, sia alle monache nel proprio coro, sia ai fedeli, il cui punto di vista molto trasversale (fig. II.53), veicolava gli sguardi direttamente sulla parete settentrionale della cappella, favorendo in una certa misura la riservatezza claustrale. A tutta evidenza, questa sistemazione, sovrapponendosi in rottura agli affreschi trecenteschi, non era prevista ai tempi dell'intervento di Pace di Bartolo, ma poté essere pensata per garantire ai fedeli una maggiore visibilità della Croce miracolosa, forse a seguito di un intervento più esteso, protrattosi nel tempo, principiato con la realizzazione dell'armadio per le reliquie finanziato dal comune alla fine del Quattrocento.

2.3.2. *Per una cronologia alta della Croce*.

Nella vicenda umana di Francesco, la *Croce* di San Damiano ha un ruolo deflagrante per la sua maturazione spirituale. L'episodio descritto nella Leggenda dei tre compagni - ripreso con alcune varianti significative dalla *Legenda Maior* - è chiarissimo in questo senso. Secondo il racconto, infatti, turbato dalla vista di alcuni lebbrosi, Francesco entrò nella chiesa diruta di San Damiano, dove inginocchiatosi davanti al Crocefisso ne sentì la voce che lo incoraggiava a riparare la sua casa in rovina. Il giovane travisò il senso di quell'esortazione, lasciando una somma di denaro al prete che si occupava della chiesa, perché provvedesse a far ardere una lampada sotto la Croce. Solo successivamente, dopo aver rinunciato agli averi paterni, Francesco si interessò materialmente del suo restauro. Come ha sottolineato con puntualità Miklós Boskovits, l'episodio di San Damiano si pone in testa di serie rispetto ad altre vicende analoghe che hanno come protagonisti immagini sacre parlanti, anticipando casi celebri quali quelli di Filippo Benizzi, Tommaso d'Aquino, Margherita da Cortona, Bernardo Tolomei a Siena, e il beato Giacomo Bianconi a Bevagna[110]. Questi episodi, maggiormente diffusi nel corso del Duecento in area centroitaliana, poterono essere favoriti anche dallo sforzo vieppiù realistico nella raffigurazione delle immagini sacre del periodo.
L'opera si inserisce in un gruppo di croci dipinte riunite insieme dalla Sandberg-Vavalà intorno alla squisita *Croce* di Alberto Sotio nel Duomo di Spoleto, datata 1187[111] (fig. II.54), accumunate da tratti peculiari quali la carpenteria semplice, la

[109] Va notato, inoltre, che la distanza che separa il capitello del pilastro angolare nordorientale del coro delle monache e l'asse centrale misura circa 80 cm. Una lunghezza perfettamente compatibile coi 75 cm del braccio orizzontale della croce.
[110] BOSKOVITS, *Immagine e preghiera...* cit., pp. 94, 102, nota 17. Sul beato Giacomo Bianconi e la *Pestkreuze* conservata nella chiesa di San Domenico a Bevagna si veda la scheda di E. LUNGHI in *Dal visibile all'indicibile*... cit., pp. 171-178.
[111] SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta*... cit., II, pp. 613-628, in cui la studiosa sottolineava la peculiarità culturale di Sotio nel panorama dell'Umbria meridionale del periodo, evidenziandone i contatti con la cultura romana e la cultura bizantina; EADEM, *Alberto Sotio and his Group: Spoletan Painting in the Twelfth Century*, in "The Journal of the Walters Art Gallery", II, 1939, pp. 9-17; G. BENAZZI, *La croce di Alberto Sotio nel Duomo di Spoleto*, in *Quando Spoleto era romanica. Antologia per un museo del Ducato*, catalogo della mostra (Spoleto, 30 giugno – 29 luglio 1984), a cura di C. Fratini e L. Gentili, Roma 1984, pp. 61-72; EADEM, *La croce di Alberto "Sotio"*, in *La cattedrale di Spoleto. Storia, arte e conservazione*, a cura di G. Benazzi, Milano 2002, pp. 177-183; A.A. DRISCOLL, *Alberto Sotio, 1187, and Spoleto: the Umbrian painted cross in Italian medieval art*, Ph. D. Dissertation, University of North Carolina 2005; A. MONCIATTI, *Per il cosiddetto "Alberto Sotio" e la pittura a Spoleto intorno al 1200: tradizioni dei modelli e alterità culturale*, in *"Alberto Sotio": a*

sagomatura rettilinea, il carattere succinto della figurazione e alcune specifiche scelte iconografiche come la presenza sulla cimasa dell'Ascensione di Cristo senza gli apostoli. Questi elementi sono condivisi dalle cosiddette croci azzurre spoletine, divise tra la Rocca Albornoz (fig. II.55), Santa Maria a Vallo di Nera e il Museo della Castellina di Norcia (fig. II.56), tradizionalmente collocate dagli studi a valle della tavola di Alberto, ma che sembrano piuttosto costituirne un prezioso antefatto[112]. A queste si avvicinano la *Croce* di Santa Maria di Vallegloria a Spello (fig. II.59), quella del Victoria and Albert Museum (fig. II.57), la *Croce* del castello di Porziano (fig. II.60), oggi nella Basilica inferiore di San Francesco e quella della Pinacoteca Nazionale di Siena proveniente da San Giovanni d'Asso[113]. Quest'ultime, insieme alla *Croce* della Castellina di Norcia, si caratterizzano per un maggior numero di personaggi raffigurati nel tabellone centrale[114].

Spoleto sul finire del secolo XII, catalogo della mostra (Milano, 1 giugno – 3 luglio 2003), a cura di M. Ceriana, V. Maderna e T. Radelet, Milano 2005, pp. 17-32, con bibliografia precedente.

[112] MONCIATTI, *Per il cosiddetto "Alberto Sotio"*… cit., pp. 25-29, mettendo a profitto alcune intuizioni proposte dalla Sandberg-Vavalà suggerisce che la Croce del Museo del Ducato sia precedente alla tavola del Duomo di Spoleto. Sulla splendida Croce azzurra del Museo del Ducato di Spoleto cfr. SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta*... cit., pp. 619-621; D. CAMPINI, *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche*, Milano 1966, pp. 132-133; P. SALVATORI, *Guida alla Pinacoteca Comunale di Spoleto*, Ellera Umbra 1995, p. 39; BENAZZI, *La croce di Alberto "Sotio"*… cit., p. 177. Sulla tavola del Museo della Castellina di Norcia e su quella di Vallo di Nera: E.B. GARRISON, *Studies in the History of Medieval Painting*, III, Florence 1958, p. 268; G. BENAZZI in *Arte in Valnerina e nello Spoletino. Emergenza e tutela permanente*, catalogo della mostra (Spoleto, 25 giugno – 30 agosto 1983), a cura di C. Fratini e P. Felicetti, Roma 1983, pp. 8-10; B. TOSCANO, *Bisanzio a Spoleto?*, in *Ravenna e Spoleto. I rapporti tra due metropoli*, atti del XXVIII convegno del Centro Studi e Ricerche Antica Provincia Ecclesiastica Ravennate (Spoleto, 22-24 novembre 2005), a cura di M. Tagliaferri, Imola 2007, pp. 171-172, ripubblicato in *Luoghi, opere, destini: ricerche di storia dell'arte (secoli XII-XV)*, a cura di G. Sapori e C. Grisanti, Spoleto 2011, pp. 189-194.

[113] A queste si può aggiungere la *Croce* della Galleria Nazionale d'Arte Antica e Moderna di Palazzo Barberini a Roma, già in collezione Jacorossi (fig. II.58), per cui cfr. B. TOSCANO, *Conservato e perduto nella pittura in Umbria: le "uscite" otto-novecentesche*, in *Spoleto 1895-1995. Una banca, una città, un territorio*, a cura di G. Calzoni e A.C. Rossi, Cinisello Balsamo 1995, pp. 151-231, ripubblicato in TOSCANO, *Luoghi, opere, destini*... cit., p. 139; D. FERRARA, *La croce dipinta Jacorossi*, Roma 2010, pp. 9-14, e quella proveniente dall'abbazia di Sant'Antimo, oggi nel Museo di Montalcino. Queste opere sono state messe insieme dalla UTARI, *Una ricognizione sulla suppellettile liturgica*... cit., pp. 170-180, che ne ha fornito un'interessante riproduzione schematica, in scala, capace di restituirne immediatamente le caratteristiche morfologiche e strutturali. Tuttavia, in questa griglia, aperta anche alle croci dipinte nel corso del Duecento in Umbria, alcune opere sono collocate travisandone completamente la cronologia: un caso clamoroso è quello della *Croce* n. 17 del Museo del Ducato di Spoleto, ascrivibile al Maestro di San Felice di Giano, impensabile negli anni cinquanta del Duecento, in anticipo sulla tavola Bastianelli di Simeone e Machilone che ne costituisce l'antefatto. Così anche per la *Croce* del Maestro della Santa Chiara di cui si è parlato, collocata qui prima del 1258, addirittura in anticipo rispetto alla costruzione della basilica, avviata al massimo entro l'aprile del 1257!

[114] Uno sguardo d'insieme sulla pittura umbra del XII secolo è fornito da W. GAETA, *La Pittura a Spoleto nell'età romanica. II. La pittura su tavola da Alberto Sozio a Petrus*, in "Spoletium", I-II, 1954-1955, pp. 15-39; II/2, pp. 16-22; F. GANDOLFO, *La pittura nell'Umbria meridionale e gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, in *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo: le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, a cura di G. Tamanti, Napoli 2003, pp. 117-144. Sulla *Croce* del monastero femminile francescano di Vallegloria, certo la meno nobile del gruppo, si veda *Terza Mostra di Opere Restaurate*, catalogo della mostra (Perugia, 29 luglio – 15 ottobre 1956), a cura di F. Santi, Perugia 1956, pp. 10-11; MARQUES, *Le peinture du Duecento*… cit., p. 30; BOSKOVITS, *Immagine e preghiera*… cit., p. 102, nota 18, che la data nel terzo quarto del XII secolo; TODINI, *La pittura umbra*… cit., I, p. 338. La *Croce* di Londra, considerata senese dalla SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta*... cit., p. 636, e umbra da GARRISON, *Italian Romanesque...* cit., 187, no. 475, è stata più di recente ricondotta nell'alveo della cultura romana da M. BOSKOVITS, *The Origins of Florentine Painting: 1100-1270*, (*A critical and historical corpus of Florentine painting*, I/1), Florence 1994, pp. 19-30; parere poi

Ad eccezione di una menzione lusinghiera della Sandberg-Vavalà, che vi ravvisava "una rappresentazione ieratica, sobria, nobile"[115], la tavola di San Damiano è stata spesso giudicata riduttivamente dalla critica, che, accostandola alla *Croce* di Sotio e a quella di Porziano, ne ha lamentato una minore qualità, collocandola tra la fine del XII e l'inizio del Duecento[116]. Più di recente il Boskovits ne ha anticipato sensibilmente la cronologia, ponendola all'interno della "corrente della pittura" romana "della prima metà del XII" [117], documentata da opere come il *Trittico* di Santa Maria Assunta di Trevignano, quello del Duomo di Tivoli e la tavola del Salvatore nella chiesa Parrocchiale di Casape. Alla stessa mano responsabile della *Croce*, lo studioso riconosceva una *Testa della Vergine* frammentaria conservata nel Museo della Cattedrale di San Rufino, staccata alla fine dell'Ottocento dalla cripta della cattedrale ugoniana, riscoperta sotto la facciata del nuovo edificio fondato dal

condiviso da A. MONCIATTI, *La croce dipinta dell'abbazia di Santa Maria Assunta a Rosano ritrovata*, in *La Croce dipinta dell'abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, R. Bellucci, Firenze 2007, p. 59. Inoltre si veda C.M. KAUFFMANN, *Victoria and Albert Museum: catalogue of Foreign Paintings, I. Before 1800*, Londra 1973, pp. 280-281, n. 345; C.M. KAUFFMANN, *100 Great Paintings in the Victoria and Albert Museum*, Londra 1985, p. 12, TODINI, *La pittura umbra*… cit., I, p. 338; M. BOSKOVITS, *Pittura su tavola a Roma nel XII secolo: problemi aperti*, in "Arte Cristiana", XCVIII, 856, 2010, pp. 5-20. Sulla *Croce* della basilica di San Francesco si veda il contributo di P. SCARPELLINI in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di M.G. Duprè dal Poggetto, Firenze 1980, pp. 33-34; A. MONCIATTI in *La Basilica di San Francesco*... cit., pp. 411-412, con bibliografia precedente, che ne ribadisce la vicinanza con la *Croce* di Petrus del Museo della Castellina di Norcia (figg. II.60-61), per cui cfr. S. NESSI, in *Jacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento*, catalogo della mostra (Todi, 2 dicembre 2006 - 2 maggio 2007), a cura di F. Bisogni e E. Menestò, Milano 2006, p. 142, indicata per prima dalla SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta*... cit., p. 736. Più di recente A. DELPRIORI, *Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina, nel XIV secolo. Problemi, contesti, casi esemplari*, tesi di Dottorato di Ricerca (XXIII ciclo), Università degli Studi di Firenze, a.a. 2008-2010, pp. 28-29 ha giustamente ribadito la comune paternità di queste due Croci, ma ne ha invertito, a mio modo di vedere, la cronologia. Nella sua ricostruzione, infatti, risarcisce l'iscrizione mutila della Croce di Petrus leggendola 1212, come già proposto da parte da Todini, Lunghi e, più di recente, Andrea De Marchi, collocando la tavola della basilica assisiate alla metà del terzo decennio. In realtà, le affinità indiscutibili che legano quest'ultima opera con la produzione di Alberto credo la spingano in testa di serie nel percorso del maestro. Con il linguaggio di Alberto, ormai decantato nel tempo e purgato della sua eleganza squisita, le affinità si colgono nel linearismo esasperato del contorno del volto del Cristo, dalle gote arrossate con due teneri, ma intensi, cerchi rosati; nel mantenimento dell'iconografia arcaica della Croce, specie rispetto a quella del Museo della Castellina, col *Christus Triumphans*, i dolenti sulle tabelle centrali, il perizoma annodato al centro e animato sulle cosce dal movimento della stoffa a formare due grandi triangoloni. Ben più moderna appare l'impostazione della Croce della Castellina, sia per l'introduzione dell'iconografia del *Christus patiens* - di per sé poco significativa - sia per la presenza dei dolenti sui rinforzi delle braccia laterali, un *unicum* nella produzione pre-giuntesca della regione. I dolenti peraltro sono tagliati di trequarti secondo un disegno singolare che aveva già colpito la Sandberg, che tornerà nella croce Bastianelli di Simeone e Machilone, datata 1258, mai prima. Infine sulla Croce proveniente da San Giovanni d'Asso: SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta*... cit., pp. 629-632; E. CARLI, *Dipinti senesi del Contado e della Maremma*, Milano 1995, pp. 12-13; P. TORRITI, *La pinacoteca nazionale di Siena: i dipinti*, Genova 1990, p. 9; TOSCANO, *Bisanzio a Spoleto?*... cit., p. 181.

[115] SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta*... cit., II, p. 624.

[116] Così ad esempio VENTURI, *Storia dell'arte in italiana*, *V*... cit., p. 3; TOESCA, *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 1026, nota 13; SCARPELLINI in FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*… cit., p. 486.

[117] BOSKOVITS, *Immagine e preghiera*… cit., p. 102, nota 18. Le fonti francescane sono concordi nel ritenere la chiesa di San Damiano ormai diruta all'inizio del Duecento. Questo aspetto sembra spingere in direzione di una cronologia alta della Croce, che sarà stata commissionata prima della rovina della chiesa. Sulla pittura a Roma nel XII secolo si veda IDEM, *Pittura su tavola a Roma nel XII secolo*… cit., pp. 5-20.

presule Giovanni da Gubbio nel 1140, data a lungo considerata un valido *ante quem* per l'affresco[118] (fig. II.63).
La proposta è stata generalmente respinta dagli studi, orientati a giudicare la *Croce* miracolosa incardinata nella cultura figurativa dell'Umbria meridionale tra XII e XIII secolo, nell'alveo cioè di un linguaggio alimentato dalla produzione delle Bibbie Atlantiche umbro-romane - del Pantheon, di Todi e della Biblioteca Augusta di Perugia - e dalla miniatura umbra dell'ultimo quarto del secolo – il Messale B 23 delle Biblioteca Vallicelliana uscito dallo *scriptorium* del monastero di Sant'Eutizio a Preci, e il *Legendario* di San Felice di Narco del 1194 – arricchito dai preziosismi tardo-comneni, importati dalla *Croce* di Sotio, di cui di recente sono stati visti nel crocifisso damianita "debiti morfologici", ma anche "cromatici e di impaginato"[119]. Eppure, non mi pare che nella croce assisiate vi siano echi delle raffinatezze linguistiche di Alberto (figg. II.48,54), né i rabeschi metallici che animano le vesti dei suoi personaggi, né i delicati trapassi d'ombra che corrugano la trasparenza impalpabile del perizoma del Cristo, né gli accostamenti dissonanti della sua tavolozza accesa e violenta. Semmai l'unica somiglianza, estrinseca, è nel tema iconografico della cimasa, e nello schema del *cingulum* del perizoma, condiviso dalla *Croce* azzurra del Museo del Ducato.
Nella tavola di San Damiano, le figure slanciate nei tabelloni, dal volto allungato, il naso a cannula lunghissimo e fino, gli occhi scavati, le sopracciglia folte, le vesti animate da frastagli iterati (fig. II.62), si avvicinano agli esiti della pittura romana della prima metà del XII secolo, come gli affreschi dell'Oratorio mariano di Santa Pudenziana a Tivoli[120], il celebre trittico nella stessa città, la *Madonna col Bambino*, già in San Cosimato a Roma, e il trittico di Santa Maria Assunta di Trevigliano, firmato da Nicolò di Pierpaolo e dal figlio Pietro, generalmente datato in pieno Duecento prima delle preziose precisazioni del Boskovits[121]. Più che l'esito di un confronto con il capolavoro di Sotio, allora, la *Croce* dovrà opportunamente ricondursi entro una cronologia più alta, intorno alla metà del XII secolo. Rispetto agli esempi romani richiamati, la tavola mostra però una parlata meno eletta, un linguaggio meno aulico e più accostante, che, come mi fa notare Andrea De Marchi, può forse avvicinarlo con profitto a opere realizzate in contesti più defilati e provinciali, come la *Croce* del Museo Civico di Castiglion Fiorentino[122] (fig. II.64). Questi caratteri stilistici sfuggenti e ibridi, tra Lazio e Toscana, mi chiedo se non

---

[118] E. LUNGHI, *Il Museo della Cattedrale di San Rufino*, Assisi 1987, p. 126; LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 149. La data 1140 non sembra però essere un valido *ante quem* perché la diversa estensione planimetrica della nuova cattedrale assisiate consentì di preservare nell'area intorno alla facciata l'antica cripta, che rimase visibile almeno fino alla traslazione del corpo di Rufino nella nuova costruzione, avvenuta nel 1212. Su questo argomento cfr. MONCIATTI, *Tracce di pitture murali...* cit., pp. 147-148.
[119] Così MONCIATTI, *Tracce di pitture murali*… cit., pp. 148-149, che ha ribadito i legami della Croce con la Vergine del Museo Diocesano di San Rufino, negandone però la comune paternità. Accettano la proposta LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 149; A. TOMEI, *La decorazione della basilica: affreschi e tavole*, in *Santa Chiara in Assisi*... cit., p. 75.
[120] Sugli affreschi cfr. J. CROISIER in *La pittura Medievale a Roma. IV: riforma e tradizione 1050 -1198*, a cura di S. Romano, Roma 2006, pp. 199-206.
[121] Il trittico è datato nel corso del Duecento dal GARRISON, *Italian Romanesque*... cit., p. 111; GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico e bibliografia...* cit., p. 150 e da ultimo W. ANGELELLI, *La diffusione dell'immagine lateranense. Le repliche del Salvatore nel Lazio*, in *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma, 9 dicembre 2000 – 16 aprile 2001), a cura di G. Morello e G. Wolf, Milano 2000, p. 46.
[122] E.B. GARRISON, *Post-War Discoveries. Early Italian Paintings, II*, in "The Burlington Magazine", LXXXIX, 533, 1947, pp. 212-215; BOSKOVITS, *The Origins of Florentine Painting*... cit., pp. 742-747, con ampia bibliografia precedente.

denuncino piuttosto la mano di un pittore umbro, attivo in un centro di cui si è persa ogni testimonianza coeva, come ad esempio Perugia.

2.3.3. *La fortuna del Triumphans e dei trittici mariani*.

Per la sua importanza eccezionale, la *Croce* esercitò un fascino enorme su molti insediamenti femminili, imponendosi rapidamente come un modello autorevole cui attingere[123]. Si spiega così la fortuna perdurante incontrata in contesti simili dall'iconografia arcaizzante del *Christus triumphans*, cui si attennero anche pittori dalla sintassi tutt'altro che attardata. In questo senso, oltre alla tavola del monastero femminile di Vallegloria a Spello[124], già menzionata, si devono ricordare la Croce per le clarisse della Beata Mattia a Matelica, dipinta, come rilevato acutamente da Andrea De Marchi, da Rainaldetto di Ranuccio[125], e la Croce licenziata dal Maestro di Cesi per le agostiniane del monastero della Stella a Spoleto (figg. II.59,71,73). Qui l'iconografia ormai desueta del Cristo trionfante è riletta entro un linguaggio fiero e feroce, cresciuto all'ombra del cantiere assisiate, tra il dramma magniloquente di Cimabue e la visione più cruda e realistica delle *Storie francescane* della basilica superiore[126].
Oltre al crocifisso miracoloso di San Damiano, credo che nel coro delle monache fosse collocato fin dall'origine il cosiddetto tabernacolo dei Crociati (fig. II.70), oggi conservato con altre reliquie nell'avancorpo costruito in occasione dell'ultimo anno giubilare dinanzi alla cripta che ospita le spoglie di Chiara. Il trittico raffigura la *Vergine Hodighetria* con ai lati otto *Storie dell'Infanzia e della Passione di Cristo*.

---

[123] DERBES, *Picturing the Passion*... cit., p. 21, n. 56; DE MARCHI, *"Cum dictum opus sit magnum"...* cit., p. 610; IDEM, *La pala d'altare. Dal paliotto...* cit., pp. 92-95.

[124] BOSKOVITS, *Immagine e preghiera*... cit., p. 102, n. 18, giudica l'opera non di alta qualità, della fine del XII secolo, così anche TODINI, *La pittura umbra*… cit., I, p. 411. La *Croce* fu trasferita nell'attuale complesso spellano in seguito all'inurbamento delle monache dopo il 1319, per cui cfr. C. FRATINI, G. PROIETTI BOCCHINI, *Vicende architettoniche e artistiche del monastero di Santa Maria di Vallegloria*, in *Santa Maria di Vallegloria a Spello. Monastero di clarisse urbaniste. Storia, architettura arte,* a cura di C. Fratini, G. Proietti Bocchini e M. Sensi, Spello 2011, pp. 33-83. Sul complesso: § 4.

[125] SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta*... cit., p. 653; GARRISON, *Italian Romanesque...* cit., n. 477; FRATINI, *Pittura fra Marche e Umbria...* cit., p. 26, in cui l'opera è avvicinata ai modi di Rainaldetto di Ranuccio e collocata nell'ottavo decennio del Duecento. Attribuisce il Cristo allo spoletino DE MARCHI, *"Cum dictum opus sit magnum"...* cit., p. 610, che ha proposto una riconsiderazione dell'intera attività del pittore in IDEM, *Da Assisi a Matelica: le tavole duecentesche per le clarisse di Santa Maria Maddalena*, in *Scritti in onore di Pierluigi Falaschi*, in corso di stampa. La paternità di Rainaldetto per la *Croce* dipinta di Matelica è negata recentemente da G. BENAZZI in *Da Giotto a Gentile*... cit., p. 124, che ne suggerisce una datazione generica tra il 1230 ed il 1260, ignorandone tuttavia le profonde affinità con la *Vergine col Bambino* dello stesso monastero marchigiano, la cui paternità è sicuramente dello spoletino. Inoltre, il restauro che ha interessato la *Croce* in occasione della mostra di Fabriano consente ora una lettura serena dell'opera, che mostra tutta la sua vicinanza col trittico del Frick Art Museum di Pittsburgh, primizia del pittore.

[126] Per la Croce del Maestro di Cesi si veda DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto...* cit., p. 94; A. DE MARCHI in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Parigi, 18 aprile - 15 luglio 2013), a cura di D. Thiébaut, Milano 2013, pp. 94-99; DELPRIORI, *Produzione figurativa fra Spoleto*... cit., pp. 89-91. Verosimilmente l'autorità della Croce di San Damiano favorì la persistenza e la diffusione a date molto basse dell'iconografia del *Christus Triumphans* nella Valnerina, come sottolineato a suo tempo dalla BENAZZI, *La Croce dipinta in Valnerina: un caso di fedeltà all'immagine,* in *Arte in Valnerina e nello Spoletino*... cit., p. 6, dove però l'opera di maggiore qualità, la *Croce* dipinta di Santa Cristina a Caso, oggi nel Museo Diocesano di Spoleto, che come mi suggerisce Andrea De Marchi potrebbe essere uno straordinario incunabolo, ancora duecentesco, del Maestro del dittico Poldi-Pezzoli, è datato "già nel Quattrocento".

Seduta su uno scranno traforato, Maria indossa una lunga veste scarlatta, coperta dal *maphorion* azzurro, tutto animato da lunghe frange ondulate e dalle stelle siriache, sotto cui si intravede la cuffia bizantina rossa, che le trattiene i capelli. Con la mano destra sostiene il Bambino benedicente, paludato nella veste verde acqua, diaccia, e nel bel manto porpora. Sugli sportelli laterali si dispiegano gli episodi della vita di Cristo: dall'alto verso il basso trovano posto sull'anta sinistra l'*Annunciazione,* la *Natività di Cristo*, l'*Adorazione dei magi* e la *Cattura*; quindi, su quella destra, la *Flagellazione*, la *Crocefissione*, la *Deposizione* e le *Marie al sepolcro*.
Con la Croce miracolosa, il trittico mariano formava un *ensemble* autorevole, presto replicato in altri insediamenti femminili (fig. II.69-70). Il suo stato di conservazione non consente di apprezzarne tutte le finezze, intuibili nell'argento del fondo, oggi virato, nella sottile decorazione graffita a mano libera delle aureole e nella finta marmorizzazione del verso delle ante, molto ripresa da un restauro moderno, ma in origine non diversa dalla pietra marezzata del sepolcro dell'ultimo episodio in basso a sinistra, dove l'Angelo seduto è colto in una torsione poderosa (fig. II.68). L'opera è stata riconosciuta alla mano di Rainaldetto di Ranuccio da Carlo Ludovico Ragghianti, seguito dalla critica successiva[127]. Non se ne conosce la collocazione originaria, documentata solo a partire dall'Ottocento, quando fu ricoverata nella cappella di Sant'Agnese, insieme alle altre tavole[128]. La critica che si è impegnata a ricostruire l'intero programma decorativo della basilica non ha riservato grande attenzione alla provenienza di questo Tabernacolo, interessandosi maggiormente alle prove più tarde del Maestro della Santa Chiara[129]. Di recente, solo Andrea De Marchi ha concentrato il suo interesse su questo aspetto[130], proponendo che il trittico fosse in origine destinato all'altare della Vergine nel transetto meridionale. L'opera, databile intorno alla metà degli anni sessanta, cade a ridosso della consacrazione degli altari della chiesa, avvenuta nel 1265, lo stesso anno in cui proprio Rainaldetto licenziò una *Croce* dipinta, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna[131], che lo studioso ha indicato nell'occasione quale possibile *Crux de medio ecclesiae* di un primitivo progetto decorativo (fig. II. 65-66), poi rinnovato tra ottavo e nono decennio del secolo dal Maestro di Santa Chiara con un allestimento più impegnativo e monumentale[132]. Un programma più ambizioso che sostituiva quello precedente, durato poco più di un quindicennio,

---

[127] D. SEVERI (C.L. RAGGHIANTI), *Recensione di M. Salmon, Medieval Painting in Umbria*, in "Critica d'arte", IX, 51, 1962, pp. 49-55.

[128] A. CRISTOFANI, *Guida d'Assisi e suoi dintorni per Antonio Cristofani, condotta a fine da Leonello Leonelli, illustrata con 16 incisioni e pianta topografica*, Assisi 1884, pp. 66-67. In seguito ai lavori del 1900 che tramezzarono in due ambienti il coro, il trittico fu spostato nella cappella del Sacramento sulla faccia orientale del pilastro della prima campata, dove insiste una frammentaria Santa Lucia. In questa posizione l'opera è documentata da una fotografia conservata nell'archivio del monastero (fig. II.67).

[129] Così ad esempio LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., pp. 192-195, non si spinge oltre un'ipotetica collocazione su uno degli altari del transetto, mentre GARDNER, *Nuns and Alterpieces*… cit., pp. 32-35, l'ha totalmente ignorata.

[130] DE MARCHI, *"Cum dictum opus sit magnum"...* cit., p. 610; IDEM, *La pala d'altare. Dal paliotto...* cit., 91-93.

[131] S. GIORGI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota e D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 47-48.

[132] Il Tabernacolo è stato avvicinato al 1272 da M. BOSKOVITS, *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, in "Bollettino d'Arte", LXVI, 9, 1981, p. 25, n. 31, che vi ha scorto "una esasperazione patetica dei sentimenti e un'accentuazione ritmica dei movimenti che lo dimostrano" più vicino alla Croce del Maestro di San Francesco della Galleria Nazionale di Perugia, datata in quell'anno. La datazione è seguita anche da LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 195 e da ultimo da BENAZZI, in *Da Giotto a Gentile*... cit., p. 126.

che prevedeva, oltre alla Croce sulla trave, proprio la realizzazione del trittico mariano per l'altare in asse con la grata, aperta sulla parete orientale del coro delle monache, che perciò potevano traguardarlo.
Tuttavia mi chiedo se quest'opera non fosse riservata fin dall'origine all'altare interno del coro, quello "parvum quod est in cappella s. Georgii"[133]. Una possibile traccia di questa sistemazione la può forse dare un legato per un caldarello d'olio, donato nel 1434 da una certa Agatella della Costa di San Savino, vedova di Betto di Vanni Bovaroni da Assisi, per far ardere una lampada, "ante figuram Virg. Marie in cappella S. Georgii"[134], ma che, come già sottolineato da Elvio Lunghi, potrebbe riferirsi a qualsiasi immagine mariana dipinta, anche un affresco.
Rainaldetto replicò la *Madonna dei Crociati* per il monastero della clarisse a Matelica, il più antico insediamento femminile francescano delle Marche. Questa tavola gemella, oggi mutila delle ante laterali, fu realizzata in *pendant* con la *Croce* dipinta, già ricordata, esemplata programmaticamente sul crocefisso miracoloso di San Damiano, "a late reproduction of an archaic type", secondo l'arguto giudizio della Sandberg-Vavalà (figg. II.71-72). Questa coppia, allora, mi pare tradisca l'esplicito intento di replicare fedelmente l'allestimento duecentesco della cappella di San Giorgio, che dunque doveva comprendere, oltre al crocefisso di San Damiano, anche il tabernacolo dei crociati. Del resto, una simile collocazione spiegherebbe al meglio l'innegabile fortuna vissuta dai trittici mariani con ante narrative negli insediamenti femminili, specie umbri, messa a fuoco in tempi recenti proprio da De Marchi. Oltre alla replica palmare della beata Mattia, infatti, un altro esempio precoce, esemplato sul tabernacolo di Rainaldetto, è il celebre Trittico Marzolini (fig. II.75), proveniente dal monastero damianita di Sant'Agnese a Perugia[135], un insediamento fondato nel 1296 grazie al munifico aiuto del *vir religiosus Benvenuto domini Jacoppi* in località Boneggio[136].

---

[133] CENCI, *Documentazione di vita*... cit., I, p. 436.
[134] Ivi, p. 509; LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., pp. 194-195.
[135] L'opera è probabilmente da identificarsi con quella vista il 23 novembre 1592 dal vescovo Napoleone Comitoli nella "ecclesiam interiorem principalem", su uno degli altari laterali, ornato "cum imagine magna Deipare virginis filium insinu gestantis", per cui L. TITTARELLI, "*... è bona sora devota, et garbata". La visita del vescovo Comitoli al Convento di S. Agnese in Perugia nel 1592* ("Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", 22), Perugia 2005, p. 45. Il dipinto fu esposto alla mostra d'arte antica a Perugia nel 1907. Nel *Catalogo della Mostra d'Arte Antica Umbra*, prefazione di G. Urbini, Perugia 1907, pp. 7-8, risulta proveniente dalla collezione del prelato perugino Nazzareno Marzolini, strettamente legato alle vicende del monastero di Sant'Agnese, come ricostruito con puntualità da F. PIAGNANI, *La provenienza del Trittico Marzolini di Perugia, una nuova proposta*, in *Storie di pittori tra Perugia e il suo lago*, a cura di F. Piagnani e M. Santanicchia, Perugia 2008, pp. 77-87. Sulla storia del dipinto si veda inoltre P. SCARPELLINI in *Dipinti, sculture e ceramiche...* cit., pp. 68-72, con bibliografia precedente.
[136] Sulle vicende del monastero di Sant'Agnese si veda CASAGRANDE, *Religiosità penitenziale...* cit., pp. 213-214. La comunità femminile, entrata nell'Ordine di Santa Chiara nel 1321, si trasferì in località Terrazzano in zona Porta Sant'Angelo nel 1329. Non è semplice ricostruire con certezza la provenienza originaria del Tabernacolo mariano, per il quale tuttavia si dovrà pensare a una collocazione alternativa, francescana e femminile a un tempo, già attiva ad una cronologia più alta rispetto al 1296, anno di fondazione dell'insediamento perugino. Hanno proposto una provenienza dalla chiesa di San Francesco al Prato, tra gli altri, H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* (ed. ita. *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2000), Roma 2001, p. 475, e R. CORRIE in *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York, 23 marzo - 4 giugno 2004), a cura di H.C. Evans, New York-London 2004, pp. 481-482. Preferiscono inclinare per il monastero femminile di Santa Maria di Monteluce W.R. COOK (*Images of St. Francis of Assisi, in painting, stone and glass, from the earliest images to ca. 1320 in Italy. A Catalogue* ("Italian Medieval and Renaissance Studies", 7), Firenze 1999, p. 159) e la DERBES (*Picturing the Passion*... cit., p. 245, n. 14), benché la storia delle

Poco prima cade il trittico a sportelli dipinto da Guido da Siena per le monache di Santa Petronilla[137], oggi diviso tra la Galleria dell'Accademia di Firenze e la Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. II.76), dove si conservano rispettivamente, la *Vergine in trono col Bambino* della tavola centrale, e le due ante con il *Martirio di San Bartolomeo*, il *Martirio di Santa Caterina*, la *Stigmatizzazione di Francesco* e il *Miracolo di Santa Chiara*[138]*.*

Rientra in questa tipologia anche lo splendido tabernacolo mariano del Musée Marmottan di Parigi, licenziato dal Maestro di Cesi alla fine del Duecento in coppia con la *Croce* del Museo del Ducato, destinati entrambi al coro delle monache della Stella a Spoleto[139], così da formare una coppia, come a Matelica, ricalcata sull'allestimento del coro assisiate (fig. II.73-74). Il dipinto fu reso noto indipendentemente da Roberto Longhi e Millard Meiss. Quest'ultimo ha debitamente sottolineato la ricchezza del programma iconografico, incentrato sulla morte della Vergine, così dettagliato da misurarsi con cicli celebri e paradigmatici,

---

due comunità sembri correre parallela senza incontrarsi fino al 1799. Va comunque respinta con decisione l'ipotesi di P. SCARPELLINI (*La chiesa di San Bevignate, i Templari e la pittura perugina del Duecento,* in *Templari e Ospitalieri...* cit., pp. 138-143; IDEM in *Dipinti, sculture e ceramiche*… cit., pp. 68-72) di un'originaria collocazione nella chiesa templare di San Bevignate, fondata nel 1256 poco fuori Perugia. Il Tabernacolo sarebbe giunto in Sant'Agnese solo in seguito alla requisizione dei beni subita dall'ordine da parte dei francescani, nominati da Clemente V nel 1307 inquisitori nel processo contro i Templari. L'ipotesi si basava anche sull'idea che le due figure di San Francesco e Santa Chiara sulle facce esterne delle ante laterali fossero state ridipinte in seguito all'arrivo in Sant'Agnese, mentre sono certamente dello stesso pittore come ha riconosciuto DE MARCHI (*"Cum dictum opus sit magnum"...* cit., p. 619, n. 52), seguito da PIAGNANI (*La provenienza del Trittico Marzolini…* cit., pp. 97-102). Questi ha proposto che il trittico possa essere stato donato dai francescani di San Francesco al Prato intorno alla metà del Quattrocento, in seguito al trasferimento delle clarisse da Porta Sant'Angelo al monastero di San Paolo del Favarone, rimpiazzate dalle Terziarie francescane di Santa Maria di Valfabbrica, trasferitesi nel monastero di Sant'Agnese nel 1430 dal primo insediamento cittadino posto in località Porta Santa Susanna (su questi aspetti cfr. G. CASAGRANDE, *Il monastero di Sant'Agnese in Perugia nei secoli XIV e XV*, in "Studi Francescani", LXXVI, 1979, pp. 137-168). L'aumento del numero delle religiose portò alla decisione di ingrandire il fabbricato. È per ornare questa nuova fabbrica che Piagnani ipotizza che il Trittico possa essere stato ceduto dai francescani. Tuttavia mi sembra improbabile che un'opera di questa tipologia possa essere stata licenziata per una comunità maschile. Va ricordato, inoltre, che di questo passaggio, al pari di altri, non è rimasto traccia negli archivi perugini.

[137] Sull'insediamento di Santa Petronilla cfr. S. COLUCCI, *Santa Petronilla tra Medioevo e Rinascimento. Vicende storiche e opere d'arte*, in *Convivere con la storia. La nuova destinazione del complesso di santa Petronilla*, Pistoia 2006, pp. 147-153.

[138] M. BOSKOVITS, *Guido da Siena*, in *Dipinti. Volume primo. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, a cura di M. Boskovits e A. Tartuferi, Firenze 2003, pp. 99-103; DE MARCHI, *"Cum dictum opus sit magnum"...* cit., p. 611; IDEM, *La pala d'altare. Dal paliotto...* cit., p. 95, dove si sottolinea che "questa struttura ad ante per le *Maestà* a Siena è molto tipica e diffusa, ben al di là dell'ambito monastico femminile, quindi può essere che in questo caso il discorso sia un po' diverso" rispetto ai tabernacoli mariani umbri, e che quello senese sia il "caso di una piccola *Maestà* conforme ad altre *Maestà* del secondo Duecento a Siena ed in primis a quella di San Domenico di Guido da Siena, ma forse anche a quella della compagnia della Vergine del 1262".

[139] DE MARCHI in *Giotto e compagni*... cit., pp. 94-99, con bibliografia precedente. Per la complessa vicenda conservativa del dipinto, rimasto nel monastero agostiniano fino al 1863 e descritto poi dal Guardabassi nel 1872 presso il Conservatorio delle convertite a Spoleto, si veda TOSCANO, *Conservato e perduto*... cit., pp. 123-124 e B.M. FRATELLINI, *Giuseppe Sordini e le vicende del dossale di Cap-Ferrat e delle croci dipinte*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale e F. Corelli, Roma 1996, pp. 271-277. Sul monastero, dal quale proviene anche la Croce del Maestro di San Felice di Giano, conservata nel Museo del Ducato (cfr. A. DELPRIORI in *Dal visibile all'indicibile*… cit., pp. 197-208) si veda E. RIZZI, *Gli spazi e le strutture del monastero e ospedale di S. Maria della Stella di Spoleto alla luce di alcuni documenti d'archivio del secolo XV*, in "Spoletium", XLVIII, 4, 2011, pp. 115-120.

come quello duccesco della *Maestà* o quello di Cimabue per la basilica superiore di San Francesco, superandoli nel numero di episodi[140]. Nello scomparto centrale è raffigurata l'*Assunzione di Maria*, presentata come *Sponsa Christi*, con il capo reclinato sulle spalle del figlio. Ai lati si dispiegano otto storie della sua morte, quattro per ciascuno scomparto. È facile immaginare l'impressione spettacolosa che le due opere potevano suscitare sulle religiose in preghiera, sedute sugli stalli del proprio coro. Qui, all'ombra della Croce, le *moniales* potevano meditare il mistero della morte di Maria, leggendovi la propria condizione di recluse, di morte al mondo, aspirando all'unione coniugale, ideale e perfetta, incarnata dalla Vergine, madre e sposa di Cristo: "cum mortuae mundo vivatis in Christo reclusae"[141].

2.3.3.1. *Tavole per le monache*.

Rispetto al tabernacolo di Rainaldetto (137x51 cm, chiuso), gli esempi più tardi mostrano un'evidente monumentalizzazione, chiara sia nel trittico Marzolini (215x95 cm, chiuso), sia in quello del Maestro di Cesi (186x91 cm, chiuso) (figg. II.70,74-75). Rimanendo in Umbria questa tipologia ebbe una fortuna tardiva, ormai a inizio Quattrocento, in alcuni trittici con *Storie di Cristo* dipinti dal folignate Giovanni di Corraduccio, destinati anch'essi a insediamenti femminili[142] (figg. II. 77-78). In queste opere, lo squadernarsi degli episodi cristologici sulle ante laterali, particolarmente adatti ad una fruizione ravvicinata, fornivano alle religiose efficaci spunti meditativi, sull'esempio perfetto offerto da Maria, presentata in un testo diffusissimo come la *Legenda Aurea*, intenta alla fervente riflessione su "omnia loca filii sui, scilicet locum baptismi, ieiunii, orationis, passionis, sepulturae, resurrectionis et adscentionis, quoad vixit, devotione sedula visitavit"[143]. La predilezione per una narrazione minuta ritorna in una serie di opere di probabile provenienza femminile, ampiamente attestate in Italia, dal Veneto alla Toscana. Queste tavole, spesso in forma di dossale, si caratterizzano

[140] R. LONGHI, *Un dossale italiano a St. Jean-Cap-Ferrat*, in "Paragone", XII, 141, 1961, pp. 11-19, rieditato in "*Giudizio sul Duecento"...* cit., pp. 131-136; M. MEISS, *Reflections of Assisi: a tabernacle and the Cesi Master*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di F.M. Aliberti, Roma 1962, II, pp. 75-111; DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto...* cit., pp. 94-95; DELPRIORI, *Produzione figurativa fra Spoleto*... cit., pp. 88-89; DE MARCHI in *Giotto e compagni*... cit., pp. 94-99.

[141] Così recita la lettera sulla reclusione spedita da Innocenzo IV alle clarisse di Pamplona, per cui cfr. G. HUYGHE, *La clôture des moniales des origines à la fin du XIIIème siècle*, Roubaix 1944, p. 92.

[142] Il trittico con *Storie di Cristo e della Vergine*, oggi conservato in una collezione Terruzzi (cfr. A. DE MARCHI, in *La collezione Terruzzi. I capolavori*, catalogo della mostra (Roma, 1 marzo - 20 maggio 2007), a cura di A. Scarpa e M. Lupo, Milano 2007, pp. 401-402) è citato dal Fabbri nel 1729 nella chiesa di San Quirico, dipendenza del monastero di Santa Lucia di Trevi, per cui cfr. TOSCANO, *Conservato e perduto*... cit., p. 119. L'antica destinazione spiega l'inclusione della scena della santa titolare tirata dai buoi al lupanare in basso nello scomparto centrale. L'opera è gemella del trittico conservato nella Pinacoteca di Trevi, ma proveniente dalla chiesa di Santa Croce. Da un insediamento di clarisse proviene invece il trittico in collezione Heinz Kisters a Kreuzlingen, come suggerisce la raffigurazione di San Francesco e San Ludovico da Tolosa nel pannello centrale, e l'episodio della *Morte di Santa Chiara* nel laterale destro, pensato *a pendant* con la *Morte della Vergine*. Su queste due opere cfr. P. SCARPELLINI in *Giovanni di Corraduccio*, catalogo della mostra fotografica (Montefalco, agosto 1976), a cura di P. Scarpellini, Foligno 1976, pp. 58, 61-63.

[143] JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta*, a cura di T. Graesse, Bratislava 1890, p. 504; P. SEILER, *Duccio's Maestà: the function of the scenes from the life of Christ on the reverse of the altarpiece. A new hypothesis*, in *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, a cura di V.M. Schmidt, Washington 2002, pp. 251-277; G. GUAZZINI, *Il coro delle monache di San Pier Maggiore a Pistoia: funzione e percezione di un inedito ciclo decorativo di primo Trecento*, in "Commentari d'arte", XVIII, 52/53, 2012 (2013), p. 14.

per la disposizione delle scene figurate a griglia intorno alla *Crocefissione* o alla *Vergine col Bambino* posti al centro. A Firenze, un esempio d'inizio Trecento, è la tavola dell'University of Arizona Museum of Art di Tucson, dipinta da Pacino di Buonaguida intorno al 1320 per un insediamento di clarisse - come suggerisce la presenza di Chiara sotto la croce - magari quello fiorentino di Monticelli per cui il pittore licenziò in quegli stessi anni il *Lignum Vitae* conservato oggi nella Galleria dell'Accademia[144] (figg. II.79-80).
Meno celebre è la tavola cuspidata di Niccolò di Buonaccorso, proveniente dal monastero agostiniano di Santa Marta, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena, ma realizzata dal pittore per una comunità femminile domenicana, come sembra indicare la raffigurazione di Domenico e Tommaso d'Aquino alla base del dipinto (fig. II.81). La composizione dell'opera è incentrata sulla *Crocefissione*, intorno a cui si dispiegano gli episodi dell'Infanzia (*Annunciazione*; *Natività*), della Passione (*Ultima cena*; *Orazione nell'orto*; *Resurrezione*, *Noli me tangere*; *Pentecoste*) e della Vergine (*Assunzione*) sulla cimasa[145].
Per le clarisse triestine di San Cipriano, invece, fu realizzato il trittico ad ante mobili conservato nel Museo Civico della città (fig. II.82). La tavola centrale, dipinta verso il 1310 da una personalità anonima, di cultura bizantineggiante, nota con il nome critico di Maestro del trittico di Santa Chiara, illustra trentaquattro *Storie di Cristo*, integrate dalle scene dei *Funerali di Santa Chiara* e di *Francesco che riceve le stimmate*, a connotare in senso francescano il dipinto. Alla tavola centrale furono aggiunti i due laterali da Paolo Veneziano[146] sul finire degli anni venti del Trecento.
Affine alla tavola triestina è il *Paliotto delle trenta storie bibliche* del Secondo Maestro di San Zeno, oggi conservato al Museo di Castelvecchio a Verona (fig. II.83), databile intorno al 1340[147], proveniente dal monastero benedettino di Santa

---

[144] Cfr. A. TARTUFERI, *Pacino di Buonaguida*, in *Dipinti. Volume primo*... cit., pp. 199-205; DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto...* cit., p. 97.
[145] La tavola è stata attribuita a Niccolò da F. ZERI, *Recensione a Pietro Torriti, La Pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti dal XII al XV secolo*, in "Antologia delle Belle Arti", II, 1978, p. 151, seguito da M. BOSKOVITS, *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, in "Paragone", XXXI, 359-361, 1980, p. 5.
[146] Cfr. E. SANDBERG-VAVALÀ, *Maestro Paolo Veneziano*, in "The Burlington Magazine", LVII, 1930, p. 177, che riferisce l'intera opera a Paolo Veneziano; M. WALCHER CASOTTI, *Il Trittico di Santa Chiara a Trieste e l'orientamento paleologo nell'arte di Paolo Veneziano*, Trieste 1961, p. 40, distingue tra gli scomparti laterali attribuiti a Paolo e la parte centrale che assegna a Marco, datandola al 1328-1330; R. PALLUCCHINI, *Per Paolo Veneziano*, in "Arte Veneta", XVIII, 1964, p. 25; F. FLORES D'ARCAIS, *Venezia*, in *La Pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, p. 20, che riferisce l'intera opera ad un pittore veneziano intorno al 1330; A. DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIVe siècle*, catalogo della mostra (Tours 22 ottobre 2005 – 23 gennaio 2006) a cura di A. De Marchi e C. Guarnieri, Cinisello Balsamo 2005, p. 33. DE MARCHI, *La pala d'altare*... cit., p. 96. Nell'anta destra il secondo episodio dall'alto raffigura le *Clarisse che fanno atto di sottomissione all'autorità vescovile*, celebrando la sottomissione al presule francescano Guglielmo, vescovo triestino dal 1328, valido *post quem* per l'intervento di Paolo Veneziano. Da un *ensemble* di questo tipo provengono anche i pannalli di Bourdeilles dipinti dal Maestro di Saint-Nicolas-des-Champs, per cui cfr. M. MAURIAC in *Autour de Lorenzo Veneziano*... cit., pp. 84-86.
[147] Il dipinto entrò nelle collezioni civiche nel 1812. I trenta episodi sono distribuiti in sei scene su cinque registri, e raffigurano le storie della Genesi (*Creazione del mondo; Creazione di Adamo; Creazione di Eva*), quindi storie di Maria (*Presentazione della Vergine al Tempio; Maria prefa le compagne che filano)*, prese dal protovangelo di Giacomo e dal vangelo dello pseudo Matteo. Seguono gli episodi della vita di Cristo (*Nascita di Gesù; Adorazione dei Magi; Presentazione al tempio; Fuga in Egitto; Strage degli innocenti; la Disputa di Gesù al tempio; Battesimo di Cristo; Ultima Cena; Lavanda dei piedi; Orazione nell'orto; Cattura di Cristo; Gesù dinanzi a Caifa; Flagellazione davanti a Pilato; Ecce homo; Gesù condannato da Pilato; Andata al Calvario;*

Caterina alla Ruota[148]. Alla stessa tipologia appartengono due dipinti veneziani di inizio secolo, entrambi di probabile provenienza francescana, uno conservato al Norton Simon Museum di Pasadena, l'altro già in collezione Hosmer a Montreal[149] (fig. II.85-86). Quest'ultimo presenta una *Crocefissione* al centro, dipinta entro una campitura doppia rispetto alle altre scene che le si dispongono intorno, secondo un arrangiamento documentato in alcune opere tedesche, come la tavola del Wallraf Richardz Muzeum di Colonia (fig. II.87), databile al terzo quarto del Trecento[150].
Nel 1573, come detto, durante la sua visita pastorale il Camaiani lamentava la consuetudine delle monache assisiati di consegnare al cappellano le reliquie conservate nel coro, affinché fossero esposte alla venerazione dei fedeli. L'episodio getta luce con efficacia sulla particolare familiarità che le religiose potevano avere con delle specifiche tipologie di oggetti, spesso di dimensioni ridotte, conservate nella clausura, particolarmente adatte a una visione ravvicinata e a essere maneggiate con cura. Piccoli reliquiari dipinti, dittici, croci astili e cofanetti. Rimanendo nella sola valle spoletana, un insieme ben noto è costituito dalla Croce e dalla tavoletta reliquiario del Maestro di Sant'Alò (figg. II.88-90), eseguito per le clarisse di San Paolo *in vineas* a Spoleto, oggi conservato nel Museo Nazionale del Ducato[151]. Dal monastero benedettino di Santa Lucia di Trevi, invece, dovrebbe provenire il *Dittico* del Victoria and Albert Museum di Londra, del Maestro di Cesi[152] (fig. II.92). Un esempio straordinario, infine, è lo splendido cofanetto reliquiario dipinto dall'Espressionista di Santa Chiara (figg. II.93-94), il probabile

---

Deposizione dalla croce; Cristo risorto; Discesa al Limbo; Noli me tangere; Ascensione; Pentecoste) e storie di Maria *(Morte e ascesa della Vergine; Incoronazione*). Chiude la narrazione il *Giudizio Universale*. Sul dipinto si veda C.G. BRENZONI in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti e F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010, pp. 57-59.

[148] Sempre di area veneta è uno splendido trittico ad ante di formato orizzontale (fig. II.84), datato negli anni sessanta del Trecento e ricondotto a un seguace di Guariento da A. DE MARCHI (in *Il Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, 29 aprile – 23 luglio 2000), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2000, pp. 146-148), oggi nella Collezione Alana (cfr. A LABRIOLA in *The Alana Collection: Italian Paintings from the 13th to 15th Century*, a cura di M. Boskovits, Firenze 2009, pp. 118-124, con una datazione troppo precoce agli anni trenta del Trecento), già nella raccolta Kisters a Kreuzlingen, sicuramente proveniente da un monastero di clarisse, come suggerisce la presenza di Santa Chiara e San Francesco che presenta la badessa, in primo piano, ai piedi del gruppo della Madonna col Bambino. Nell'occasione lo studioso ha ricondotto alla stessa mano un trittico con la *Vergine col Bambino tra San Pietro e San Regolo*, passato all'incanto a New York presso Sotheby's (1 giugno 1985, lotto n. 33), dalla carpenteria certamente ligure, proponendo di identificare il loro autore con un certo Giovanni da Padova, lungamente documentato a Genova fra il 1367 e il 1397, in posizione eminente.

[149] DE MARCHI, *La pala d'altare*... cit., p. 96.

[150] Potrebbero trovare una collocazione privilegiata al centro di un coro delle monache anche alcune *capsae*, come quella trecentesca del monastero tedesco di Wienhausen (cfr. JÄGGI, LOBBEDEY, *The architecture of female*... cit., pp. 121-123), con ante dipinte su entrambi i lati, conservata ancora oggi al centro della chiesa interna. Questa stessa destinazione poté interessare altre *capsae* italiane come quella della beata Giuliana da Collalto, attualmente conservata nel Museo Correr di Venezia, ma proveniente dall'antica chiesa dei Santi Biagio e Cataldo alla Giudecca (F. FLORES D'ARCAIS, *Le casse della memoria*, in *Medioevo: immagini*... cit., pp. 668-674; GUAZZINI, *Il coro delle monache*... cit., p. 15).

[151] Su questi reliquiari resi noti da B. TOSCANO, *Antichi reliquiari di un convento benedettino di Spoleto*, in "Commentari", IV/2, 1953, pp. 99-106, più di recente si veda C. CALCIOLARI in *Jacopone da Todi*... cit., pp. 202-203; B. TOSCANO in *Dal visibile all'indicibile*... cit., pp. 209-222. Una provenienza da un monastero femminile è stata proposta a ragione da TOSCANO, *Conservato e perduto*... cit., p. 116, per il dittico con la *Vergine col Bambino e Santa Caterina* e una *Crocefissione* del Maestro del dittico Poldi Pezzoli, già in collezione Solly, oggi presso la Gemäldegalerie di Berlino (fig. II.91).

[152] TOSCANO, *Conservato e perduto*... cit., p. 119.

Palmerino di Guido, per un convento di clarisse, forse eugubine, oggi presso l'antiquario parigino Brimo de Laroussilhe[153], ascrivibile alla fase tarda del pittore[154]. Sul prospetto è raffigurato il *Cristo in pietà, tra la Vergine e San Giovanni,* affiancati da *Francesco e Chiara*, sotto archeggiature trilobe. Sullo spiovente frontale e su quelli dei lati corti del coperchio sono effigiati i simboli degli evangelisti e al centro l'*Angus Dei*; sul lato posteriore è raffigurato *Cristo benedicente*, affiancato da una *clarissa offerente* e *Santa Chiara*, la cui presenza anche sulla fronte del cofanetto ha fatto ipotizzare che potesse contenerne le reliquie[155].

2.3.3.2. *Tra Siena, Firenze e Perugia: pale che si adattano al comunichino.*

Un argomento speculare al tema dell'arredo mobile interno al coro, è costituito da alcune insolite pale d'altare, destinate alla chiesa esterna, caratterizzate da carpenterie sperimentali, ideate per adattarsi alla grata delle monache o al comunichino, che rappresentano un esempio efficace per valutare il peso cogente che la funzione esercita sulla forma delle opere[156]. Un esempio eccezionale, ricostruito con virtuosismo filologico solo di recente, è il polittico proveniente dalla chiesa femminile agostiniana di San Gaggio a Firenze (fig. II.95). Licenziato dal giovane Lorenzo Monaco in occasione della conclusione dei lavori di ammodernamento della chiesa, terminati nel 1388, il complesso è oggi diviso tra la collezione Gambier Parry del Courtald Institute di Londra, gli Staatliche Museen di Berlino, il Museum of Fine Art di Santa Barbara e la Galleria dell'Accademia di

[153] L'opera, già di proprietà dell'antiquario De Carlo, è riprodotta di recente da F. MARIUCCI, *L'arca vecchia di Sant'Ubaldo. Memoria e rappresentazione di un corpo santo*, Gubbio 2014, pp. 96-97, come inedita, ma era già stata pubblicata da S. WEPPELMANN, *Kollektives Ritual und persönliche Andacht. Kleinformate in der Tafelmalerei des Trecento*, in *Kult Bild. Das Altar und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*, catalogo della mostra (Francoforte, 7 luglio - 22 ottobre 2006), a cura di M. Th. Kloft, R. Sauer e S. Weppelmann, Frankfurt am Main 2006, p. 237.

[154] A questa stessa mano credo si possano riferire due paci dipinte montate su una base spuria, oggi in una vetrina in *Sottosanti* nel protomonastero di Santa Chiara, in uno stato conservativo pressoché larvale che ne rende difficoltosa la lettura; su quest'opera si veda LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., pp. 259-261.

[155] WEPPELMANN, *Kollektives Ritual und persönliche Andacht…* cit., p. 237, che non ne esclude anche un uso eucaristico, forse alluso dal *Vir doloris* raffigurato al centro sul verso del cofanetto.

[156] È più facile documentarle a partire dal Cinquecento, quando divenne quasi normativo disporre la chiesa interna riservata alle monache in posizione speculare a quella esterna, divise dalla parete d'altare. Il contesto bolognese è particolarmente ricco di esempi suggestivi. Si possono ricordare la pala di Prospero Fontana per il Corpus Domini e quella del Samacchini per Santa Maria degli Angeli, o ancora l'intervento di Pellegrino Tibaldi per le clarisse della chiesa dei Santi Naborre e Felice, considerati recentemente da L. CIAMMITTI, *La chiesa di Santa Maria degli Angeli. Committenti e pittori*, in *I pittori degli Angeli. Dipinti del secondo Cinquecento per un monastero femminile a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 24 maggio – 21 settembre 2003), a cura di L. Ciammitti, Bologna 2003, pp. 9-28. Dell'intervento del Tibaldi facevano parte due tavole che integravano la pala del Bagnacavallo junior, oggi di proprietà dell'antiquario Grassi. I dipinti sono stati studiati di recente da A. DELPRIORI in *Italian paintings. Tefaf 2013,* New York 2013, pp. 46-51, che ne ha proposto una ricostruzione da rivedere parzialmente: sotto la pala, infatti, doveva esserci al centro una grata più ampia di quella ipotizzata, inquadrata ai lati dalle due tavole appoggiate sui busti di *Profeti*, documentati ma perduti. Un esempio interessante, fiorentino, è la tela con la *Visione di san Giacinto* che l'Empoli dipinse per le domenicane di San Felice in Piazza, prevedendo alla base un vano per inquadrare il comunichino che collegava alla navata il "choro delle suore da basso", ricavato sul fianco della chiesa, per cui MEONI, *San Felice in Piazza...* cit., pp. 115-138.

Firenze[157]. La cuspide londinese con l'*Incoronazione della Vergine* s'impostava sopra ai santi titolari *Caterina* e *Caio*, conservati all'Accademia, in modo da lasciare al centro del polittico un varco che inquadrava la *fenestra monialium*, ancora presente sulla parete dell'altare maggiore nel riassetto della chiesa promosso dal Cigoli nel Seicento. Lo conferma il ricco motivo a pastiglia a tutt'oggi visibile sullo spessore interno dei due laterali dell'Accademia, evidentemente previsto per raccordarsi alla grata.

Altrettanto insolito e problematico è il polittico di Giovanni di Paolo, dipinto intorno alla metà degli anni trenta del Quattrocento, tradizionalmente identificato con la pala citata dalle fonti sull'altare di San Giacomo, nella cappella Tondi in San Francesco a Siena (fig. II.96). La sua provenienza è stata però messa in dubbio di recente da Dóra Sallay. Nel polittico, l'imposta dell'ogiva triloba che incorniciava il pannello centrale non poteva cadere più in basso di quella degli archi che inquadravano i santi laterali; di conseguenza, lo scomparto centrale era collocato troppo in alto per accogliere il solo gruppo con la *Vergine e il Bambino*, suggerendo così alla studiosa la possibilità che nella zona inferiore si aprisse un'apertura destinata a qualche specifico uso liturgico, forse un repositorio per le reliquie[158], o piuttosto un vano che inquadrava una *fenestra monialium*[159].

A Siena un precedente autorevole per la tavola di Giovanni di Paolo credo sia il tormentato polittico di Ambrogio Lorenzetti (fig. II.98), già in Santa Petronillia, oggi conservato, smembrato, nella Pinacoteca Nazionale della città[160]. L'opera ha

---

[157] S. CHIODO, *Mariotto di Nardo, note per un "egregio pictore"*, in "Arte Cristiana", LXXXVII, 791, 1999, pp. 93, 101, n. 15; D. PARENTI in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 9 maggio – 24 settembre 2006), a cura di A. Tartuferi e D. Parenti, Firenze 2006, pp. 112-117; EADEM, *Qualche approfondimento su Lorenzo Monaco e sulla chiesa di San Procolo a Firenze*, in *Intorno a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, atti del convegno di studi (Fabriano 31 maggio, Foligno 1 giugno, Firenze 2-3 giugno 2006), a cura di D. Parenti e A. Tartuferi, Livorno 2007, pp. 20-22.

[158] D. SALLAY in *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, 26 marzo – 11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 214-216. Il registro centrale dell'opera fu ricostruito per primo da J.W. POPE-HENNESSY, *Giovanni di Paolo, 1403-1483*, London 1937, pp. 11-13, che affiancò la *Madonna con Bambino* detta *dei Vetturini*, di proprietà del Monte dei Paschi, ai *Santi Matteo e Francesco* del Metropolitan Museum di New York, e ai *Santi Orsola e Giovanni Battista*, allora nella collezione Kelekian a Parigi, ed oggi nel Museum of Fine Arts di Houston. A queste opere A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del Gotico*, Milano 1992, p. 211, n. 34, data la perfetta coincidenza di dimensioni, riunì l'*Annunciazione* oggi a Washington, la *Natività* della Pinacoteca Vaticana, la *Crocefissione* di Berlino, l'*Adorazione dei Magi* a Cleveland e la *Presentazione al tempio* del Metropolitan di New York. Si veda inoltre M. BOSKOVITS in *Italian Paintings of the Fifteenth Century: the collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue. National Gallery of Art. Washington*, a cura di M. Boskovits e D.A. Brown, New York 2003, p. 329, che per primo ha riconosciuto l'insolita altezza dell'imposta del pannello centrale. La presenza di piccole grate fisse per l'ostensione di reliquie caratterizza, per rimanere a Siena, il polittico di Santa Bonda di Sano di Pietro, per cui L. PISANI, *Indagini sul Polittico di Santa Bonda*, in *Sano di Pietro: qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento*, atti delle giornate di studio (Siena 5 dicembre, Asciano 6 dicembre 2005), a cura di G. Fattorini, A. Angelini, A. Guiducci e W. Loseries, Cinisello Balsamo 2012, pp. 169-171.

[159] Questa proposta è suggerita con forza da A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, Firenze 2012, pp. 101-102. La presenza del San Francesco nel registro centrale e la possibile pertinenza al complesso di due tavolette da pilastro con le *Sante Chiara* ed *Elisabetta d'Ungheria*, proposta da A. TARTUFERI in *Da Allegretto Nuzi a Perugino*, catalogo della mostra (Firenze, 30 settembre – 29 ottobre 2005), a cura di F. Moretti e G. Caioni, Firenze 2005, pp. 96-100, potrebbe tradire una provenienza dell'opera da un convento di clarisse o di terziarie.

[160] E. ZAPPASODI, *Ambrogio Lorenzetti "huomo di grande ingegno": un polittico fuori canone e due tavole dimenticate*, in "Nuovi Studi", XVIII, 19, 2013, pp. 5-22, in cui la proposta di ricostruzione del polittico è discussa più nel dettaglio.

subito pesanti manomissioni, documentate da alcuni scatti Lombardi e Alinari di fine Ottocento, che hanno favorito pesanti perplessità sulla pertinenza originaria dei singoli scomparti a un unico polittico, incoraggiate dal notevole scarto proporzionale tra le figure laterali e quelle a mezzo busto del registro centrale, condizionando il restauro del 1932 guidato da Cesare Brandi[161]. Nell'occasione il complesso fu smembrato perché giudicato un assemblaggio arbitrario di pezzi di varia provenienza, di cui solo la *Vergine col Bambino* e le sante laterali, *Maria Maddalena* e *Marta*, costituivano *ab antiquo* un unico complesso. Furono espulsi dal polittico il *Compianto sul Cristo morto* e i santi laterali, *Giovanni evangelista* e *Giovanni battista*, spesso giudicati, ancora oggi, troppo deboli per la parlata potente e sostenuta di Ambrogio. Stessa sorte fu riservata anche ai *Santi Massimino* - in abiti agostiniani - e *Antonio Abate*, identificati fin dagli anni trenta come pannelli laterali di un complesso disperso, sebbene la loro pertinenza al polittico fosse ricordata fin dal catalogo del 1852 della galleria senese e la venatura orizzontale del legno non incoraggiasse questa proposta[162].
La connotazione femminile del registro centrale e la presenza di Massimino, profondamente legato alla Maddalena e a Marta, permettono di ipotizzarne un'originaria provenienza dal monastero femminile agostiniano di Santa Marta, nei pressi di Porta San Marco. La coerenza iconografica[163] e i dati stilistici e materiali[164], confermano l'appartenenza dei pannelli ad un unico complesso, ribadita da una preziosa descrizione dell'opera redatta in un inventario del 1823, recuperata da Silvia Colucci, in cui è ricordata una "tavola grande con un vano ed uno sportello un mezzo sopra di detto sportello è dipinto la Madonna con Gesù Bambino, non molto bella rammenta i caratteri di Ambrogio di Lorenzo, o di questo sembrano addirittura le due sante dai lati, paragonandoli alle virtù della Sala del Concistoro. In altri spartimenti sono San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista. Di sotto vi è a guisa di gradino la Deposizione di Gesù Cristo, quadro di eccellente e ricca composizione, che nelle parti non ritoccate o scrostate non lascia verun dubbio, che questa tavola sia uno dei più belli avanzi dell'opere di Ambrogio di Lorenzo. S. Antonio abate e S. Ambrogio nei lati"[165], confondendo evidentemente quest'ultimo con Massimino. L'opera subì subito una parziale manomissione se, nell'inventario del 1840, è descritta in termini analoghi, con ancora i due santi laterali della predella, privata del *Compianto sul Cristo morto*. L'insolita carpenteria fu ulteriormente manomessa entro il 1842, quando è ricordata nel catalogo della

[161] P. BACCI, *La R. Pinacoteca di Siena*, in "Bollettino d'Arte", XXVI, II, 1932-1933, p. 177; C. BRANDI, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933, pp. 130-134.
[162] *Catalogo della Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena 1852, p. 13, ai numeri 44 e 45 sono descritti i due santi "che formavano parte" del polittico di Santa Petronilla, descritto a sua volta sotto il numero 43.
[163] Il riconoscimento di Marta, in luogo della tradizionale identificazione della santa con Dorotea, a destra della Vergine, si deve a V.M. SCHMIDT, *Bemerkungen zu zwei toskanischen Tafelbildern der Renaissance im Städel*, in "Städel-Jahrbuch", XVI, 1997, pp. 201-226; IDEM, *La Santa con i fiori: sul polittico di Ambrogio Lorenzetti dalla chiesa di Santa Petronilla*, in "Prospettiva", CXIX-CXX, 2005, pp. 88-94; IDEM, *Sano di Pietro "artigiano": il reliquiario di Dresda*, in *Sano di Pietro*... cit., pp. 131-135. Indipendentemente ha raggiunto gli stessi risultati anche D. NORMAN, *A Case of Mistaken Identity: Ambrogio Lorenzetti's "Saint Dorothy" from the Church of Santa Petronilla, Siena*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXX, 3, 2007, pp. 297-324.
[164] ZAPPASODI, *Ambrogio Lorenzetti*... cit., pp. 9-10.
[165] COLUCCI, *Santa Petronilla tra Medioevo e Rinascimento*... cit., pp. 158-164, 190, n. 86.

galleria senese redatto in quell'anno, già ricomposta nella struttura unitaria documentata dallo scatto Alinari[166] (fig. II.97).
Se debitamente valutata, la descrizione del 1823 mi pare rivesta un'importanza decisiva per ricostruire l'aspetto originario del polittico. Il ricordo di un vano e di uno sportello al centro della tavola e la sua probabile provenienza da un insediamento femminile, lasciano pensare ad una carpenteria insolita ideata per inquadrare un comunichino attraverso cui le monache, recluse nel proprio coro, ricevevano l'eucarestia. Questa specifica esigenza liturgica può spiegare il carattere fortemente sperimentale del polittico, frainteso spesso dagli studi, e l'importanza anche dimensionale accordata alla predella, sopra la quale insisteva il comunichino, aperto in asse col *Compianto*, in cui il valore eucaristico dell'estremo sacrificio di Cristo è sottolineato debitamente[167]. Inoltre, proprio la presenza del vano mi pare chiarisca al meglio e stemperi il macroscopico cambio di proporzione tra i santi a figura intera e le sante centrali, fin dall'origine pensate sopra allo sportello a mezzo busto, e perciò quasi "risarcite" aumentandone in maniera scalare le dimensioni.
Una struttura diversa, meno sperimentale rispetto al polittico lorenzettiano, ma similmente condizionata dalla presenza di uno sportellino per la comunione delle monache è il celebre polittico di Sant'Antonio nella Galleria Nazionale dell'Umbria, dipinto da Piero della Francesca[168] nel 1468 per la comunità di terziarie francescane di Sant'Antonio da Padova (figg. II.99-100). Nel registro centrale, dinanzi a uno sfondo dorato, animato da un motivo a griccia, si stagliano ai lati della *Vergine col Bambino*, i *Santi Giovanni Battista, Antonio da Padova* a sinistra, *Francesco e Elisabetta d'Ungheria* a destra. Le fonti non consentono di individuare i responsabili di questa commissione. Tuttavia non è superfluo ricordare che il convento perugino fu frequentato da subito dai membri delle famiglie più

[166] Sono debitore a Dóra Sallay per avermi segnalato la menzione dell'inventario del 1840, per cui cfr. ZAPPASODI, *Ambrogio Lorenzetti*... cit., p. 18, n. 37; C. PINI, *Catalogo delle Tavole dell'antica Scuola senese, riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nell'I. e R. Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena 1842, p. 5.
[167] L'insolita enfasi monumentale della predella è stata evidenziata a dovere da NORMAN, *A Case of Mistaken Identity*... cit., p. 308. Il messaggio eucaristico della predella è rafforzato dalla presenza di *Massimino*, dinanzi al quale, come ricordato nella *Legenda Aurea*, la Maddalena fu trasportata dagli angeli per essere comunicata prima della morte. Sul *Compianto* da ultimo A. LENZA in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento,* catalogo della mostra (Firenze, 24 giugno - 8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi e G. Tomei, Firenze 2014, pp. 266-267, che conviene sulla pertinenza ab antiquo di tutti i pezzi ad un singolo polittico, ma identifica la santa a destra della Vergine del registro centrale con Dorotea, ignorando le proposte precedenti.
[168] Il convento perugino di Sant'Antonio da Padova è attestato a partire dal 1419 quando un gruppo di terziarie ricevette una casa in Porta Sole per condurre vita comunitaria. Dal 1430 la comunità è organizzata nella congregazione che fa capo ad Angelina da Montegiove. Differentemente dalle clarisse, la comunità perugina poteva lasciare il convento per compiere opere di carità e, occasionalmente, poteva frequentare la chiesa esterna, sebbene fosse il coro il luogo deputato a seguire le funzioni liturgiche, come imposto dalle loro costituzioni. L'ambiente loro riservato aveva pianta e alzato simili a quelle della chiesa, nonostrante sia difficile stabilire esattamente le dimensioni originarie dei due ambienti a causa degli ingenti restauri subiti. I documenti conservati distinguono la chiesa esterna, destinata ai laici, e quella interna, dotata di un altare. Il 21 giugno 1468 il governo cittadino contribuì al pagamento di una *tabula* che le terziarie avevano fatto fabbricare e dipingere. Sulle vicende del convento si veda: G. CASAGRANDE, *Terziarie francescane regolari a Perugia nei secoli XIV e XV*, in *La Beata Angelina da Montegiove*... cit., pp. 450-467, 484-491; P. LATTAIOLI, *Storia e architettura del monastero di Sant'Antonio da Padova*, in *Piero della Francesca. Il Polittico di Sant'Antonio*, catalogo della mostra (Perugia, 18 maggio - 30 settembre 1993), a cura di V. Garibaldi, Perugia 1993, pp. 57-64; DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto...* cit., pp. 97-98.

importanti dell'aristocrazia cittadina: da Margherita d'Onofrio, figura carismatica del gruppo di religiose, cognata di Giovanni Petruccio Montesperelli, committente del polittico di Mariano d'Antonio per San Francesco al Prato, a Ilaria Baglioni, figlia di Braccio, ministra particolare del convento nel 1467, più tardi responsabile della celebre pala Colonna di Raffaello, oggi al Metropolitan di New York, in origine destinata all'altare della chiesa interna[169]. La carpenteria del polittico è stata oggetto di un'approfondita analisi in occasione del restauro degli anni novanta. Il registro centrale è composto da tre pannelli, ognuno dei quali realizzato con una tavola di pioppo. Quello centrale presentava nella parte bassa, all'altezza dei tondi dipinti ai alti con Santa Chiara e Santa Lucia, un elemento mobile, una sorta di piccolo sportello ribaltabile verso l'interno la cui apertura era prevista per consentire la comunione eucaristica da parte delle religiose alloggiate nel coro[170]. Lo sportello poteva essere decorato con un'*Imago Pietatis*, in asse con la *Stigmatizzazione di Francesco*, dipinta al centro della predella sottostante, instituendo una relazione tra il corpo morto del Cristo e la funzione eucaristica del *comunichino*, capace di integrare il tema consueto della *conformitas* francescana.
Due casi quattrocenteschi, ancora integri, sono le tavole raffiguranti l'*Incoronazione della Vergine* dipinte da Neri di Bicci, conservate rispettivamente in San Giovannino de' Cavalieri a Firenze e nel Walters Art Museum di Baltimora (figg. 101-103). In entrambi i casi, nella parte bassa della tavola insiste uno sportello apribile dall'interno verso l'esterno, la cui decorazione richiamava senza indugio la funzione eucaristica assunta dal vano. Nella tavola in San Giovannino – realizzata alla fine degli anni ottanta del Quattrocento per le monache di San Niccolò dei Freri – sono dipinti quattro Angeli inginocchiati ai lati di un finto tabernacolo; nella tavola di Baltimora, invece, due Angeli in preghiera si inginocchiano ai lati di una tavola con una *Crocefissione* dipinta in *trompe-l'oeil*[171].

[169] Sulla pala venduta nel 1677 al conte Giovanni Bigazzini, e quindi passata nella collezione romana dei Colonna, si veda K. OBERHUBER, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999, p. 18; F.F. MANCINI, *Raffaello in Umbria. Cronologia e committenza. Nuovi studi e documenti*, Perugia 1987, pp. 13-30; J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings, I. The beginnings in Umbria and Florence, ca 1500-1508*, Landshut 2001, pp. 172-185.

[170] Sulla struttura del polittico che doveva adattarsi all'architettura della chiesa cfr. V. GARIBALDI, *Il Polittico di Sant'Antonio della Galleria Nazionale dell'Umbria: anticipazioni sul restauro*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del convegno internazionali di studi (Arezzo, 8-11 ottobre 1992; Sansepolcro, 12 ottobre 1992), a cura di M. Dalai Emiliani e V. Curzi, Padova 1996, pp. 123-142; S. FUSETTI, P. VIRILLI, *Restauro*, in *Piero della Francesca. Il Polittico*... cit., pp. 137-151; C. GARDNER VON TEUFFEL, *La collocazione originale e la struttura del polittico: Piero della Francesca. Il Polittico di Sant'Antonio*, in *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration: Italian Altarpieces and their settings,* a cura di C. Gardner von Teuffel, London 2005, pp. 332-344; DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto...* cit., p. 98. Per una funzione diversa dello sportellino, utilizzato dalle religiose "per assistere alle celebrazioni liturgiche o per l'esposizione di una reliquia contenuta in un'urna che sarebbe andata ad incassarsi nel telaio stesso", propende invece nella scheda relativa V. GARIBALDI in *Dipinti, sculture e ceramiche*... cit., pp. 174-179.

[171] Sulla funzione di questi due sportelli si veda THOMAS, *Art and piety...* cit., pp. 291-305. Inoltre EADEM, *A New Date for Neri di Bicci's S. Giovannino dei Cavalieri "Coronation of the Virgin"*, in "The Burlington Magazine", CXXXIX, 1997, pp. 103-106.

2.4. *Il programma decorativo del coro*.

2.4.1. *In dialogo con la Croce miracolosa: le storie della Passione sulla parete orientale*.

Costruita la cappella di San Giorgio negli anni sessanta del Duecento, le monache vi allestirono la Croce miracolosa di San Damiano e commissionarono a Rainaldetto di Ranuccio il tabernacolo dei Crociati. Nello stesso tempo, l'intero ambiente fu interessato da una campagna decorativa ad affresco, di cui rimangono dei motivi geometrici e architettonici, disposti a fasce, parzialmente riemersi in seguito ai restauri degli anni ottanta sulla parete meridionale (fig. II.104), a destra della finestra e a sinistra di una monofora tamponata[172]. La qualità modesta e il loro fare corrivo li pongono nel solco del *sermo rusticus* della pittura perugina della prima metà del Duecento - dagli affreschi di Bonamicus a San Prospero, a quelli di San Giovanni in Fosso a Porta Sole - richiamando la decorazione della controfacciata di San Bevignate, realizzata negli stessi anni[173] (figg. II.105-106).
Nel secondo quarto del Trecento, a questa decorazione fu sovrapposto un ciclo narrativo con *Storie della Passione di Cristo* pensato in dialogo serrato con la *Croce* miracolosa di San Damiano che doveva integrare le scene affrescate (fig. II.109). Nella parte alta della parete, infatti, ai lati della *Deposizione dalla Croce* campita al centro, si dispongono, a destra, la *Mise en tombeau* e, a sinistra, la *Resurrezione di Cristo*. Si omette, dunque, l'episodio culminante del sacrificio di Cristo, la Crocefissione, proprio perché raffigurato di già sulla tavola miracolosa che parlò a Francesco, che perciò doveva essere vista frontalmente dalle monache, integrando così le scene affrescate. Ai laici, non oltre l'inizio del Cinquecento, fu probabilmente riservata la visione del tergo della tavola, che forse proprio per questo fu decorato a finto marmo, con un motivo del tutto affine a quelli realizzati nell'ultimo quarto del Duecento sui retri delle icone del Sinai, come ad esempio il dittico con *San Procopio e la Vergine Kykkotissa* o l'*Icona con Deesis e cinque Santi*[174] (figg. II.107-108).
L'inconsueto dialogo tra scene affrescate e la Croce dipinta doveva caratterizzare anche l'allestimento del coro di San Pietro in Vineis, ad Anagni, realizzato negli anni sessanta del Duecento, in anticipo di oltre mezzo secolo sulle *Storie della Passione* della cappella di San Giorgio. Qui, questa soluzione insolita era motivata dall'importanza della Croce di San Damiano. Non così ad Anagni. Mi pare verosimile, allora, pensare che nel coro assisiate la campagna decorativa duecentesca fosse più impegnativa di quanto i lacerti conservati lascino intuire e comprendesse già un ciclo della Passione, integrato dalla Croce miracolosa,

---

[172] LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 236

[173] E. RICCI, *La chiesa di San Prospero e i pittori del Duecento in Perugia*, Perugia 1929, pp. 12-24; TOESCA, *Il Medioevo*... cit., p. 1056, n. 51; BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana*... cit., p. 28, n. 3; SCARPELLINI, *La chiesa di San Bevignate...* cit., pp. 93-97; IDEM, *Affreschi duecenteschi nell'ex chiesa perugina di San Giovanni del Fosso*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. Barbera, T. Pugliatti e C. Zappia, Roma 1997, pp. 33-40; P. DILETTI, *San Prospero. Un santo, una chiesa*, Perugia 2004, pp. 25-34; P. SCARPELLINI, *La decorazione pittorica di San Bevignate e la pittura perugina del Duecento*, in *Milites Templi: il patrimonio monumentale e artistico dei Templari in Europa*, atti del convegno (Perugia, 6-7 maggio 2005) a cura di S. Merli, Perugia 2008, pp. 207-213. G. CURZI, *La pittura dei Templari*, Cinisello Balsamo 2002, p. 49.

[174] Su queste opere cfr. J. FOLDA, J. COTSONIS in *Byzantium. Faith and Power...* cit., pp. 355-356, 360-361.

immediatamente replicato nel monastero anagnino, e più tardi, nel corso del Trecento, rinnovato nella cappella di San Giorgio.
La particolare impaginazione degli episodi trecenteschi della Passione costituisce un caso suggestivo della relazione profonda che intercorre tra uso liturgico dello spazio sacro e immagini dipinte: la sequenza narrativa, infatti, non segue il normale andamento da sinistra verso destra, ma è scardinata così da disporre la *Resurrezione* in asse col comunichino da dove le *sorores* ricevevano l'eucarestia, corpo vivo del Cristo risorto[175]. La scena replica in controparte l'analogo episodio licenziato dal giovane Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro nella chiesa inferiore di San Francesco, da cui il pittore del coro recupera l'idea del Cristo fuori asse, attorniato da una schiera di Angeli in tralice, incedente sul sarcofago vuoto, con la lastra scoperchiata, ribaltata dinanzi ad una lingua di roccia, di marzapane rispetto alle scheggiature affilate dell'orografia lorenzettiana (figg. II.110-111). Dal modello francescano, il Maestro della cappella di San Giorgio deriva anche l'impaginazione della *Deposizione nel sepolcro*, tenuta a mente fin nei dettagli, come nel prato fiorito del proscenio, nel giovane Giovanni che si sporge per calare il corpo di Cristo, sorretto col lenzuolo teso, e nel profilo perduto di Nicodemo (figg. II. 112-113). L'intervento sembra perciò databile tra il terzo e il quarto decennio del Trecento, come lasciano credere proprio i rimandi alle fatiche di Pietro, da cui il Maestro si discosta nella *Deposizione della Croce*, in cui il corpo di Cristo, crollato senza peso verso le Marie, tutte protese per riceverlo, è sorretto sulle spalle da Giuseppe d'Arimatea.
A questa stessa mano credo spetti anche la *Santa Chiara* entro una nicchia triloba sulla faccia occidentale del secondo pilastro di sinistra della cappella (fig. II.114), e le figure frammentarie della *Santa Caterina* e di *Maria Maddalena* riquadrate da una cornice cosmatesca, realizzate sulla parete meridionale dell'ambiente (fig. II.115), poco sotto la monofora. Le pesanti manomissioni subite in questa zona della cappella in occasione dei restauri di inizio Novecento rendono difficile stabilire se la decorazione fosse in origine più ampia, anche se la presenza di un altro lacerto di altra mano con *Santa Chiara, Francesco* e *Agnese*, sembra suggerirne il carattere episodico e devozionale. La "fissità aristocratica"[176] delle figure, lungi dall'essere un riflesso delle prove assisiati di Simone Martini - come pure è stato sostenuto - mi pare piuttosto l'esito delle riflessioni sulla pittura perugina del secondo quarto del Trecento, dominata da Meo da Siena e dal Maestro dei dossali di Subiaco, il cui esempio credo sia evidente nei volti stondati, col naso appuntito, la boccuccia piccola, gli occhi stanchi, le sopracciglia nettissime e sottili, e la stesura levigata dei carnati (figg. II.116-118). Partendo da questi esempi, il Maestro dovette aggiornarsi sulle impaginazioni corali e tragiche del Lorenzetti assisiate, e riflettere sulle nuove proposte offerte dagli impasti ricchi e accaldati

[175] LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., pp. 236-237, che nota anche lo sfalsamento narrativo "motivato dalla posizione sopra la grata" della Resurrezione "che consentiva", a suo dire, "di vedere l'elevazione dell'ostia consacrata sull'altare maggiore" da parte delle religiose. Tuttavia, questa eventualità è negata, come detto, espressamente dal Camaiani, per cui cfr. CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi*... cit., pp. 136-137. Va ricordato che emblematicamente la *Resurrezione* è posta sopra la grata, dunque vicino alla Croce miracolosa di San Damiano, in cui Cristo è presentato vittorioso sulla morte.
[176] Così LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 237, dove la Santa Chiara viene attribuita ad un pittore umbro, affine al Maestro della cappella di San Giorgio ma di qualità meno nobile. Eppure il confronto tra il Risorto dell'episodio a destra della parete orientale mi pare incoraggi a riconoscere la stessa mano.

della pittura di Puccio Capanna[177], raggiungendo esiti affini ad altre prove germinate in Umbria, proprio sull'esempio di Puccio, come gli affreschi di Ocenelli, piuttosto vicini al Maestro della Cappella di San Giorgio, benché meno affilati e taglienti[178].

2.4.2. *L'intervento di Puccio Capanna*.

Sotto le *Storie della Passione*, in posizione decentrata, a sinistra della parete, insiste una finta loggia dipinta da Puccio Capanna, abitata dalla *Vergine ed il Bambino,* tra i *Santi Chiara, Giovanni Battista, Michele Arcangelo e Francesco*, che mostra in bella evidenza le stimmate (figg. II.119-121). L'opera può forse ancorarsi ad un lascito in favore del monastero di un terreno coltivato, da vendersi a discrezione della badessa Ciccola di Bartolo, "in fabrica et opere dicte Ecclesie et Conventus"[179], disposto il 21 gennaio 1335 da una certa Domina Vannuccia, diminutivo di Giovanna, che sarebbe perciò dipinta sul margine destro della cornice del dipinto. L'intervento di Puccio Capanna nel coro assisiate cadrebbe perciò all'inizio del suo percorso, poco dopo gli affreschi della chiesa assisiate di Sant'Apollinare, licenziati intorno al 1334, e in leggero anticipo sulle *Storie di San Stanislao* della cantoria della basilica inferiore, di patronato Soldani, eseguite intorno al 1337-1338 quando Giovanni, un esponente della famiglia, è guardiano del sacro convento[180].

---

[177] R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, The Hague 1925, p. 64, è stato il primo a suggerire l'influenza di Meo da Siena, emendato nel giudizio da P. SCARPELLINI, *Di alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma 1969, p. 264, che ha sottolineato la forte espressività della sua parlata, a metà tra gli esempi giotteschi e le proposte lorenzettiane. Simili componenti sono state ribadite da F. TODINI, *Contributo alla pittura del Trecento ad Assisi: Puccio Capanna e i suoi seguaci*, in "Esercizi", II, 1979, p. 38, che ha sottolineato l'intonazione arcaizzante del pittore. LUNGHI, *Affreschi del "Maestro della Santa Chiara"*... cit., pp. 61-62, gli ha ricondotto due figure nella cattedrale di Assisi, attribuite dal Todini al Maestro di San Crispino, altra anonima personalità il cui linguaggio non si allontana troppo dal frescante della cappella di San Giorgio, per cui cfr. TODINI, *La pittura umbra*… cit., I, pp. 112, 178; II, pp. 87-89, 100. Tornato sull'argomento più di recente, LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., pp. 237-240; IDEM, *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi*, Marsciano 2012, p. 398, scorgendo anche un'attenzione per il Maestro Ironico, ha proposto di ampliare il *corpus* dell'anonimo assegnandogli una *Santa* nel monastero di Sant'Apollinare ad Assisi, alcuni affreschi in Sant'Agata a Perugia, la Madonna del latte nella parete di fondo di Santa Giuliana a Perugia, queste ultime ricondotte dal TODINI, *La pittura umbra*… cit., I, p. 179; II, pp. 110-111, al Maestro di San Domenico a Bevagna, e una *Resurrezione in San Francesco a Deruta*, riconducibile piuttosto ad un seguace umbro del Lorenzetti, che sembra porsi in parallelo con gli esiti di Mello da Gubbio. TOMEI, *La decorazione della basilica*... cit., pp. 74-75, ha accettato il *corpus* ricostruito dal Lunghi in precedenza, confermando la lettura in chiave senese, tra Lorenzetti e Simone Martini, dello stile del pittore.

[178] Riprodotti in TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 28; II, p. 99.

[179] Il documento è pubblicato da CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., p. 96; La proposta è di TODINI, *Pittura del Duecento*… cit., p. 400, poi accettata da LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 246. L'identificazione potrebbe essere confermata dalla presenza del Battista, santo onomastico della committente, in posizione d'onore al fianco del gruppo sacro. Tuttavia va ricordato che i termini del lascito sono estremamente generici per cui il collegamento con gli affreschi è tutt'altro che sicuro. L'effigiata nell'incorniciatura, allora, potrebbe essere la badessa.

[180] La critica si è molto divisa sulla datazione degli affreschi. P. SCARPELLINI, *Un capolavoro del Trecento umbro*, in "Paragone", XXIV, 279, 1973, pp. 15-16 li ritiene gli incunaboli del pittore, anteriori al sacco di Muzio di Francesco, avvenuto nel 1319, data ritenuta da G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, p. 105 (come Stefano fiorentino) un valido *post quem* per l'impresa. C. VOLPE, *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"*, in *Storia dell'Arte italiana*, *V*... cit., p. 277, n. 281, ne propone una datazione intorno al 1320; TODINI, *Pittura del Duecento*... cit., p. 342 intorno al 1330. Il primo ad ancorare l'impresa al patronato Soldani è stato B. KLEINSCHMIDT, *Die*

È probabile che l'affresco decentrato sulla parete segnali la presenza dell'altare interno, costituendo un surrogato della pala d'altare e qualificando in senso francescano lo spazio, grazie alla raffigurazione della titolare presentata a *pendant* con Francesco.
A differenza del resto della decorazione, l'affresco di Puccio Capanna ha avuto una vicenda critica piuttosto articolata, da quando il Suida ne ha riconosciuto i legami con la cantoria francescana, punto d'avvio per la ricostruzione di un catalogo eletto di opere, concentrate per lo più ad Assisi, caratterizzate da una tenerezza d'impasto, e una "maniera dolcissima e tanto unita"[181], che al Longhi parve particolarmente aderente all'inflessione accaldata e vernacolare che, stando alle fonti, doveva parlare lo sfuggente Stefano fiorentino, ricordato dal Ghiberti al lavoro nella *Gloria* perduta della basilica inferiore[182]. Le aperture del Longhi sono state generalmente accolte dalla critica successiva, fino al ritrovamento del contratto d'allogagione, nel 1341, all'assisiate Puccio Capanna della decorazione

---

Basilika San Francesco in Assisi, II. Die Wandmalereien der Basilika, Berlin 1926, pp. 235-240, ripreso in tempi più recenti tra gli altri da E. LUNGHI, *Catalogo delle opere di Puccio Capanna*, in *Puccio Capanna*, catalogo della mostra fotografica (Assisi, agosto 1989), a cura di F. Cerri, P.M. Della Porta, E. Lunghi e P. Scarpellini, Assisi 1989, pp. 47-48, con ampia bibliografia precedente.

[181] G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* [Firenze 1568] testo a cura di R. Bettarini e commento a cura di P. Barocchi, Firenze 1967, vol. II, p. 136, nel ricostruire il *corpus* di Giottino, vi fece confluire parte della produzione oggi riconosciuta comunemente a Maso di Banco e al probabile Stefano, padre del pittore, assegnandogli una serie di opere assisiati, quali gli affreschi della cantoria della basilica inferiore di Assisi, un *Miracolo di Santa Chiara* nella chiesa dedicata alla santa, oggi perduto, e un affresco con la *Vergine ed il Bambino e San Francesco*, conservato frammentario nella pinacoteca civica di Assisi, in realtà documentato a Puccio Capanna, di cui il biografo aretino mette insieme un catalogo eterogeneo e geograficamente articolato, con opere sparse tra Rimini, Bologna, Pistoia, Firenze ed Assisi, assegnandogli qui le Storie della Passione e di San Martino nella chiesa inferiore, rispettivamente di Pietro Lorenzetti e di Simone Martini. Al contrario, FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*… cit., pp. 48, 64, facendo proprie le considerazioni del pittore assisiate Dono Doni, assegna a Puccio oltre agli affreschi della cantoria anche il *Trionfo della Croce* nell'abside della chiesa inferiore, ricordato dal Ghiberti tra le opere di Stefano fiorentino, impresa lasciata incompiuta e distrutta più tardi per lasciare spazio agli affreschi del Sermei, di cui oggi si conserva probabilmente la sola testa femminile del Szépművészeti Múzeum di Budapest, ma proveniente dalla collezione assisiate del Frondini. Il religioso attribuiva a Puccio anche un miracolo di Santa Chiara, perduto, l'affresco di Porta San Rufino, e le pitture della fraternita di San Gregorio in via Portica.

[182] R. LONGHI, *Stefano fiorentino (1943)*, in "Paragone", II, 13, 1951, pp. 18-40 ha dato una lettura particolarmente calzante degli affreschi assisiati, riconoscendovi l'apice qualitativo della nuova generazione giottesca. Agli affreschi assisiati Longhi accostava la Croce n. 1655 del Louvre, un dittico diviso tra la Pinacoteca Vaticana e il North Carolina Museum of Art di Raleigh, già Kress, raffiguranti rispettivamente la Vergine col Bambino tra Sante e la Crocefissione (cfr. C. D'ALBERTO in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra (Roma, 6 marzo - 29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009, II, pp. 185-187, utile redazione bibliografica, in cui tuttavia non sembra cogliersi la differenza tra Stefano fiorentino, per cui erroneamente l'*Assunta* pisana sarebbe un'opera documentata, e Giottino; e si colloca l'attività di Maso di Banco nella seconda metà del secolo!), cui aggiungeva anche una serie di cinque piccole tavole composte da una *Natività* (coll. Stoclet, Bruxelles), una *Crocefissione* (Berenson, villa i Tatti), un *Compianto su Cristo morto*, già collezione Grassi a Roma, e una *Annunciazione* già in collezione Spinola. Lo studioso riconosceva in queste opere una ricchezza d'impasto e una qualità cromatica accaldata, in cui sembrava ragionevole, stando al racconto vasariano, individuare la maniera di Stefano, iniziatore di quel dipingere dolcissimo e tanto unito che, facendo proprie le ricerche della tarda attività giottesca, giungeva fino a Giottino, significativamente chiamato in causa dal Vasari proprio per i freschi assisiati. Quest'ultimi, tuttavia, rientravano in una cronologia troppo alta, e perciò assegnabili ad un maestro della generazione precedente, individuato da Longhi in Stefano. La lettura longhiana ha rappresentato un punto fermo per la storiografia, sviluppato poi da VOLPE, *Il lungo percorso*... cit., pp. 229-304.

della porta urbica di San Rufino, identificata dalla Marcucci con la *Vergine col Bambino in trono e San Francesco* che si conserva frammentaria nella Pinacoteca civica di Assisi[183] (fig. II.122), già organica al gruppo longhiano del supposto Stefano[184]. La critica non ha mancato di sottolineare la straordinaria acutezza nella resa della cubatura architettonica delle nicchie trilobe della finta loggia, sotto cui albergano ariose le figure che misurano lo spazio con gesti pausati e composti, con un'intonazione greve e accostante a un tempo. La pennellata pastosa di Puccio, cromaticamente vibrante, accordata sui toni dell'ultimo Giotto del transetto destro e delle vele della basilica inferiore, costituirà un esempio ineludibile, variamente declinato, in una vasta area dell'Italia centrale, tra Umbria, Marche e Abruzzo[185].

2.4.3. *Le Storie dell'Infanzia di Cristo sulla parete settentrionale.*

Sulla parete settentrionale del coro, un decennio dopo l'intervento di Puccio, alle scene della Passione si affiancarono sulla parete settentrionale del coro le *Storie dell'Infanzia di Cristo*, con cui si intese qualificare in senso femminile l'ambiente, illustrando degli episodi in cui la Vergine aveva avuto un ruolo saliente per la storia della salvezza (fig. II.123). Questi affreschi, databili agli anni quaranta del Trecento, segnano l'esordio di Pace di Bartolo, pittore lungamente attivo ad Assisi

---

[183] G. ABATE, *Per la storia e l'arte della Basilica di Assisi*, in "Miscellanea Francescana", LVI, 1956, pp. 25-30, pubblicò i documenti dell'archivio comunale di Assisi, dai quali risulta che il 16 novembre 1341 il Capitano del Popolo di Assisi dispose di affrescare l'immagine della Vergine fra santi su due porte urbiche assisiati, quella "Bonaematris" e quella "Sancti Ruphyni". Il 18 novembre il Consiglio generale stabiliva di far assegnare il cottimo dei lavori; sei giorni dopo, Puccio Capanna e Cecce di Saraceno ricevevano l'allogagione, impegnandosi a condurre a termine il lavoro entro il gennaio del 1342. Credendo questi affreschi distrutti, Abate non riuscì a mettere a profitto i ritrovamenti archivistici, sui quali peraltro pesava il peso delle parole del Longhi sugli affreschi assisiani. Fu merito di L. MARCUCCI, *Dal Maestro di Figline a Giottino*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", V, 1, 1963, pp. 14-43, di aver collegato al documento riesumato da Abate, i frammenti della Pinacoteca civica di Assisi, provenienti dalla porta di San Rufino, come ribadito sulla base di un inventario di inizio Novecento da SCARPELLINI, *Di alcuni pittori giotteschi*... cit., pp. 241-262, che era stato già ricondotto nel gruppo di dipinti assegnati dal Longhi a Stefano. Su Puccio Capanna, cfr. M. BOSKOVITS, *ad vocem,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 384-387; B. ZANARDI, *Da Stefano fiorentino a Puccio Capanna*, in "Storia dell'arte", XXXIII, 1978, pp. 116-127; TODINI, *Pittura del Duecento*... cit., p. 400, IDEM, *La pittura umbra*... cit., I, p. 47, II, pp. 91-97, F. TODINI in *La Pinacoteca Comunale di Assisi. Catalogo dei dipinti*, a cura di F. Todini e B. Zanardi, Firenze 1980, pp. 56-58; LUNGHI, *Catalogo delle opere di Puccio Capanna...* cit., pp. 45-70; IDEM, *Puccio Capanna nella confraternita di San Gregorio ad Assisi,* in "Arte cristiana", LXXXI, 1993, pp. 3-14; L. BELLOSI, *Giotto e la grande mutazione della pittura occidentale*, in *Giotto e la sua eredità*, a cura di L. Bellosi, Firenze 2007, pp. 121-122, LUNGHI, *Giotto e i pittori giotteschi*... cit., pp. 250-262, 282-284, 400, 446-448.

[184] Dal *corpus* longhiano vanno espulse le sole tavolette che fanno capo alla celebre *Annunciazione* Spinola, per cui cfr. M. BOSKOVITS, *The Painters of the Miniaturist Tendency* (*A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III/9), Florence 1984, pp. 296-297, che considera il gruppo un prezioso incunabolo di Jacopo del Casentino. Il parere è respinto con forza da L. BELLOSI, *Il Maestro dell'Annunciazione Spinola*, in *Umbri e Toscani*... cit., pp. 59-69, ripubblicato in BELLOSI, "*I vivi parean vivi*"... cit., pp. 329-336. Una voce dissonante è quella di D'ALBERTO in *Giotto e il Trecento*... cit., p. 186, che liquida la proposta del Boskovits, che credo fruttifera, con eccessiva sufficienza, assegnando il gruppo di dipinti a Puccio stesso verso la fine della carriera, cioè intorno alla conclusione del quinto decennio del Trecento, suggerendone perciò una datazione francamente troppo avanzata.

[185] Si pensi all'importanza che l'esempio dell'assisiate avrà per le prove del Maestro di Campodonico e nella genesi del composito linguaggio del Maestro di Fossa, cromaticamente ricco, ma aperto alle eleganze simoniane e alle verità epidermiche del Maestro di Figline.

nella seconda metà del secolo, che si mostra qui consapevole e pronto a una rilettura delle fatiche giottesche del transetto destro della chiesa inferiore[186]. L'esempio del fiorentino, pur privato dell'intimo rigore spaziale, è evidente nell'*Annunciazione*, dipinta in posizione eminente al centro della parete, in cui compare una bambina - forse la figlia defunta della committente degli affreschi o piuttosto una giovane destinata a entrare in monastero - raffigurata ai piedi di Maria, vestita con un abito alla moda, foderato di vaio, ma cinto dal cordiglio. Nella scena, il susseguirsi degli ambienti, scanditi da architetture riccamente ornate da motivi cosmateschi, dialoga con le straordinarie impaginazioni delle *Storie dell'Infanzia* della basilica francescana (figg. II.124-126). Questa impresa, del resto, è parafrasata più esplicitamente nell'*Adorazione dei magi,* in cui il motivo del Bambino che si sporge dal grembo materno per benedire il re mago inginocchiato che gli bacia i piedini, deriva dalla medesima scena licenziata dal fiorentino, da cui dipendono anche i due magi discosti in secondo piano, serrati tra loro, dinanzi al servitore che tiene a bada i dromedari imbizzarriti (figg. II.127-128). La *gravitas* più intima della proposta giottesca è fraintesa e declinata in una chiave umoristica e accostante, di fatto antigiottesca, piena di saporosi accidenti e dettagli alla moda, come i lunghi manicottoli della veste del giovane re che indica la stella ben alta sull'orizzonte. Questa propensione si palesa con maggiore chiarezza nell'episodio del *San Giorgio che libera la principessa* (fig. II.129), dipinto a sinistra della parete oltre la *Natività*, con cui si intese omaggiare il santo titolare della cappella, richiamando esplicitamente il legame dell'ambiente con l'antico luogo di sepoltura che aveva ospitato Francesco e Chiara, subito dopo la loro morte. Qui, Pace inclina verso eleganze che sembrano anticipare il gusto cortese, anche se in alcune espressioni caricate, può forse cogliersi l'attenzione verso le proposte stralunate del Maestro di Campodonico, purgate della sua imponenza icastica; comune è una certa esagerazione fisiognomica che informa la principessa accigliata di Assisi, gemella della *Santa Caterina* (figg. II.130-131), già in Santa Maria d'Appennino, affine nei tratti appuntiti del naso, nella carnosità delle labbra e nel sottile strabismo degli occhi[187].
L'*Annunciazione* è inquadrata ai lati da finte *crustae* marmoree, caratterizzate da un'esuberanza illusiva straordinaria, che rende con efficacia gli effetti marezzati del marmo, la delicata venatura del serpentino e la screziatura dei graniti, ottenuta a spruzzo. Questa caparbia capacità illusiva non è ignara dei fantasiosi precedenti licenziati nel secondo decennio del Trecento dal Maestro di Figline nella sagrestia di San Francesco (figg. II.132-133), che segnano una svolta importante per questo genere di decorazioni tra Umbria e Toscana[188]. La tempra umoristica del pittore indugia con gusto in sapidi *divertissements*, come i personaggi mimetizzati tra le

[186] L'attività del pittore è stata ricostruita a partire dalla decorazione del tabernacolo di vicolo Santo Stefano ad Assisi, pagato al maestro nel 1363, per cui cfr. CENCI, *Documentazione di vita*... cit., I, pp. 146-147. Su di lui si veda TODINI in *La Pinacoteca Comunale di Assisi*... cit., pp. 61-63; E. LUNGHI, *Pace di Bartolo*, in *La pittura in Italia*… cit., p. 646; DE MARCHI in *Umbri e Toscani*… cit., pp. 97-102: TODINI, *La pittura umbra*… cit., pp. 251-252. A. DE MARCHI, *Nel solco del Maestro di Campodonico: un'ipotesi per Diotallevi di Angeluccio di Esanatoglia*, in *Il Maestro di Campodonico...* cit., pp. 89-90; LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., pp. 246-253; IDEM, *Giotto e i pittori giotteschi*... cit., pp. 298-302, 316, 354, 412, 436, 456.
[187] Anticipazioni del gusto cortese sono indicate da TODINI in *La Pinacoteca Comunale di Assisi*... cit., p. 61. I legami di Pace di Bartolo con il Maestro di Campodonico sono sottolineati da DE MARCHI, *Nel solco del Maestro di Campodonico*... cit., pp. 89-90.
[188] DE MARCHI, *Partimenti assisiati*... cit., pp. 623-634; E. ZAPPASODI, *La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", CII, 2010, pp. 49-64.

screziature dei finti marmi (cfr. fig. II.123), pensati come spettatori incuriositi, affacciati sul campo dove si consuma la battaglia, per nulla violenta, tra Giorgio e il drago, quasi addomesticato al guinzaglio dalla splendida principessa, simulando una sorta di discreta intrusione laicale nello spazio riservato alla clausura.
In un momento successivo, dopo il 1370, allo stesso Pace si deve l'affresco con *Urbano V benedicente* che tiene in mano il ritratto di Pietro e Paolo, oggi mancante in tutta la parte bassa, di cui si conserva la figura del committente, strappata nel cortile d'ingresso al protomonastero.
In questo stesso lasso di tempo cadono le figure di *Santa Chiara, Francesco e Agnese*, sotto arcate trilobe[189], dipinte su uno strato d'intonaco sovrapposto ad un motivo a finto marmo stellato (figg. II.136-137), campito sull'intera parete meridionale, eseguito sicuramente prima delle *Sante* affrescate dal Maestro della cappella di San Giorgio, sotto la finestra aperta su quel lato del coro, come dimostra la striscia bianca che incornicia le figure, sovrammessa alla decorazione aniconica, che perciò le precede[190].

2.6. *La decorazione del transetto e la glorificazione di Chiara sulla crociera*.

È difficile immaginare due proposte così radicalmente divergenti, due voci tanto dissonanti, ed una incomunicabilità più clamorosa di quella che separa gli impasti ricchi e la narrazione pausata delle pitture di Puccio, dal racconto aneddotico di Pace di Bartolo, tutto un segno graffiante e affilato; specie considerando la prossimità cronologica dei due interventi, scalati in poco più di un decennio. L'impegno di Puccio Capanna per la basilica non si limitò solo al finto loggiato della cappella di San Giorgio, ma comprendeva anche un miracolo, oggi perduto, dipinto nel transetto destro, con *Chiara che resuscita un fanciullo*. L'affresco, ricordato come opera di Giottino dal Vasari, è restituito a Puccio da Ludovico da Pietralunga, più attendibile dell'aretino sulle questioni assisiati. Il religioso lo ricorda "sopra la grata della chiesa, dove stanno a vedere le sore", in una posizione di particolare visibilità per i fedeli che da lì traguardavano la Croce miracolosa. Si trattava di "una storia de uno miracolo, che Sancta Chiara resuscita un putto, dove che gli sonno assai figure de ogni sorte, cioè donne, homini, frati, preti. In fra le altre vi sonno certe donne con vestimenti di quel tempo, bellissime, et le teste se vedano bene esser tutte viste dal vero et ben facte, et questo ha de opinione m. Dono da Asisi che sia molto meglio di Giotto, et de ogniuno de quel tempo. Nella ditta opera gli sonno anco certe teste in scurto molto belle, et in fra le altre gli à facto un prete con le mani gionte in tutto scurto. In efecto ha dimostrato grande ingegno et arte. Et de più vi ha facti li casamenti et una chiesa molto contrafacti in prospetiva, le qual prospetive sonno sì ben facte et tirate, che a questi tempi non credo che si potriano megliorare molto. M. Dono de Assisi ha de opinione che custui trovasse la vera via della prospetiva, perché gli altri hanno usato tal arte bene, sonno stati doppo di lui molto tempo. Questo quadro sì è molto bello invero et non he finito: vi sono in un cantone quattro figure che solo hanno le teste, che he tagliata la calcina et non sonno mai state finite, et cusì he restato inperfecto"[191].

---

[189] CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., p. 89,

[190] In questi finti marmi si coglie bene il vivo riflesso suscitato dalla decorazione della sagrestia di San Francesco del Maestro di Figline (figg. II.134-135).

[191] FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*… cit., p. 64.

Pur costituendo un'aggiunta, questa figurazione doveva integrarsi organicamente con i due miracoli della Santa dipinti nel transetto destro, parte di una decorazione più vasta che, a più riprese, interessò l'intera area della crociera e dei transetti. I lavori iniziarono alla fine del Duecento con la decorazione delle lunette, sopra il ballatoio del transetto sinistro, decorate con le *Storie della genesi*, cui seguirono, sui registri alti del transetto opposto le *Storie della Vergine e dell'Infanzia di Cristo*, completate in basso da alcuni episodi della vita di Santa Chiara (fig. II.138). Si riproponeva, in chiave ridotta e in termini meno stringenti, il parallelismo tra vecchio e nuovo testamento che, sul modello delle grandi basiliche romane, aveva informato l'intero programma iconografico della chiesa superiore, rinnovato rispetto ai precedenti capitolini grazie all'inedito parallelismo tra Francesco e Cristo, affrontato nelle storie giottesche del registro basso. In Santa Chiara, il programma francescano è declinato in chiave femminile, presentando, pur blandamente, il tema della conformità tra Chiara e la Vergine, già affrontato emblematicamente nell'allestimento trionfale del tramezzo e, più tardi, con tutt'altra chiarezza teologica nella crociera della basilica.
Gli affreschi dei transetti, in passato martellinati e scialbati, vertono in uno stato conservativo molto compromesso, anche a causa di alcune pesanti ridipinture che ne hanno reso particolarmente difficoltosa la lettura, nonostante il recente restauro del 1997. Gli episodi della Genesi (figg. II.139,141,143) si dispiegano con un andamento antiorario, dalla parete orientale a quella occidentale, su due registri sovrapposti, parafrasando chiaramente le storie veterotestamentarie del fianco destro della basilica superiore. Le scene del registro inferiore sono state dipinte dopo aver tamponato parzialmente le grandi bifore. La loro riapertura in epoca moderna ha comportato la perdita di vaste porzioni di intonaco, mutilando gli episodi dipinti, ricostruibili grazie agli schizzi e agli acquerelli realizzati da Johann Anton Ramboux, nel suo soggiorno assisiate del 1835, conservati a Düsseldorf e Francoforte[192].
Il ciclo parte con la *Creazione del mondo* campita sull'intero registro superiore della parete orientale del transetto (figg. II.139-140). In seguito all'apertura della grande bifora, l'intera porzione centrale della scena è andata irrimediabilmente perduta. Grazie all'acquerello del Ramboux è possibile risarcire idealmente l'ampia lacuna che in origine ospitava la figura del Creatore, esemplato sul precedente dipinto dal Torriti nella basilica superiore. L'Eterno con le schiere celesti, infatti, era presentato benedicente, entro un compasso; poco più in basso entro una mandorla, le allegorie della Luce e delle Tenebre, del tutto simili al modello francescano, sono divise dallo Spirito Santo che, in forma di colomba, sembra planare sul mare abitato da numerose specie marine, serrato ai lati da due rapidi declivi su cui si dispiega un nutrito campionario di animali, questi ultimi ancora conservati. Il racconto prosegue nel registro alto della lunetta contigua con la *Creazione di Adamo*, in cui Dio Padre, seduto entro una mandorla, benedice il corpo dell'uomo, infondendogli la vita (figg. II.141-142). Quindi, nello spicchio vicino, è raffigurata la *Creazione di Eva*, con la donna che si stacca dal corpo di Adamo, in gran parte perduto, grazie all'aiuto dell'Eterno proteso verso di lei. Il ciclo dei progenitori si chiude sulla parete occidentale con gli episodi del *Peccato Originale*,

[192] Sui restauri delle bifore un resoconto dettagliato è in CASOLINI, *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi…* cit., pp. 246-262 e in BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*… cit., pp. 60-69. Per i contorni del soggiorno umbro del Ramboux cfr. H.J. ZIEMKE, *Ramboux und Assisi,* in "Städel-Jahrbuch", III, 1971, pp. 167-212; I. HUECK, *Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria*, in "Prospettiva", XXIII, 1980, pp. 2-10.

vicini all'interpretazione data nella basilica superiore, e la *Cacciata dal paradiso*, piuttosto malconcia, di cui si conserva solo parte della vegetazione e delle gambe dei protagonisti, che, stando all'acquerello del Ramboux, in origine dovevano allontanarsi timorosi dall'albero alle loro spalle (figg. II.143-144). Il lato orientale, nel registro basso, è occupato interamente dalla *Costruzione dell'arca*, di cui oggi si riconosce a fatica il solo Noè a sinistra, seduto su uno scranno mentre benedice gli operai al lavoro sull'imbarcazione (figg. II.141-142). Come per l'episodio del registro superiore, anche questa figurazione è stata molto danneggiata dall'apertura della monofora, che ha comportato la perdita di tutta la parte centrale. L'acquerello del Ramboux può darci un'idea piuttosto circostanziata, anche se non puntualissima. Simili lacune insistono anche nel *Diluvio Universale* e nel *Sacrificio di Isacco*, dipinti rispettivamente sulla parete settentrionale e su quella occidentale[193] (figg. II.143-144).
In parallelo con le *Storie della Genesi*, sopra il ballatoio del transetto destro, furono dipinti gli episodi del Nuovo Testamento, che vertono in uno stato conservativo leggermente migliore. L'impresa fu licenziata qualche anno più tardi da un'altra mano dal forte temperamento e dalla sintassi affilata da "agrodolce espressionista"[194], per dirla col Longhi, noto agli studi con il nome convenzionale di Maestro espressionista di Santa Chiara, secondo la felice definizione data da Giovanni Previtali, dietro cui dovrebbe celarsi la personalità storica di Palmerino di Guido, fiduciario di Giotto[195], attivo tra Assisi, Perugia e Gubbio[196].

---

[193] Al netto delle perdite e delle ridipinture le *Storie della Genesi* sono state giudicate, dapprima "assai vicine agli affreschi della Sala dei Notari" da TODINI (*Pittura del Duecento*... cit., p. 391, ma già LUNGHI, *Precisazioni sulla Sala dei Notari nel Palazzo dei Priori a Perugia*, in "Esercizi", VII, 1984, p. 25, n. 27, notava la forte vicinanza con gli affreschi perugini, ribaditi poi in IDEM, *La decorazione pittorica*... cit., pp. 199-202, con ampia bibliografia precedente), quindi assegnate da LUNGHI (*Giotto e i pittori giotteschi*... cit., pp. 366-370) direttamente alla mano del Maestro del Farneto, il principale responsabile dell'impresa perugina. Nella Sala dei Notari, dopo l'attribuzione al Cavallini formulata dal Toesca e l'assestamento sul seguito del pittore avanzato dalla critica successiva, L. BELLOSI (*La Sala dei Notai, Marino da Perugia e un "ante quem" per il "problema di Assisi"*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino 1977, pp. 22-25; IDEM, *La Barba di San Francesco: nuove proposte per il "problema di Assisi"*, in "Prospettiva", XXII, 1980, pp. 21-21) ha proposto di riconoscere la mano di Marino di Elemosina, autore di una *Maestà* nella Galleria Nazionale di Perugia. BOSKOVITS (*Gli affreschi della Sala dei Notari...* cit., pp. 1-42) ha quindi individuato due mani distinte attive nel ciclo perugino, identificandole con il Maestro del Farneto e l'Espressionista di Santa Chiara. Al contrario, LUNGHI (*Precisazioni...* cit., pp. 20-25, con bibliografia precedente) ha avvicinato gli affreschi alle miniature degli Antifonari della biblioteca Augusta di Perugia provenienti da San Domenico. La proposta attributiva per le scene veterotestamentarie mi pare vada respinta per l'assenza di alcuni aspetti peculiari del Maestro, specie nell'organizzazione compositiva delle scene.
[194] R. LONGHI, *In traccia di alcuni anonimi trecentisti*, in "Paragone", XIV, 167, 1963, pp. 10-13, che lo rivalutò con forza, indicandolo come fiorentino al seguito di Giotto, ed ipotizzando in un primo momento che potesse essere identificato con Buffalmacco.
[195] Spetta ad E. NERI LUSANNA, *Percorso di Guiduccio Palmerucci*, in "Paragone", XXVIII, 325, 1977, pp. 11-13, 32-33, la proposta di identificare l'Espressionista di Santa Chiara con il pittore Palmerino di Guido, documentato ad Assisi a partire dal 1299 e ricordato come teste nell'aprile del 1307 in un atto di procura e che il 4 gennaio 1309 restituì a nome di Giotto un mutuo di 50 lire cortonesi nell'unico celebre documento che attesta la presenza del fiorentino ad Assisi, cfr. V. MARTINELLI, *Un documento per Giotto ad Assisi*, in "Storia dell'Arte", XIX, 1973, pp. 193-208. Una parziale conferma sull'identificazione del pittore può essere il ricordo dell'attività nella basilica di Santa Chiara, nell'"Anno Dni MCCCXXXVI" di un "Palmerinus de Asisio", attestata in un'iscrizione in calce ad un *Martirio di Santa Caterina*, tornato alla luce per i terremoti del 1832, scomparsa non molto tempo dopo, ma ricordata dal A. CRISTOFANI, *Degli artefici asisiati vissuti nel XIII e XIV secolo. Lettera a Luigi Carattoli pittore perugino*, in "Giornale Scientifico-Agrario, Letterario-Artistico di Perugia e umbra provincia", n.s., 1863, p. 231.

Come per le *Storie della Genesi*, anche in questo caso le figurazioni si articolano su due registri, procedendo però in senso orario (figg. II.145-146,150-151,154-156,160,162). La narrazione principia sulla parete di testata del transetto con l'*Annuncio a Gioacchino*, dipinto a sinistra della finestra (fig. II.145). Nella scena un Angelo - ampiamente reintegrato - doveva planare dalla montagna verso il protagonista, oggi totalmente perduto, come l'intera scena contigua, a destra della bifora, che credo si possa identificare con la *Nascita della Vergine*, difficilmente mancante in un ciclo mariano. Questo prosegue poi sulla parete occidentale con la *Presentazione di Maria al tempio*, mutilata dall'apertura del finestrone, e con lo *Sposalizio di Maria*, molto ridipinto, specie nel volto dei protagonisti (fig. II.146). In questa scena il corteo nuziale si dispiega in primo piano dinanzi a curiose architetture, in cui si coglie il vaglio attento delle proposte spaziali elaborate da Giotto nelle storie francescane (figg. II.147-149). Così il torrione snello a destro della scena sembra liberamente esemplato sulla colonna coclide dell'episodio della *Liberazione dal carcere di Pietro de Alife*, mentre l'edificio in scorcio a sinistra rielabora quello della *Predica dinanzi ad Onorio III*, richiamato anche nell'articolato susseguirsi delle nervature delle crociere e nella stoffa preziosa, riccamente operata, che riveste le pareti dell'ambiente. Queste citazioni puntuali sembrano rilette in chiave ipertrofica ed esagerata, declinandole entro un linguaggio più consonante alla spazialità articolata e fantasiosa della cappella di San Nicola.
Sulla parete orientale, invece, la narrazione s'interrompe per lasciare spazio alla raffigurazione del *Giudizio Universale*, oggi molto lacunoso, che poteva essere traguardato dalle monache attraverso la grata (fig. II.150). Nel registro inferiore, invece, iniziava il ciclo dell'*Infanzia di Cristo*, forse con gli episodi dell'*Annunciazione* e della *Natività di Gesù*, con cui mi pare potrebbe identificarsi l'unico frammento superstite in cui si scorge una figura alata, probabilmente un Angelo[197] (cfr. fig. II.150). Il racconto prosegue sulla parete contigua, quella

---

[196] J. A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE (*A new history of Painting in Italy from the second to the sixteenth century*, London 1864, I, p. 423) ed E.H. VON THODE (*Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin [1885] 1904, pp. 623-624) assegnarono alla stessa mano gli affreschi del transetto e delle vele della crociera della chiesa di Santa Chiara, accostando anche uno splendido polittico con la *Crocefissione tra Santi*, oggi nella clausura del monastero. A questo catalogo VENTURI (*Storia dell'Arte Italiana. V...* cit., p. 483) e O. SIRÉN (*Giotto and some of his followers*, Cambridge (Mass.) 1917, I, p. 120) hanno proposto di aggiungere gli affreschi delle vele della Basilica Inferiore, senza grande seguito. P. TOESCA (*Il Trecento*, Torino 1951, p. 674, n. 196), invece, ha riconosciuto l'attività del pittore a Gubbio, negli affreschi della cappella Sferzolini a San Francesco e nella cassa di S. Ubaldo per cui cfr. MARIUCCI, *L'arca vecchia di Sant'Ubaldo*... cit., pp. 66-107. LONGHI (*In traccia di alcuni anonimi trecentisti*... cit., p. 11) ha poi aggiunto al suo catalogo un dittico in collezione privata parigina. Il *corpus* del maestro è stato notevolmente ampliato anche dal PREVITALI (*Giotto e la sua bottega*... cit., p. 376), che ne riconobbe la componente schiettamente umbra del linguaggio e da M. BOSKOVITS (*Un pittore "espressionista" del Trecento umbro*, in *Storia e arte in Umbria nell'età comunale*, atti del VI convegno internazionale di studi umbri (Gubbio, 26 - 30 maggio 1968), Perugia 1971, I, pp. 115-130), che gli ha riconosciuto estese parti della cappella di San Nicola e della cappella della Maddalena. Inoltre, TODINI (in *La Pinacoteca Comunale di Assisi*... cit., pp. 42-44; IDEM, *Pittura del Duecento*... cit., pp. 391-392) ha sottolineato la sua contiguità col primo Giotto, e l'attenzione per le proposte del Maestro di Figline. Il catalogo del maestro è stato ulteriormente esteso da IDEM (*La pittura umbra*... cit., I, pp. 138-139, II, pp. 74-86). Sul maestro e i suoi rapporti col Maestro del Farneto si veda più di recente E. NERI LUSANNA (*Giotto e la pittura in Umbria*, in *Giotto e il Trecento*... cit., II, pp. 51-56) e LUNGHI (*Giotto e i pittori giotteschi*... cit., pp. 160, 166, 178-180, 278-280, 342, 372-388, 406, 474), che gli riferisce in maniera improbabile la celebre *Maestà di Piazza* della Pinacoteca Comunale di Assisi.

[197] Tuttavia, non è facile cercare di ricostruire idealmente questo ciclo, che doveva interessare anche le pareti absidali, dove insistono ancora alcuni minimi frammenti, tutti illeggibili, ad

meridionale, con la *Strage degli Innocenti* e la *Fuga in Egitto* ancora conservati (figg. II.151,154). Nella prima scena il pittore indugia compiaciuto sull'alto tasso emotivo dell'episodio, descrivendo con attenzione il grido disperato delle madri che accalcano il proscenio e lo sguardo tenerissimo della donna che accarezza il volto del figlio con le gote, e lo sbigottimento pensieroso dell'innocente in piedi, in basso a sinistra, nudo, incredulo, con la mano in bocca per lo sconcerto. Lo scranno su cui è seduto il re replica in controparte il trono del sultano nella *Prova del fuoco* del ciclo francescano, mentre il grande torrione con due logge praticabili sembra derivare dal palazzo del capitano al fianco del Tempio della Minerva nell'episodio dell'*Omaggio dell'uomo semplice* (figg. II.151-153). D'altra parte, gli imprestiti assisiati coinvolgono l'impaginazione stessa di questi episodi, inquadrati da colonne tortili su cui poggia un finto architrave a cassettoni scorciati. Il motivo delle colonne tortili, qui più slanciate, è ingentilito da piccole figure che sembrano arrampicarvisi, come nel monumento funerario di Benedetto XI (morto nel 1304), conservato in San Domenico a Perugia, dove fu trasferito dalla precedente chiesa domenicana di Santo Stefano (figg. II.155-156). Recuperi analoghi sono ancor più chiari nella *Disputa di Gesù al Tempio*, sulla parete occidentale (figg. II.157-159), in cui il grandioso edificio a tre navate voltate a crociera è esemplato sull'aula lateranense descritta nella *Predica dinanzi a Onorio III*, mentre l'articolazione degli alzati, col corpo di fabbrica centrale più alto, e le finte sculture sui pilastri, richiama l'architettura della *Visione di frate Agostino*, un testo ben tenuto a mente anche da altri protagonisti della pittura umbra di primo Trecento, come il Maestro di Cesi. La disposizione dei sacerdoti e degli anziani sulle sedute circolari è presa di peso dalla medesima scena dipinta da Giotto e bottega nella prima campata della navata della basilica, da cui il fiorentino si distaccherà nel transetto destro della chiesa inferiore, prediligendo una scansione rigorosa di piani entro un'architettura più aulica e monumentale[198].

Nel registro basso sulla parete meridionale si conservano gli episodi della *Morte di Chiara* e della *Traslazione del corpo di Chiara in San Giorgio*, con cui doveva dialogare la scena del miracolo della santa, che le fonti assegnano a Puccio Capanna. Sembra lecito pensare che il ciclo agiografico iniziasse sulla parete orientale, in asse con la grata delle monache, che potevano traguardarlo. In queste scene "urlate e clamanti"[199], il tema della conformità tra Chiara e Francesco è svolto parafrasando nella *Morte della santa* l'impaginazione giottesca della *Morte di Francesco* della basilica superiore (figg. II.160-161). Nel riquadro contiguo, l'intera cittadinanza assisiate, laica e religiosa, partecipa alla solenne *Traslazione del corpo della Santa in San Giorgio*, guidata dai francescani e dagli alti prelati della curia romana. Un gruppo di donne, giovani e anziane, attende il corteo col feretro di Chiara, *a latere* di San Giorgio, nel margine destro della composizione, che idealmente prosegue oltre la colonna tortile proprio nello spazio occupato dal coro delle monache, che dell'antica chiesa - benché solo in parte, realmente conservata dietro la parete affrescata - aveva ereditato il titolo (fig. II.162).

---

eccezione di un lacerto con un gregge, che pure potrebbe candidarsi ad essere quanto rimane di un *Annuncio ai pastori*, inficiando, se così fosse, la proposta di ricostruzione avanzata poco sopra.

198 Al centro la scena presenta delle lacune simmetriche che danneggiano nella parte alta la figura del Cristo, provocate dalle grappe che fissavano l'armadio delle reliquie realizzato dal vescovo Giustiniani e rinnovato a più riprese nel Seicento, per cui cfr. LUNGHI, *Giotto e i pittori giotteschi*... cit., p. 382.

199 LONGHI, *In traccia di alcuni anonimi trecentisti*... cit., p. 12.

I continui riferimenti alle storie della basilica superiore suggeriscono una datazione alta per questi affreschi, licenziati da Palmerino alla metà del primo decennio del Trecento, tra le fatiche della cappella di San Nicola e della Maddalena[200], in un momento in cui, durante il soggiorno patavino di Giotto, il maestro era libero dagli impegni del cantiere francescano. Conferma questa cronologia la continuità tra le fisionomie allungate, dai nasi uncinati e le profilature taglienti, degli anziani disposti intorno al Cristo adolescente nella *Disputa*, e il volto smagrito del *Battista* della cappella di San Nicola, vicino ai protagonisti addormentati dell'*Elemosina di San Nicola*[201] (figg. II.163-165).
Alla mano dell'Espressionista si deve anche la decorazione della crociera della chiesa, eseguita a qualche anno di distanza dagli affreschi del transetto (fig. II.166). Su ogni vela è raffigurata una coppia di sante vergini, ciascuna entro una edicola marmorea, identificabile grazie ai cartigli dispiegati ai loro piedi. Ai lati delle edicole si accalcano gli Angeli agitando le navicelle per incensare le sante, mentre nel vertice alto delle vele, tra i timpani delle nicchie, un Angelo imbraccia una palma o una spada, a secondo se le donne raffigurate sono semplicemente vergini oppure martiri[202]. Rispetto agli affreschi del transetto, in questa impresa si palesa una cromia più calda e brillante, in dialogo con le vele della basilica inferiore, che ne costituiscono un imprescindibile antefatto, esplicitamente dichiarato dall'uso stesso del fondo oro e dalla disposizione affollatissima degli Angeli ai lati delle coppie muliebri (figg. II.166-169). Tuttavia, questi affreschi non recepiscono la ricchezze degli impasti del tardo Giotto assisiate, mantenendo, al contrario, la pennellata a filamenti giustapposti d'eredità tardo duecentesca, che denuncia il percorso del pittore e la sua formazione nel cantiere delle storie francescane della basilica superiore, cui rimanda la disposizione stessa delle scene sopra una pedana poggiata su protomi animali, recuperata dalla volta giottesca dei Dottori[203].
La vela centrale verso l'abside presenta la *Vergine col Bambino* in braccio, affiancata da *Santa Chiara* con la palma (S. MARIA MATER e S. CLARA VIRGO), cui si oppone, sulla vela occidentale, la vergine Agnese, con l'attributo consueto

---

[200] Questa cronologia è comunemente accettata dalla critica. Cfr. BOSKOVITS, *Un pittore espressionista*... cit., pp. 122-123; TODINI in *La Pinacoteca Civica*... cit., p. 42, ma si veda l'autorevole obiezione di A. ANGELINI in *Umbri e Toscani*... cit., pp. 84-86.
[201] LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 215.
[202] Ivi, pp. 227-229, ha posto l'attenzione sulla singolare coincidenza tra la raffigurazione di Agnese, sorella di Chiara, nella vela di Assisi e un episodio miracoloso compiuto dalla santa, ricordato nella Chronica XXIV Generalium, in cui si apprende, dalla voce stessa del miracolato, presente la badessa Balbina, che avendo un fratello gravemente malato, un pittore di nome Palmerio accanto al letto del moribondo, ormai sul punto di spirare, si inginocchiò a terra e promise a Sant'Agnese che nel caso avesse risanato il fratello, le avrebbe ornato il capo con una corona d'oro, tutte le volte che l'avrebbe dipinta. Fatto il voto, il fratello moribondo iniziò subito a parlare, ristabilendosi in breve tempo. Sia nelle Vele di Assisi, sia nel polittico dell'Espressionista conservato oggi nella clausura del monastero, Sant'Agnese, a differenza della Vergine e di Santa Chiara, mostra questo specifico attributo, letto dal Lunghi come "un argomento particolarmente solido a conferma del riconoscimento del pittore nella persona storica di Palmerino di Guido", avanzato a suo tempo dalla Neri.
[203] LUNGHI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 229, ha proposto per le vele una datazione tarda negli anni trenta del Trecento, che mi pare eccessiva, specie considerando il legame ancora percepibile con le parti che spettano al maestro nella cappella della Maddalena, riconosciutegli dal BOSKOVITS, *Un pittore espressionista*... cit., pp. 122-123, che infatti assegnava l'impresa in un periodo di poco posteriore a quella fatica, all'affresco di Bruxelles e alla *Croce* di Cleveland, ma prima della produzione eugubina. Il parere è condiviso da TODINI, *La pittura del Duecento...* cit., p. 400, che indica il 1320 come data orientativa a cui ricondurre la decorazione delle vele della basilica inferiore, considerate un valido *post quem* per l'impresa di Santa Chiara.

dell'agnello, e Agnese, la sorella di Chiara, colla palmetta del martirio, giocando sull'omonimia (S. AGNES VIRGO - VIRGO SOROR B[eatae] C[larae]) (figg. II.170-171). Nella vela settentrionale, invece, si trovano Santa Caterina d'Alessandria con la spada e il libro (S. KATERINA VIRGO ET MARTYR) affiancata da Margherita d'Antiochia, anch'essa con il libro e la palmetta (S. MARGARITA V[ir]GO ET M[artyr]), affrontate da Cecilia con un serto di rose e Lucia benedicente (S. CECILIA VIRGO ET MARTYR; S. LUCIA VIRGO ET MARTYR) (figg. II.172-173).
Sulla vela orientale, privilegiata per la visione dalla navata dei laici, il tema della *conformitas* tra Chiara e Maria è svolto in maniera paradigmatica, presentando l'assisiate fianco a fianco con la Vergine, identificandola, al pari di lei, come supremo esempio di purezza virginale incorrotta, e autorevole intermediaria presso Cristo, dipinto nello spicchio della vela ricavato tra la crociera e l'abside, così da costruire una sorta di *Deesis* irrituale.



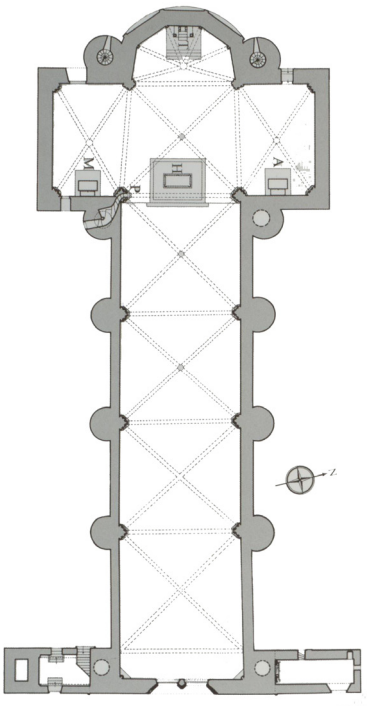
II.1. Assisi, S. Chiara, prospetto.



II.2. Assisi, Basilica superiore, prospetto.



II.3. Assisi, S. Chiara, pianta (Bigaroni,1994).



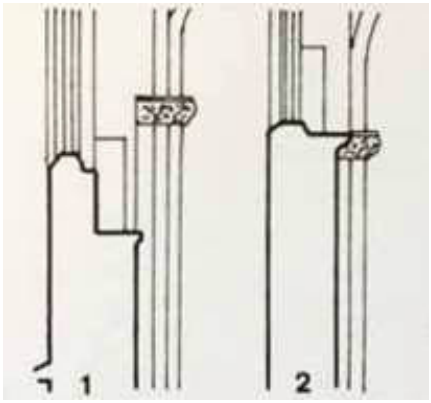
II.4. Assisi, Basilica superiore, pianta (Cooper-Robson 2013).



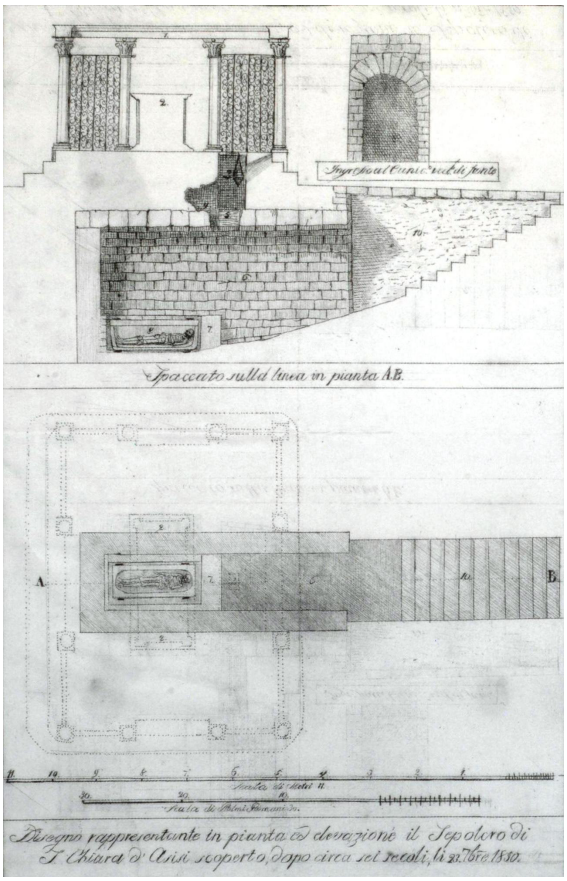
II.5. Assisi, S. Chiara, interno.



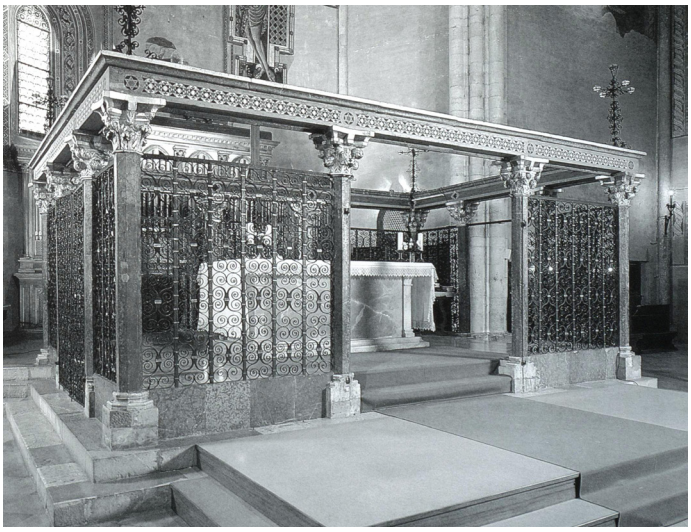
II.6. Assisi, Basilica superiore, interno.



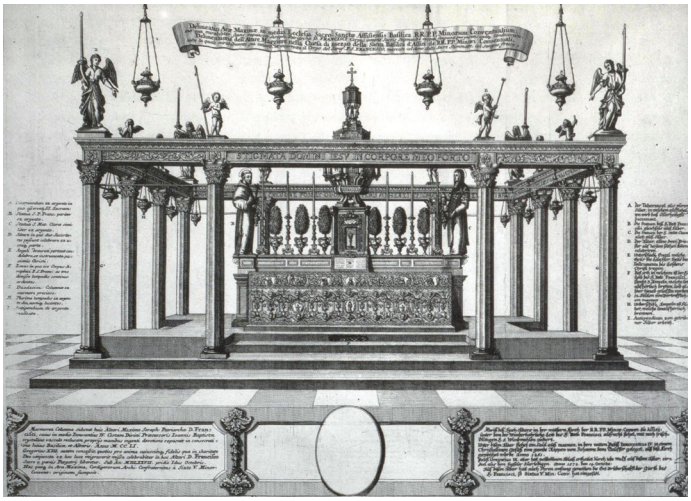
II.7. Sezione della parete e del passaggio della Basilica superiore (1) e di S. Chiara a Assisi (2) (Meier 1994).



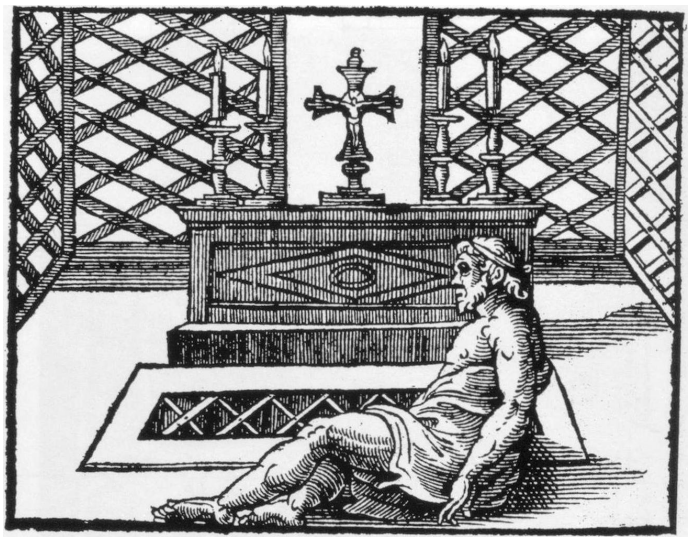
II.8. Lorenzo Carpinelli, *Sezione e pianta del sepolcro di Santa Chiara in S. Chiara a Assisi*, 1850 ca.



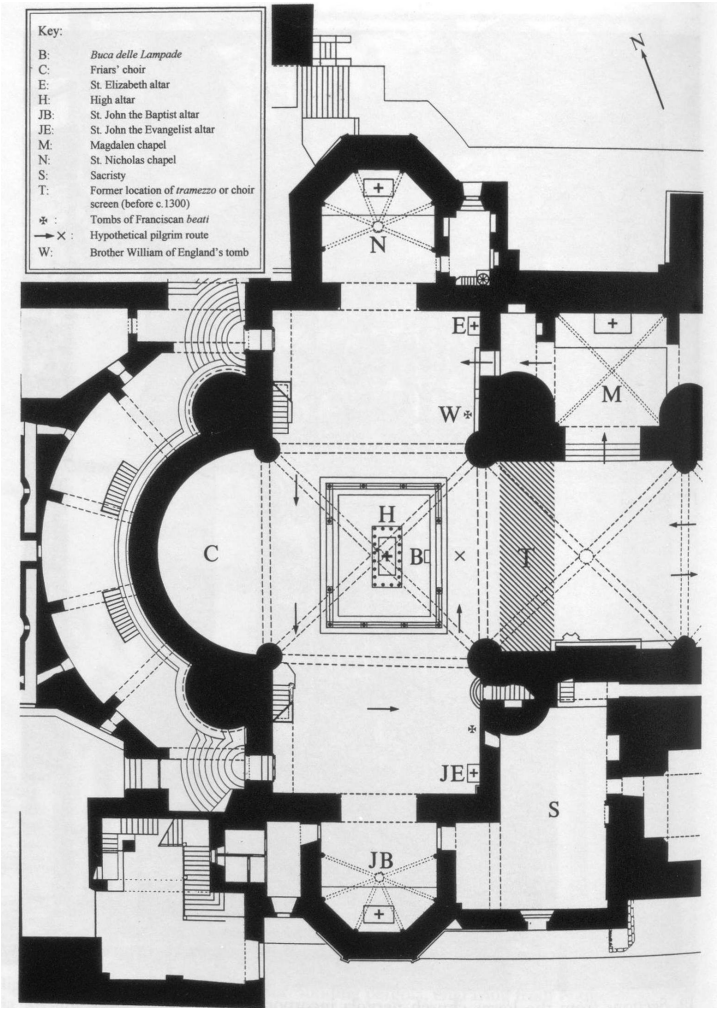
II.9. Assisi, S. Chiara, altare maggiore e pergola.



II.10. *Altare della Basilica inferiore di Assisi*, incisione da F.A.M. Righini, Provinciale Ordinis Fratrum Minorum S. Francisci Conventualium, Roma 1771.



II.11. *Altare della Basilica inferiore di Assisi*, da P. Ridolfi da Tossignano, *Historiarum Seraphicae Religionis libri Tres*, Venezia 1586.



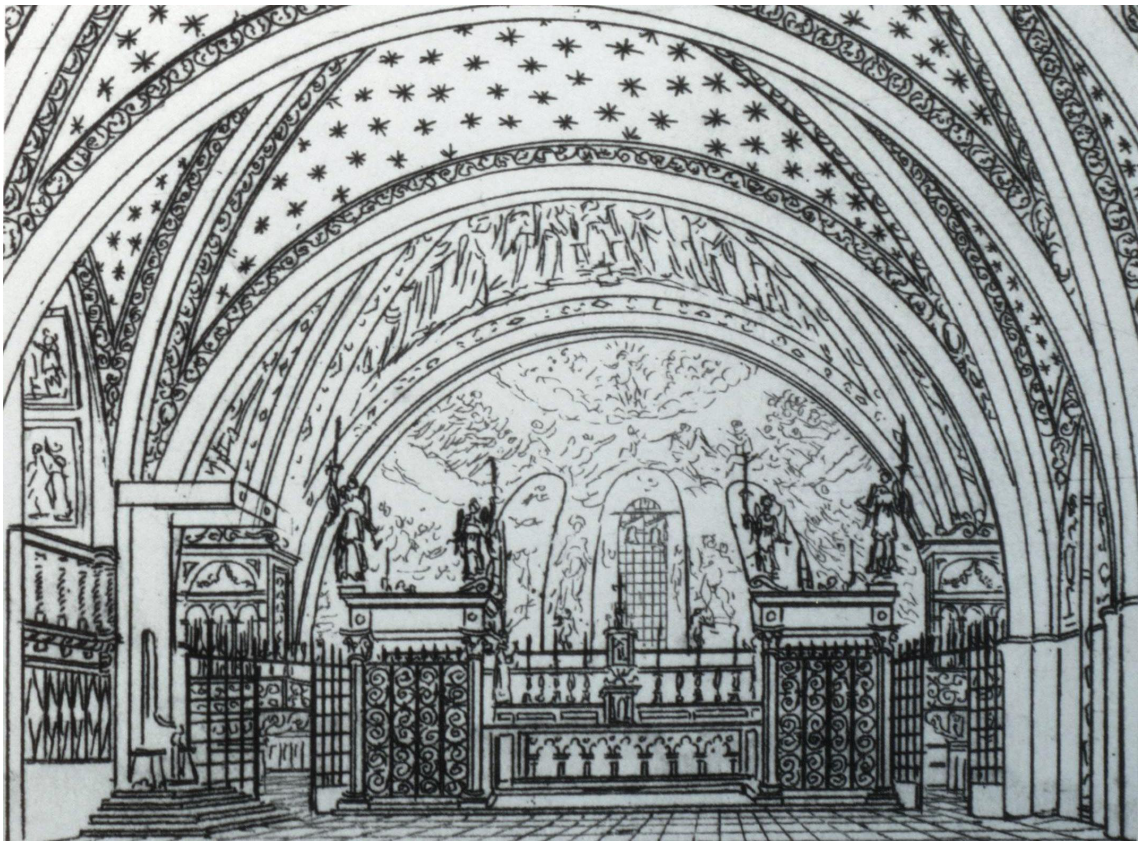
II.12. Pianta con segnalato il percorso dei pellegrini all'interno della Basilica inferiore di Assisi nell'allestimento di Niccolò IV (Cooper 2005).



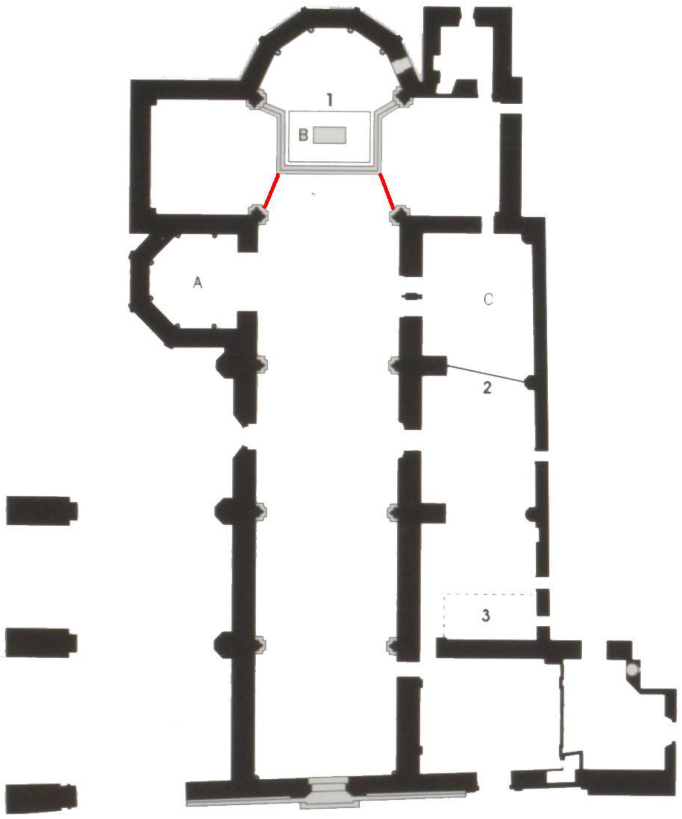
II.13. Assisi, S. Chiara, primo pilastro destro della crociera, dettaglio.



II.14. Assisi, S. Chiara, colonna della pergula, dettaglio.



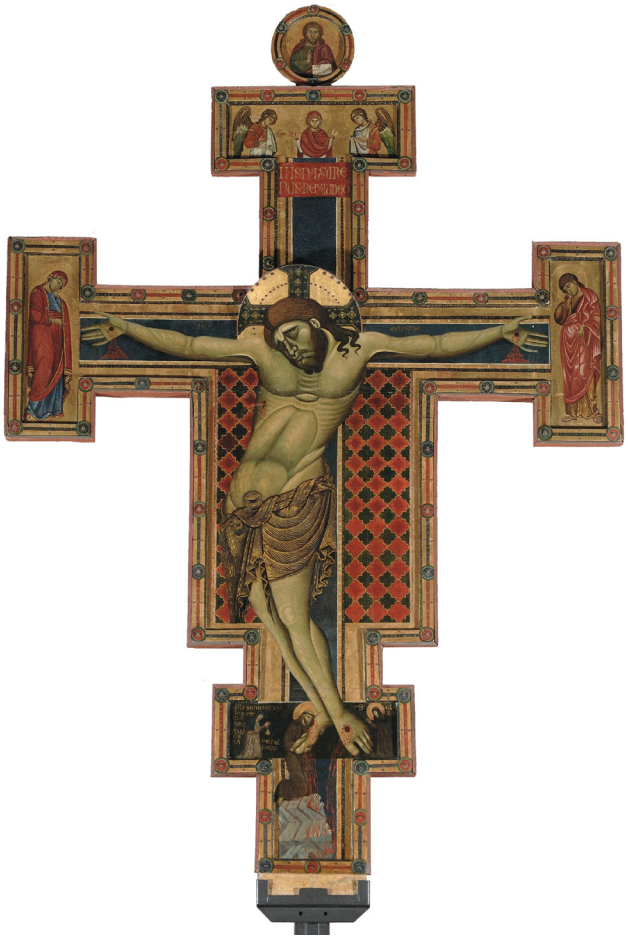
II.15. G. B. Mariani, *Basilica inferiore di S. Francesco*, 1821, incisione, dettaglio.



II.16. Assisi, S. Chiara, pianta con evidenziati i cancelli dell'allestimento promosso dal vescovo Crescenzi, 1592.



II.17. Maestro di Santa Chiara, *Madonna col Bambino*, Assisi, S. Chiara.



II.18. Maestro di Santa Chiara, *Croce dipinta*, Assisi, S. Chiara.



II.19. Maestro di Santa Chiara, *Santa Chiara e storie della sua vita*, Assisi, S. Chiara.







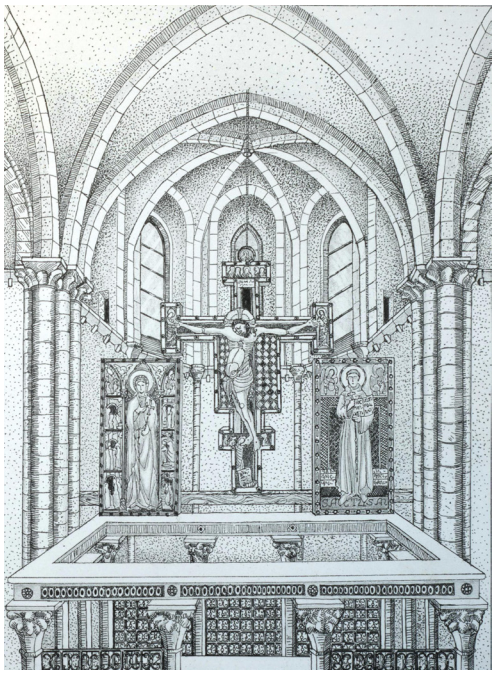
II.20-22. Maestro di Santa Chiara, *Croce dipinta*, Assisi, S. Chiara, dettagli.



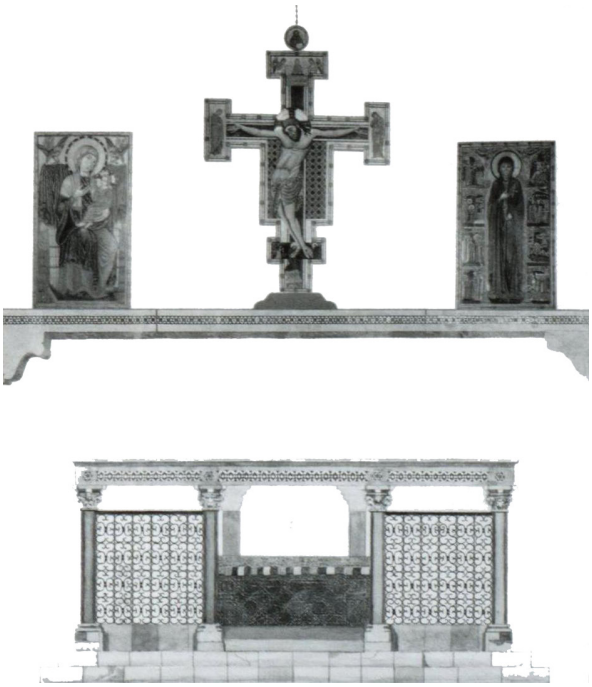
II.23. Maestro di Santa Chiara, *Santa Chiara e storie della sua vita*, Assisi, S. Chiara, dettaglio delle incisioni sulla lamina dorata.



II.24. Maestro di Santa Chiara, *Madonna col Bambino*, Assisi, S. Chiara, dettaglio delle incisioni sulla lamina dorata.



II.25. Ipotesi ricostruttiva dell'assetto decorativo del presbiterio di S. Chiara a Assisi (Lunghi 1994).



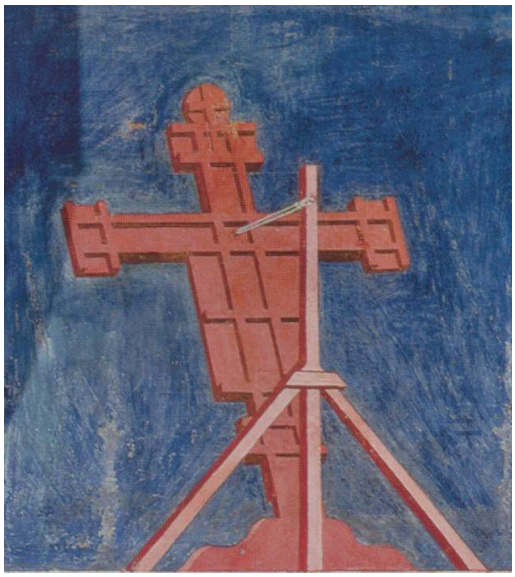
II.26. Ipotesi ricostruttiva dell'assetto decorativo del trave di S. Chiara a Assisi (Cooper 2013).



II.27. Giotto, *Accertamento delle stimmate*, Assisi, Basilica superiore, dettaglio.



II.28. Maestro di Santa Chiara, *Madonna col Bambino*, Assisi, S. Chiara, dettaglio del setto ligneo sporgente alla base dell'asse centrale.



II.29. Giotto, *Presepe di Greccio*, Assisi, Basilica superiore, dettaglio.



II.30. Maestro di Santa Chiara, *Croce dipinta*, Assisi, S. Chiara, dettaglio del retro.



II.31. Maestro di Santa Chiara, *Madonna col Bambino*, Assisi, S. Chiara.



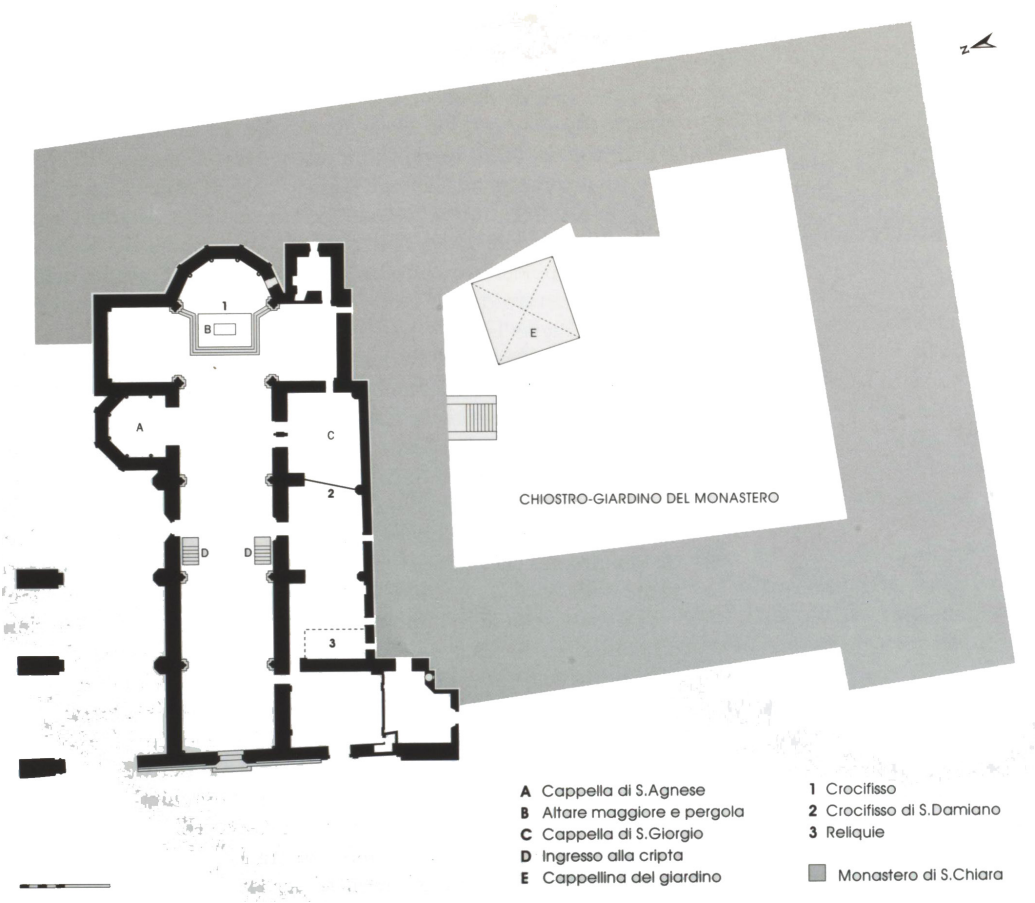
II.32. Maestro del Trittico Marzolini, *Madonna col Bambino e Storie della Passione*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dettaglio.



II.33-34. Maestro di Santa Chiara, *Croce dipinta*, Assisi, S. Chiara, intero e dettaglio.



II.35-36. Maestro di San Francesco, *Croce dipinta*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, intero e dettaglio.



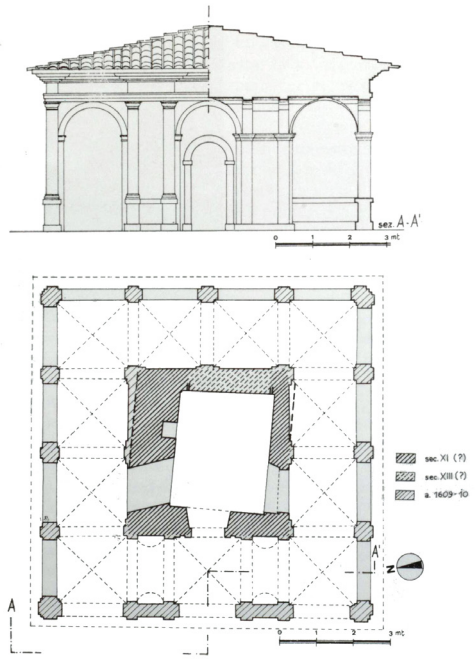
II.37. Assisi, S. Chiara, pianta del complesso.



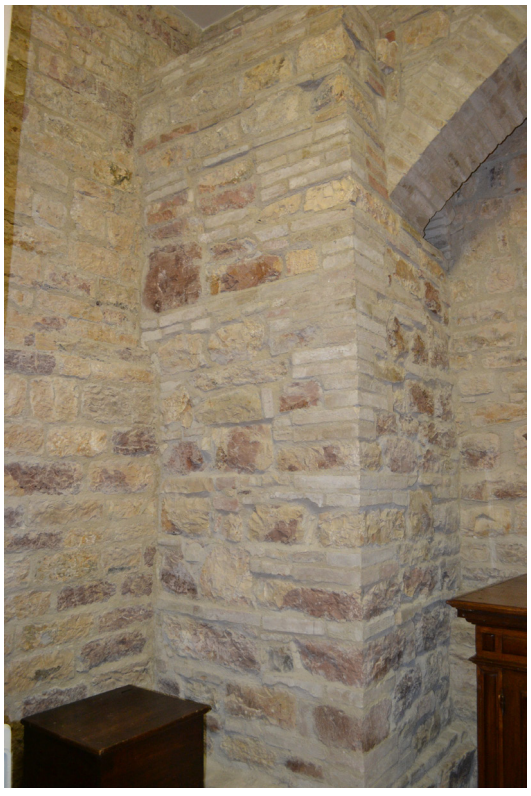
II.38. Assisi, S. Chiara, coro, parete orientale.



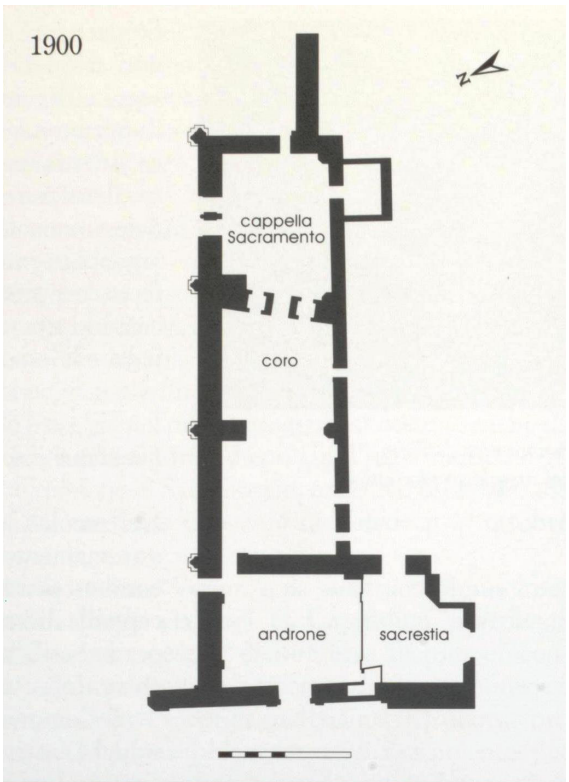
II.39. Assisi, S. Chiara, veduta del fianco meridionale e dell'antica chiesa di S. Giorgio.



II.40. Assisi, S. Chiara, antica chiesa di S. Giorgio, alzato e pianta.



II.41. Assisi, S. Chiara, pilastro dei Sottosanti.

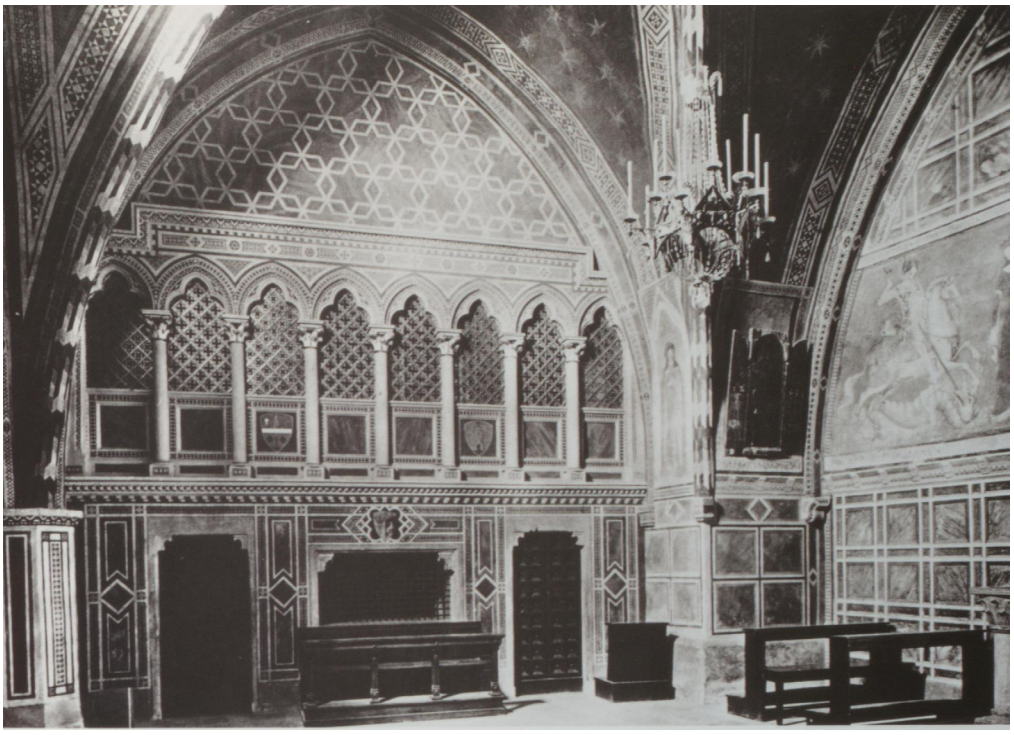


II.42. Assisi, S. Chiara, pianta del coro nello stato dell'anno 1900.

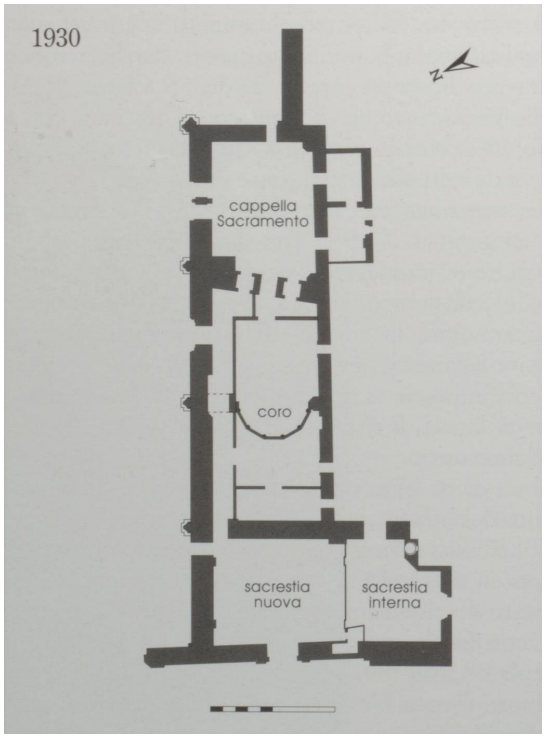




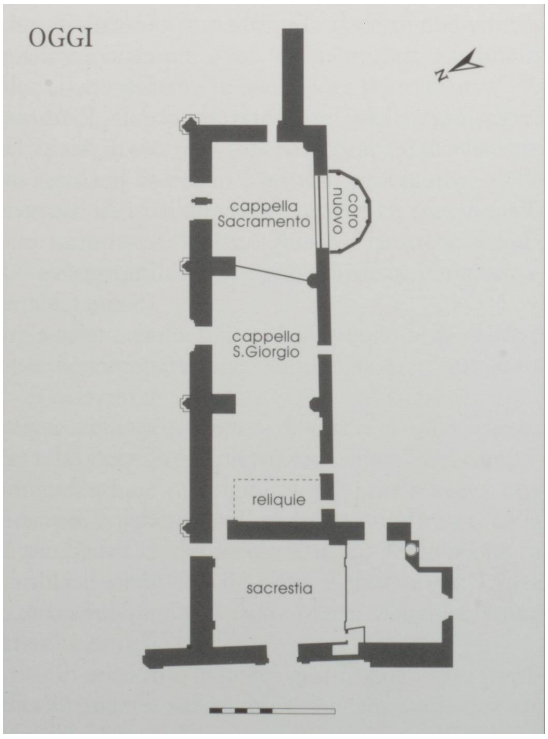
II.43-44. Assisi, S. Chiara, coro, stato durante i lavori di restauro del 1900.



II.45. Assisi, S. Chiara, coro, stato successivo ai lavori di restauro del 1900.



II.46. Assisi, S. Chiara, pianta del coro nello stato del 1930.



II.47. Assisi, S. Chiara, pianta del coro nello stato precedente i restauri del giubileo del 2000.



II.48. Pittore umbro della metà del XII secolo (?),
Croce di San Damiano, Assisi, S. Chiara, coro.



II.49. Assisi, S. Chiara, parete occidentale del transetto destro, nicchia che costituiva l'interno dell'armadio delle reliquie,



II.50. Assisi, S. Chiara, parete occidentale del transetto destro, altare del Crocefisso e armadio delle reliquie, stato anteriore al 1900.



II.51. Pace di Bartolo, *Adorazione dei Magi,* Assisi, S. Chiara, coro, dettaglio della lacuna affiancata da un angelo reggicero.



II.52. Assisi, S. Chiara, coro, ipotesi di collocazione della Croce di San Damiano all'inizio del XVI secolo.



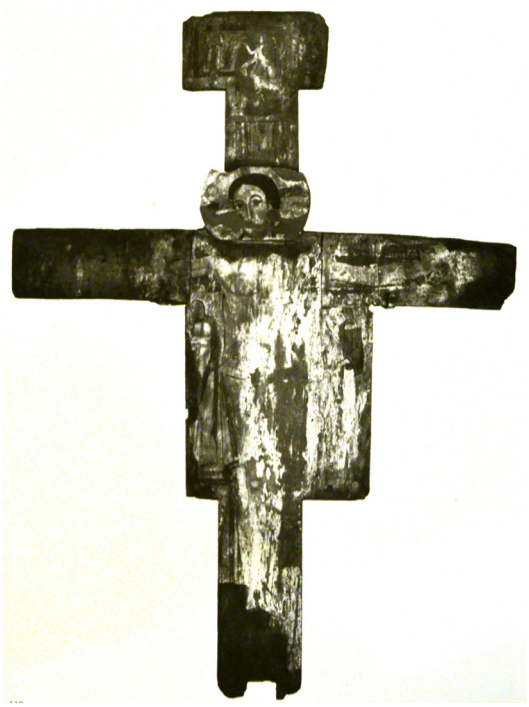
II.53. Assisi, S. Chiara, coro, ipotesi di collocazione della Croce di San Damiano all'inizio del XVI secolo, veduta dalla grata.



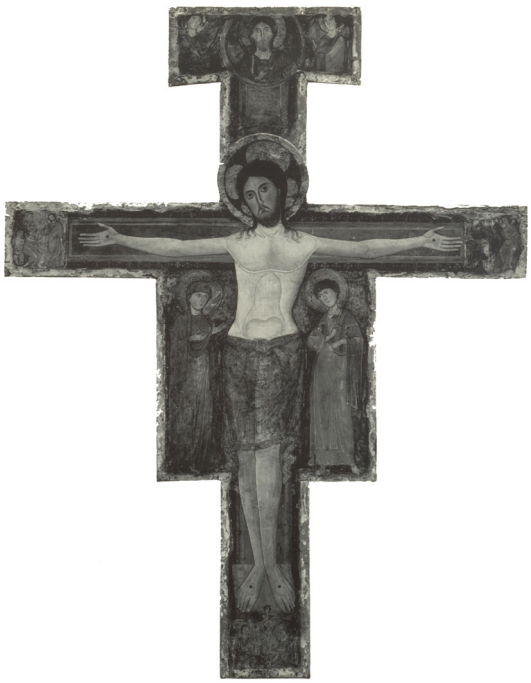
II.54. Alberto Sotio, *Croce dipinta*, Spoleto, Duomo.



II.55. Pittore spoletino dell'ultimo quarto del XII secolo, *Croce dipinta*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto.



II.56. Pittore spoletino dell'ultimo quarto del XII secolo, *Croce dipinta*, Norcia, Museo della Castellina.



II.57. Pittore romano dell'inizio del XII secolo, *Croce dipinta*, Londra, Victoria and Albert Museum.



II.58. Pittore umbro della fine del XII secolo, *Croce dipinta*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.



II.59. Pittore umbro dell'inizio del XIII secolo, *Croce dipinta*, Spello, S. Maria di Vallegloria.



II.60. Petrus, *Croce dipinta*, Assisi, Basilica inferiore.



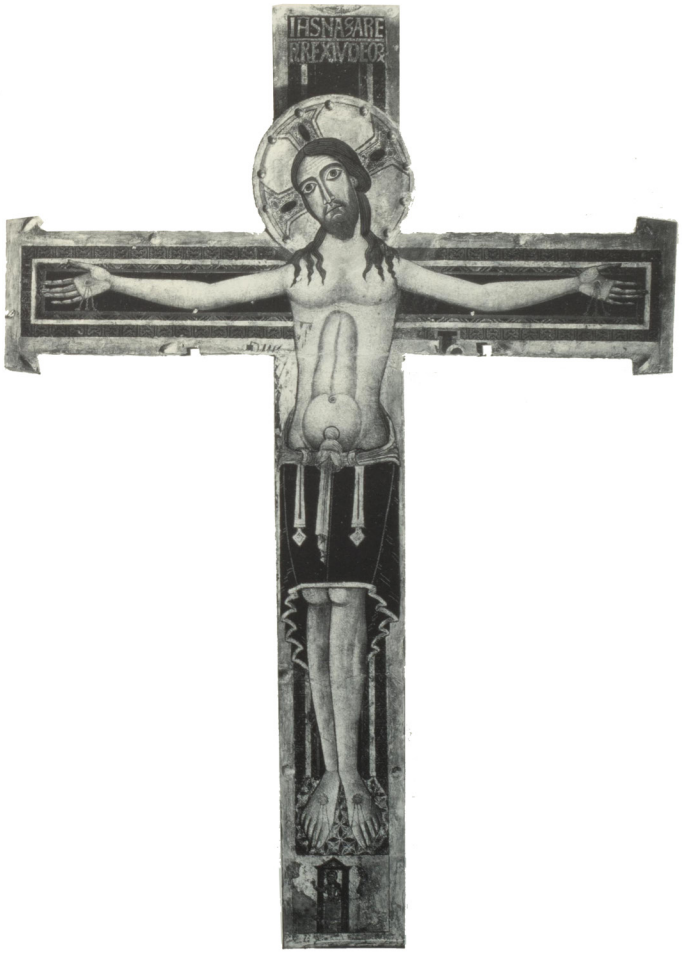
II.61. Petrus, *Croce dipinta*, Campi di Norcia, S. Antonio.



II.62. Pittore umbro della metà del XII secolo (?), *Croce di San Damiano*, Assisi, S. Chiara, coro, dettaglio.



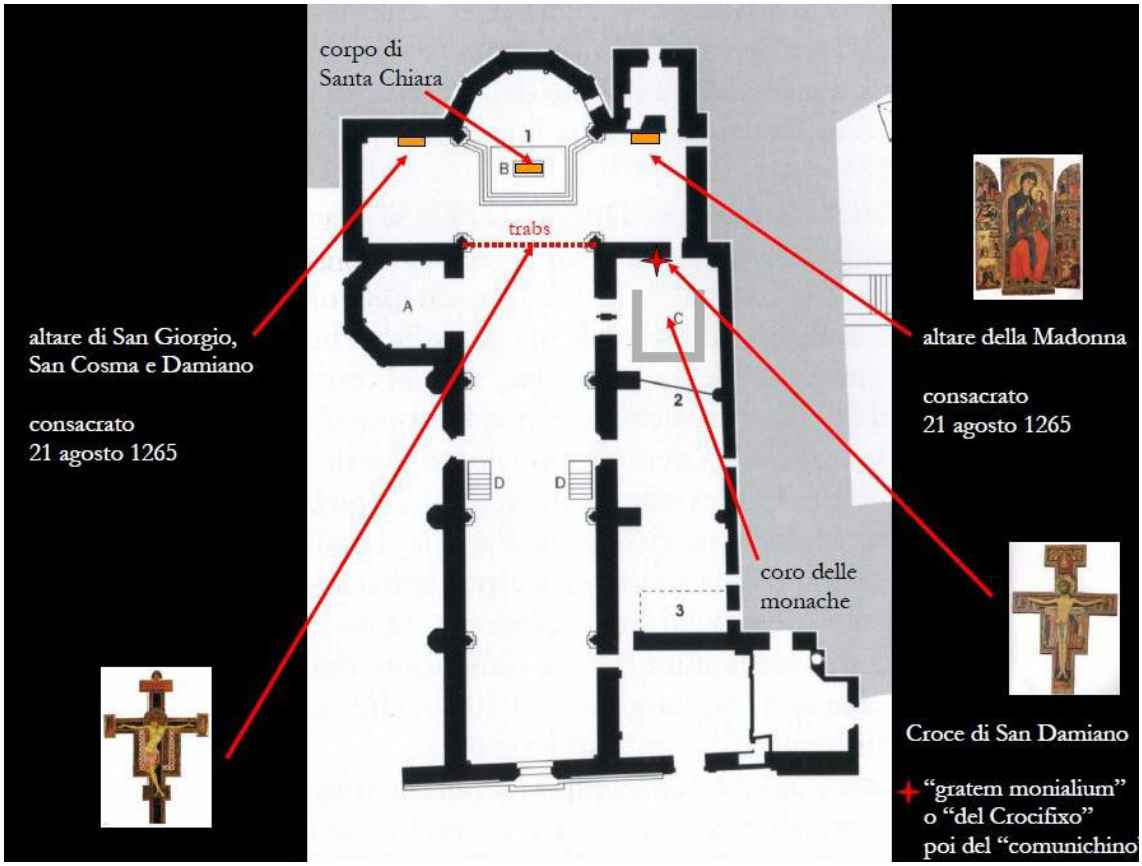
II.63. Pittore umbro della metà del XII secolo, *Testa della Vergine*, Assisi, Museo della Cattedrale.



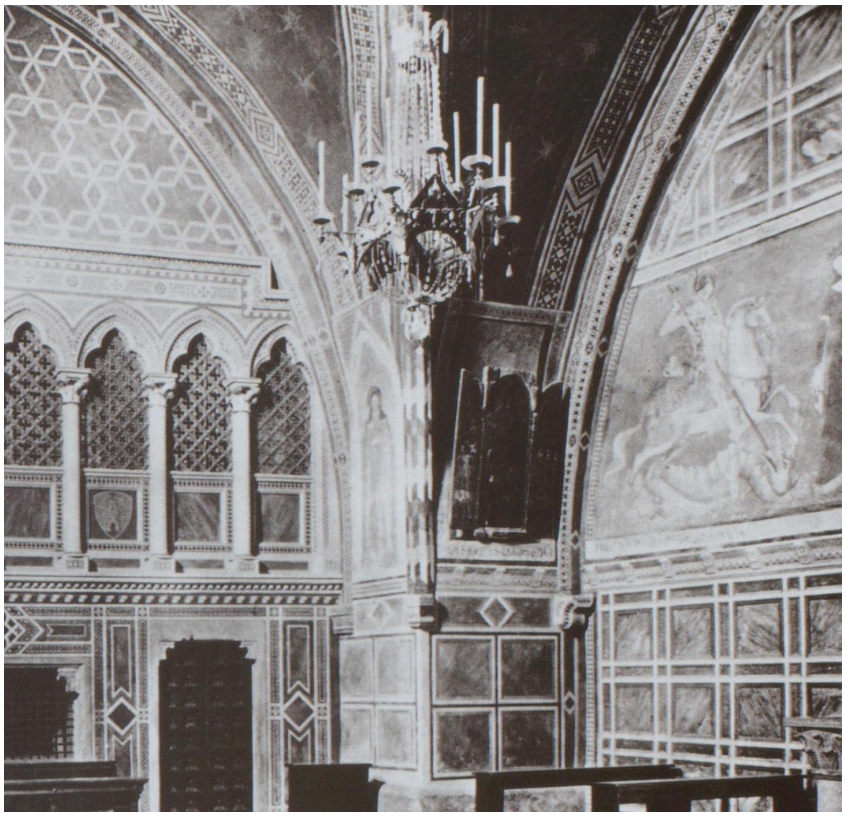
II.64. Pittore toscano della prima metà del XII secolo, *Croce dipinta*, Castiglion Fiorentino, Museo Civico.



II.65. Rainaldetto di Ranuccio da Spoleto, *Croce dipinta*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



II.66. Ricostruzione del primo allestimento decorativo (1265) della basilica di S. Chiara a Assisi (De Marchi 2009).



II.67. Assisi, S. Chiara, coro, stato successivo ai lavori di restauro del 1900: è visibile il trittico di Rainaldetto di Ranuccio sulla faccia orientale del pilastro della prima campata.



II.68. Rainaldetto di Ranuccio da Spoleto, *Madonna col Bambino e otto storie della vita di Cristo*, Assisi, S. Chiara, dettaglio del retro.



II.69. Pittore umbro della metà del XII secolo (?), *Croce di San Damiano*, Assisi, S. Chiara, coro.



II.70. Rainaldetto di Ranuccio da Spoleto, *Madonna col Bambino e otto storie della vita di Cristo*, Assisi, S. Chiara.



II.71. Rainaldetto di Ranuccio da Spoleto, *Croce dipinta*, Matelica, Convento della Beata Mattia.



II.72. Rainaldetto di Ranuccio da Spoleto, *Madonna col Bambino*, Matelica, Convento della Beata Mattia.



II.73. Maestro di Cesi, *Croce dipinta*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto.



II.74. Maestro di Cesi, *Trittico*, Parigi, Musée Marmottan Monet.



II.75. *Trittico Marzolini*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



II.76. Guido da Siena, *Madonna col Bambino* (Firenze, Galleria dell'Accademia) e *scene della vita di santi* (Siena, Pinacoteca Nazionale), ricostruzione di M. Boskovits.



II.77. Giovanni di Corraduccio, *Storie di Cristo e della Vergine,* Bordighera, Collezione Terruzzi.



II.78. Giovanni di Corraduccio, *Trittico*, Kreuzlingen, Collezione Heinz Kisters.



II.79. Pacino di Buonaguida, *Crocefissione di Cristo con donatori e Storie della vita di Cristo*, Tucson, University of Arizona Museum of Art.



II.80.Pacino di Buonaguida, *Albero della vita*, Firenze, Galleria dell'Accademia.



II.81. Niccolò di Buonaccorso, *Storie della vita di Cristo e Santi*, Siena, Pinacoteca Nazionale.



II.82. Maestro del Trittico di Santa Chiara e Paolo Veneziano, *Storie della vita di Cristo e Santi*, Trieste, Museo Civico Sartorio.



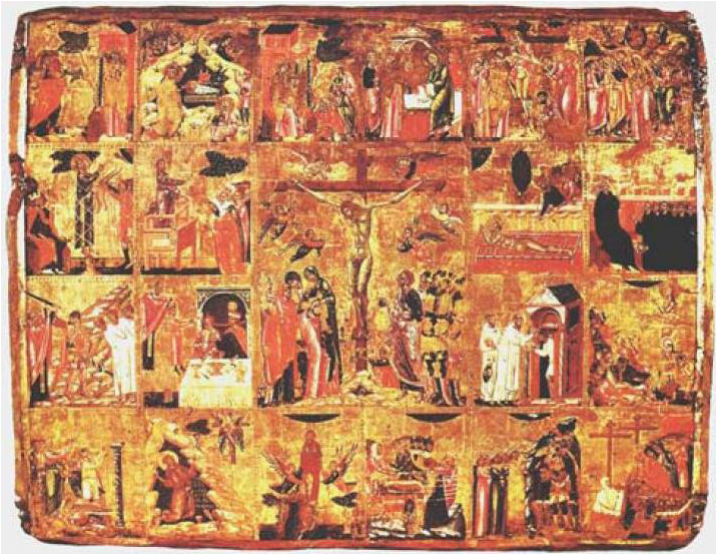
II.83. Secondo Maestro di San Zeno, *Paliotto delle trenta storie bibliche*, Verona, Museo di Castelvecchio.



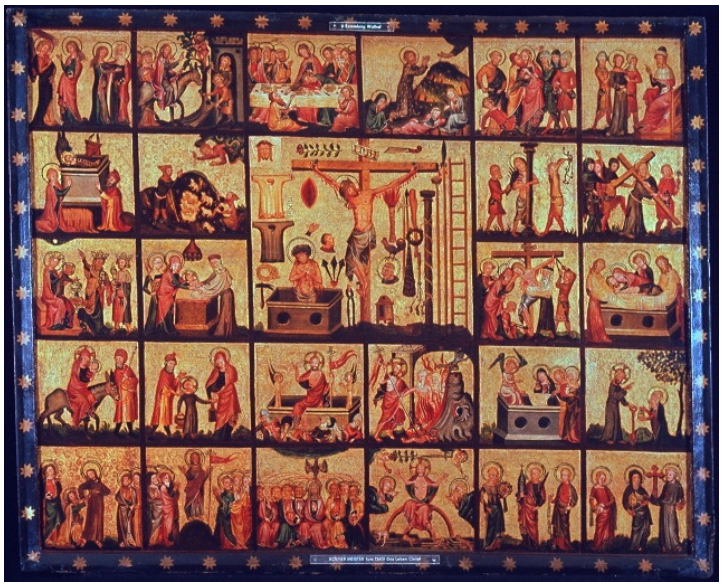
II.84. Seguace di Guariento, *Madonna col Bambino e Storie della vita di Cristo*, Newark (Delaware), Alana collection.



II.85. Pittore veneziano dell'inizio del XIV secolo, *Scene della vita di Cristo e Santi*, Pasadena, Norton Simon Museum.



II.86. Pittore veneziano dell'inizio del XIV secolo, *Scene della vita di Cristo e Santi*, già Montreal, collezione Hosmer.



II.87. Pittore tedesco del terzo quarto del XIV secolo, *Scene della vita di Cristo e Santi*, Colonia, Wallraf Richardz Museum.





II.88-89. Maestro di Sant'Alò, *Tavoletta reliquiario con Santi e Apostoli*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto.



II.90. Maestro di Sant'Alò, *Croce dipinta*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto.



II.91. Maestro del Dittico Poldi Pezzoli, *Madonna col Bambino e Santa Caterina, Crocefissione*, Berlino, Gemäldegalerie.



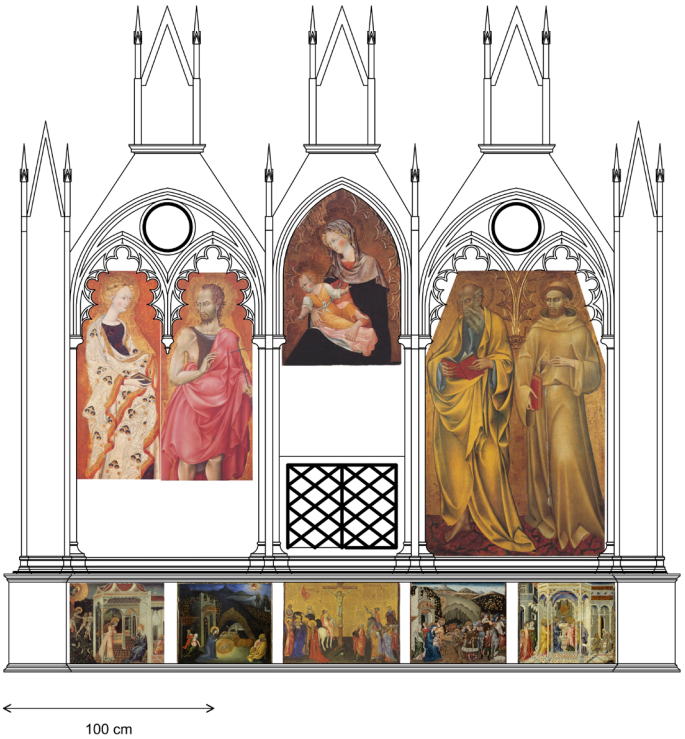
II.92. Maestro di Cesi, *Dittico*, Londra, Victoria and Albert Museum.



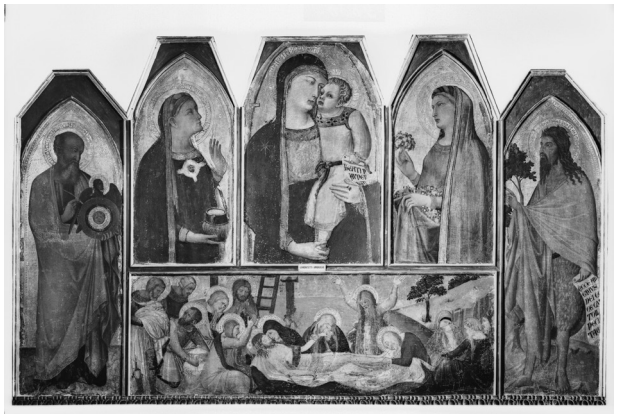
II.93-94. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Cassa reliquiario*, Parigi, Galerie Brimo de Laroussilhe.



II.95. Ipotesi di ricostruzione del polittico di Lorenzo Monaco da S. Gaggio a Firenze (Parenti 2006).



II.96. Ipotesi di ricostruzione del polittico di Giovanni di Paolo (Sallay 2010).



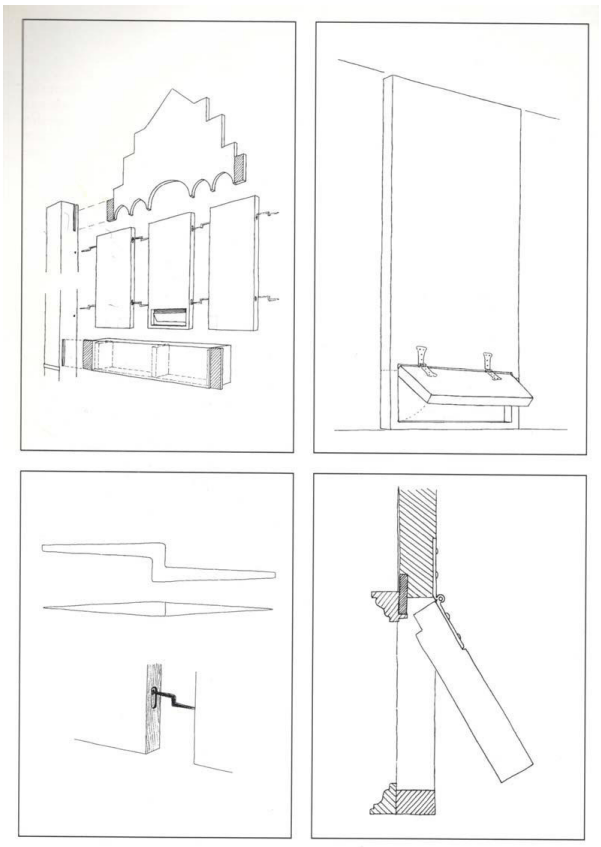
II.97. Ambrogio Lorenzetti, *Polittico di S. Petronilla*, Siena, Pinacoteca, stato ante il restauro del 1932.



II.98. Ipotesi di ricostruzione del Polittico di S. Petronilla di Ambrogio Lorenzetti (Zappasodi 2013).



II.99. Piero della Francesca, *Polittico di Sant'Antonio*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



II.100. Ricostruzione dello sportello del comunichino nel Polittico di Sant'Antonio di Piero della Francesca.





II.101-102. Neri di Bicci, *Incoronazione della Vergine*, Firenze, S. Giovannino dei Cavalieri, intero e dettaglio dello sportello del comunichino.



II.103. Neri di Bicci, *Incoronazione della Vergine*, Baltimora, Walters Art Museum.



II.104. Pittore del settimo-ottavo decennio del XIII secolo, *Motivi aniconici,* Assisi, S. Chiara, coro, parete meridionale.





II.105-106. Pittore del settimo-ottavo decennio del XIII secolo, *Decorazione geometrica e floreale,* Perugia, S. Bevignate, dettagli.



II.107. *Croce di San Damiano*, Assisi, S. Chiara, coro, dettaglio del retro.



II.108. *Icona con Deesis e cinque santi*, Sinai, Monastero di Santa Caterina, retro.



II.109. Maestro della Cappella di San Giorgio, *Storie della Passione*, Assisi, S. Chiara, coro, parete orientale.



II.110. Maestro della Cappella di San Giorgio, *Resurrezione,* Assisi, S. Chiara, coro.



II. 111. Pietro Lorenzetti, *Resurrezione*, Assisi, Basilica inferiore.



II.112. Maestro della Cappella di San Giorgio, *Compianto sul Cristo morto,* Assisi, S. Chiara, coro.



II.113. Pietro Lorenzetti, *Compianto sul Cristo morto*, Assisi, Basilica inferiore.



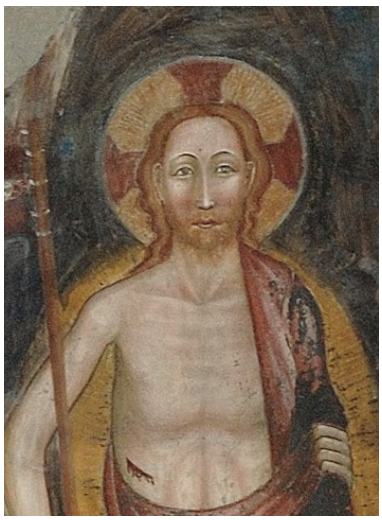
II.114. Maestro della Cappella di San Giorgio, *Santa Chiara*, Assisi, S. Chiara, coro.



II.115. Maestro della Cappella di San Giorgio, *Santa Caterina e Santa Maddalena*, Assisi, S. Chiara, coro.



II.116. Maestro della Cappella di San Giorgio, *Santa Chiara*, Assisi, S. Chiara, coro, dettaglio.



II.117. Maestro della Cappella di San Giorgio, *Resurrezione*, Assisi, S. Chiara, coro, dettaglio.



II.118. Maestro della Cappella di San Giorgio, *Santa Maddalena*, Assisi, S. Chiara, coro, dettaglio.





II.119-120. Puccio Capanna, *Madonna col Bambino tra i santi Chiara, Giovanni Battista, Michele Arcangelo e Francesco*, Assisi, S. Chiara, coro, intero e dettaglio del San Michele Arcangelo.



II.121. Puccio Capanna, *Santa Chiara*, Assisi, S. Chiara, coro, dettaglio.



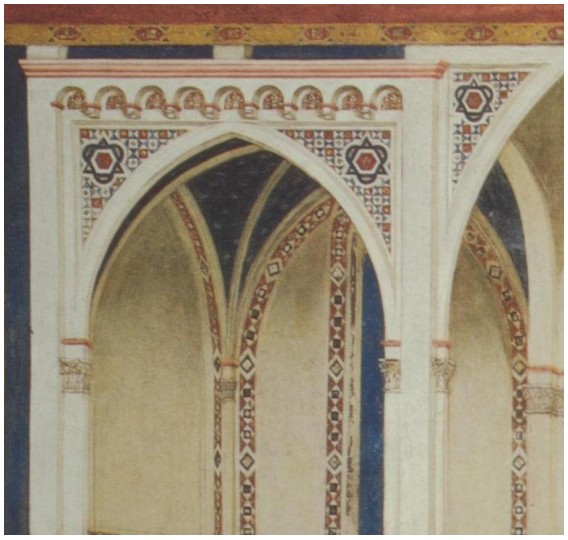
II.122. Puccio Capanna, *Madonna col Bambino in trono e San Francesco*, Assisi, Pinacoteca Comunale.



II.123. Pace di Bartolo. *Annunciazione, San Giorgio e la Principessa, Natività, Adorazione dei Mag*i, Assisi, S. Chiara, coro, parete settentrionale.



II.124. Pace di Bartolo, *Annunciazione*, Assisi, S. Chiara, coro.



II.125. Giotto, *Presentazione al tempio*, Assisi, Basilica inferiore, transetto destro, dettaglio.



II.126. Pace di Bartolo, *Annunciazione*, Assisi, S. Chiara, coro, dettaglio.



II.127. Pace di Bartolo, *Adorazione dei Magi*, Assisi, S. Chiara, coro.



II.128. Giotto, *Adorazione dei Magi*, Assisi, Basilica inferiore, transetto destro.



II.129. Pace di Bartolo, *San Giorgio e la Principessa*, Assisi, S. Chiara, coro.



II.130. Pace di Bartolo, *San Giorgio e la Principessa*, Assisi, S. Chiara, coro, dettaglio.



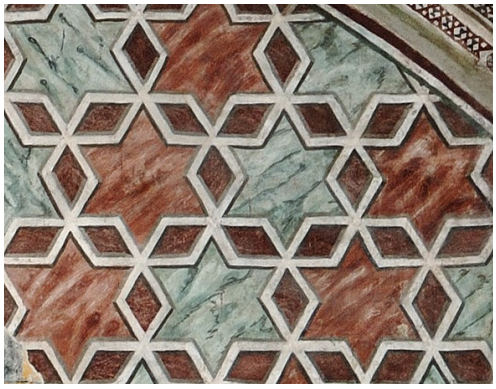
II.131. Maestro di Campodonico, *Santa Caterina d'Alessandria*, Fabriano, Palazzo Serafini, dettaglio.



II.132. Assisi, S. Chiara, coro, dettaglio della decorazione a finti marmi.



II.133. Maestro di Figline, *Decorazione a finti marmi*, Assisi, S. Francesco, sagrestia, dettaglio.



II.134. Assisi, S. Chiara, coro, dettaglio della decorazione a finti marmi.



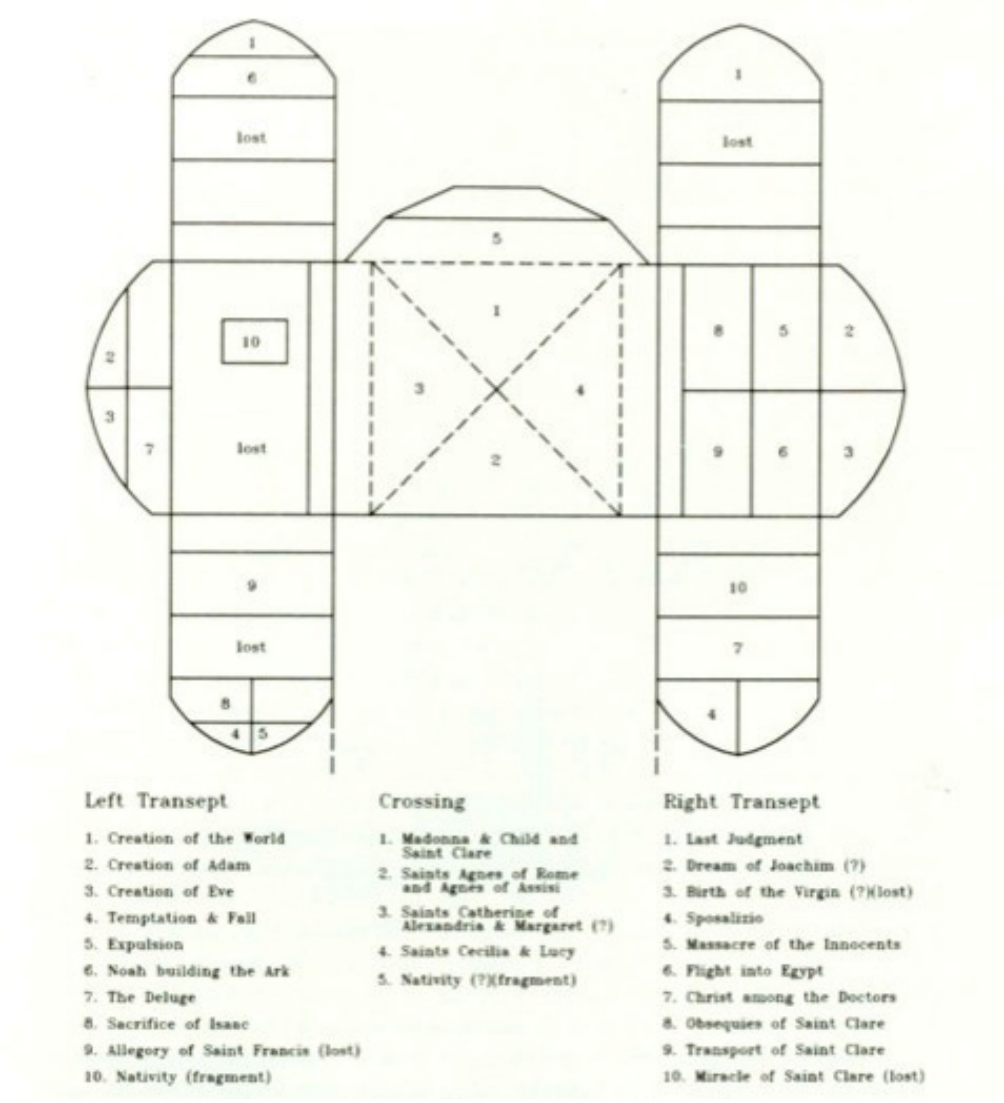
II.135. Maestro di Figline, *Decorazione a finti marmi*, Assisi, S. Francesco, sagrestia, dettaglio.



II.136. Pittore umbro del terzo quarto del XIV secolo, *Sant'Agnese, San Francesco e S. Chiara*, Assisi, S. Chiara, coro, parete meridionale.



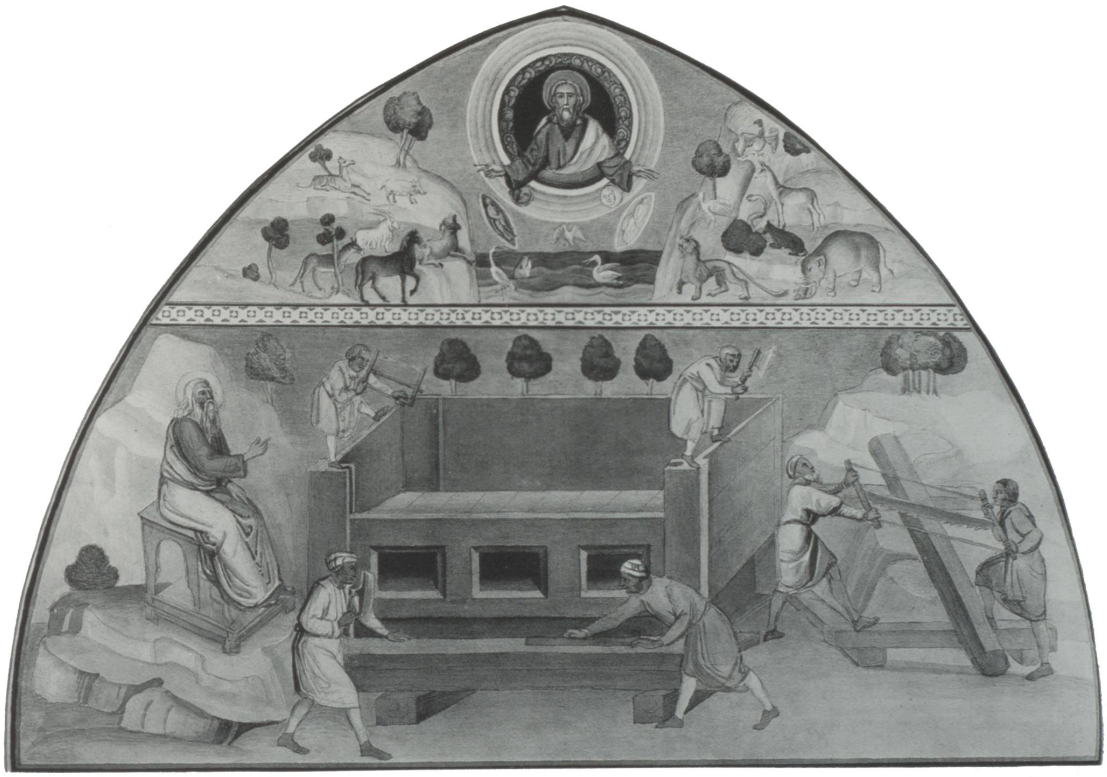
II.137. Assisi, S. Chiara, coro, parete meridionale, dettaglio della sovrapposizione degli intonaci.



II.138. Schematizzazione grafice delle scene degli affreschi del transetto di S. Chiara a Assisi (Wood 1996).



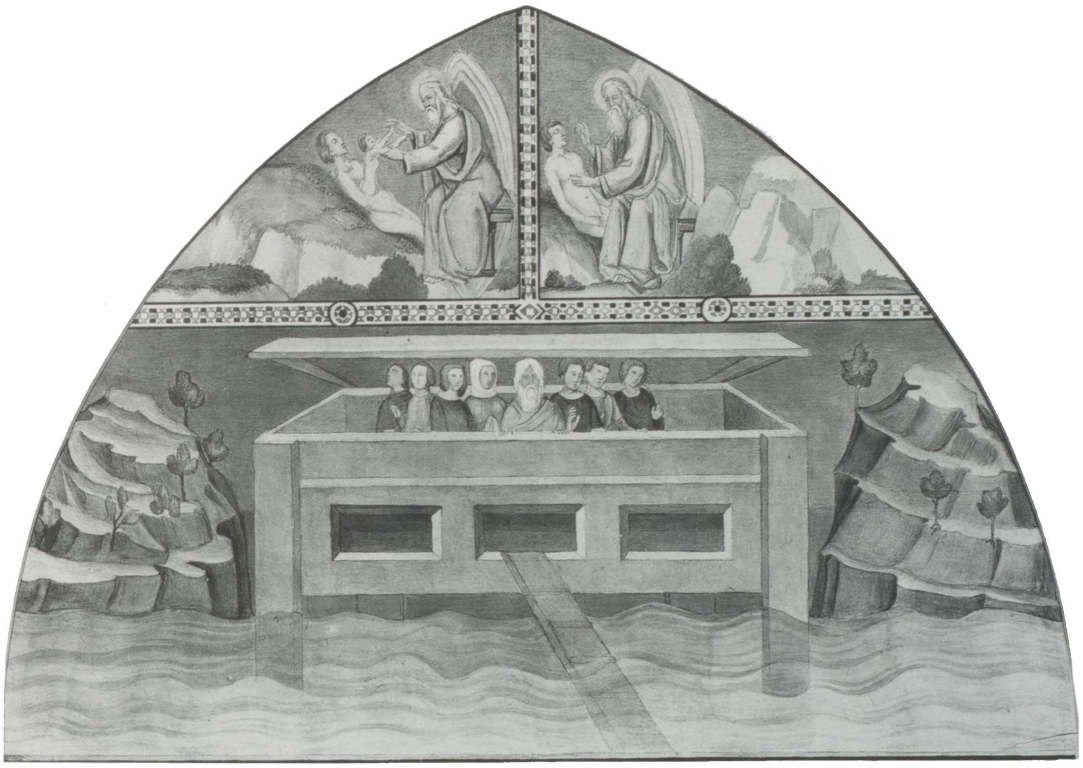
II.139. Maestro umbro della fine del XIII secolo, *Creazione del mondo, Costruzione dell'arca*, Assisi, S. Chiara, transetto sinistro.



II.140. J.A. Ramboux, *Creazione del mondo, Costruzione dell'arca*, Düsseldorf, Kunstmuseum, copia degli affreschi di S. Chiara.



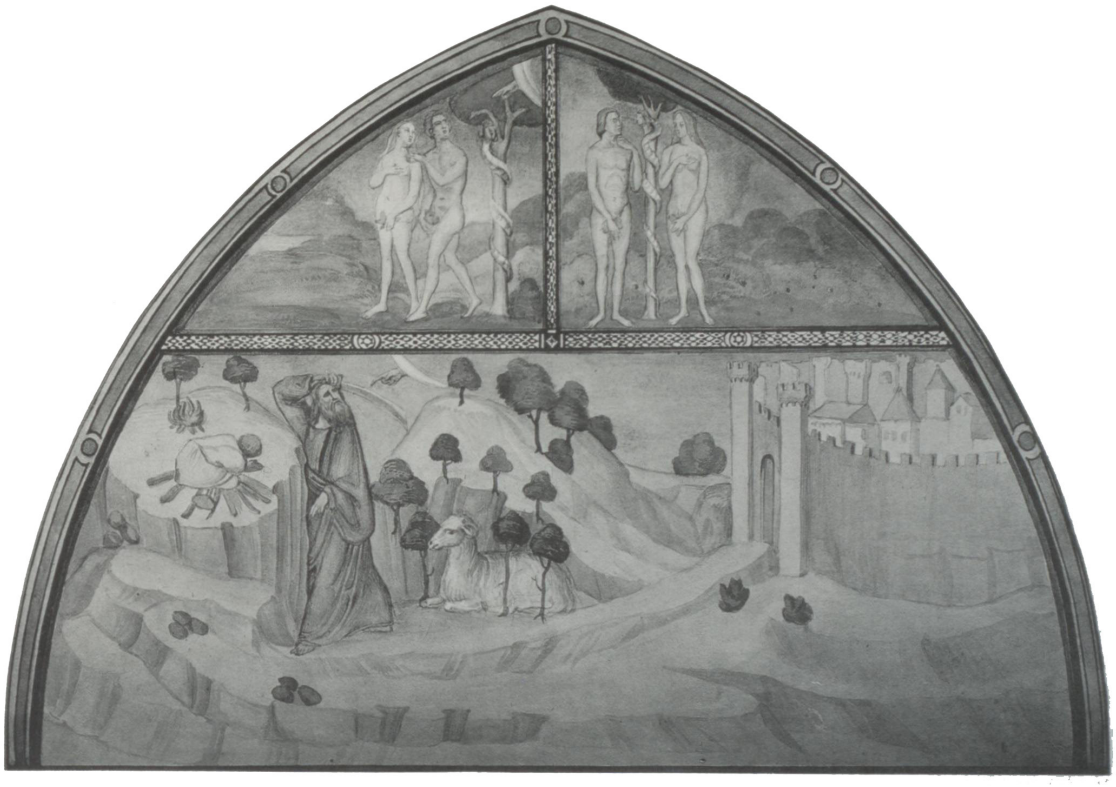
II.141. Maestro umbro della fine del XIII secolo, *Creazione di Adamo ed Eva, Diluvio universale,* Assisi, S. Chiara, transetto sinistro.



II.142. J.A. Ramboux, *Creazione di Adamo ed Eva, Diluvio universale,* Düsseldorf, Kunstmuseum, copia degli affreschi di S. Chiara.



II.143. Maestro umbro della fine del XIII secolo, *Peccato originale, Cacciata di Adamo ed Eva, Sacrificio di Isacco,* Assisi, S. Chiara, transetto sinistro.



II.144. J.A. Ramboux, *Peccato originale, Cacciata di Adamo ed Eva, Sacrificio di Isacco*, Düsseldorf, Kunstmuseum, copia degli affreschi di S. Chiara.



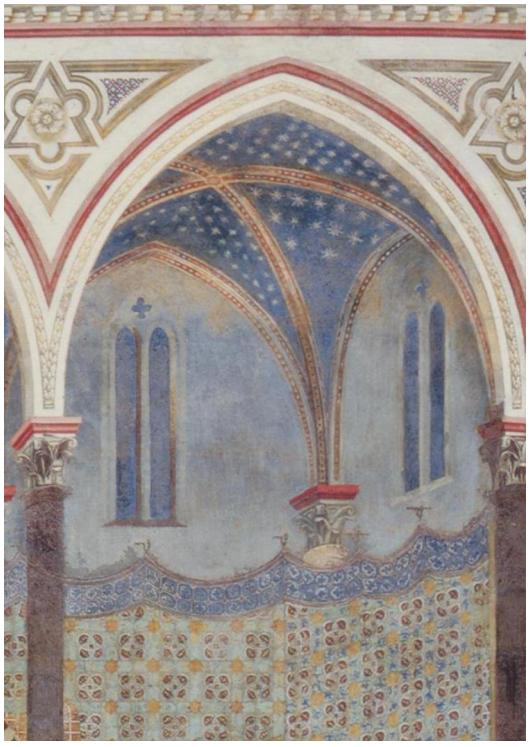
II.145. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Annuncio a Gioacchino*, Assisi, S. Chiara, transetto destro.



II.146. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Sposalizio della Vergine*, Assisi, S. Chiara, transetto destro.



II.147. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Sposalizio della Vergine*, Assisi, S. Chiara, transetto destro,dettaglio.



II.148. Giotto, *Predica dinanzi a Onorio III*, Assisi, Basilica superiore, dettaglio.



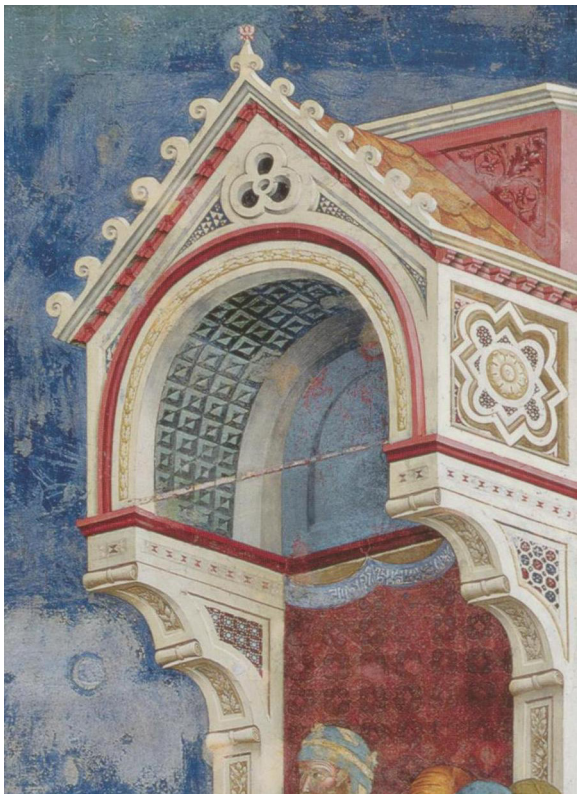
II.149. Giotto, *San Francesco libera l'eretico Pietro di Alife*, Assisi, Basilica superiore, dettaglio.



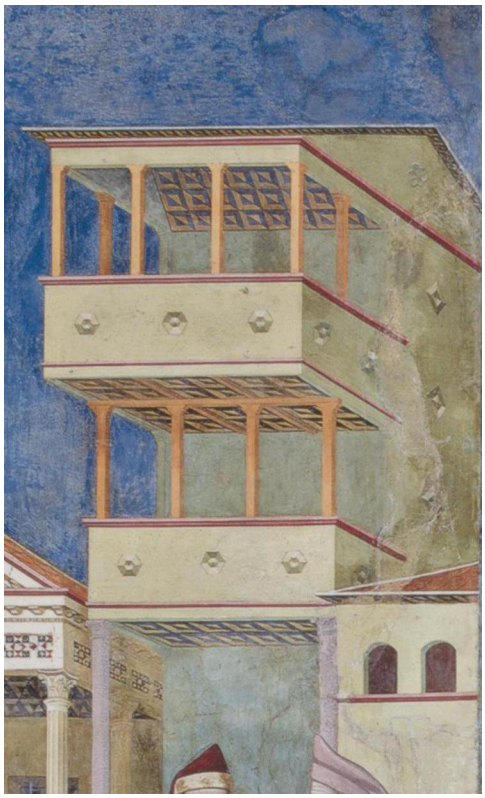
II.150. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Giudizio universale*, Assisi, S. Chiara, transetto destro.



II.151. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Strage degli innocenti*, Assisi, S. Chiara, transetto destro.



II.152. Giotto, *Francesco davanti al Sultano*, Assisi, Basilica superiore, dettaglio.



II.153. Giotto, *Omaggio dell'uomo semplice*, Assisi, Basilica superiore, dettaglio.



II.154. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Fuga in Egitto*, Assisi, S. Chiara, transetto destro.



II.155. Maestro Espressionista di Santa Chiara, *Fuga in Egitto*, Assisi, S. Chiara, transetto destro, dettaglio.



II.156. *Tomba di Benedetto XI*, Perugia, S. Domenico.



II.157. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Disputa di Gesù nel tempio*, Assisi, S. Chiara, transetto destro.



II.158. Giotto, *Predica dinanzi a Onorio III*, Assisi, Basilica superiore, dettaglio.



II.159. Giotto, *Visione di frate Agostino e del vescovo di Assisi*, Assisi, Basilica superiore, dettaglio.



II.160. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Funerali di Santa Chiara*, Assisi, S. Chiara, transetto destro.



II.161. Giotto, *Funerali di San Francesco*, Assisi, basilica superiore.



II.162. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), Assisi, S. Chiara, transetto destro.



II.163. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Disputa nel tempio*, Assisi, S. Chiara, dettaglio, transetto destro.



II.164. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Elemosina di San Nicola*, Assisi, Basilica inferiore, Cappella di San Nicola, dettaglio.



II.165. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *San Giovanni Battista*, Assisi, Basilica inferiore, Cappella di San Nicola, dettaglio.



II.166. Assisi, S. Chiara, volta della crociera.



II.167. Assisi, Basilica inferiore, volta della crociera.



II.168. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Santa Caterina d'Alessandria e Santa Margherita tra angeli*, Assisi, S. Chiara, volta della crociera, dettaglio.



II.169. Giotto, *San Francesco in gloria*, Assisi, Basilica inferiore, volta della crociera, dettaglio.



II.170. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Madonna col Bambino e Santa Chiara tra angeli*, Assisi, S. Chiara, volta della crociera.



II.171. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Sant'Agnese martire e Sant'Agnese di Assisi tra angeli*, Assisi, S. Chiara, volta della crociera.



II.172. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Santa Caterina d'Alessandria e Santa Margherita tra angeli*, Assisi, S. Chiara, volta della crociera.



II.173. Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?), *Santa Cecilia e Santa Lucia tra angeli*, Assisi, S. Chiara, volta della crociera.

3. CASI DI STUDIO IN UMBRIA.

3.1. *Perugia.*

3.1.1. *Santa Maria di Monteluce.*

Il monastero di Santa Maria di Monteluce è il più antico insediamento femminile attestato a Perugia[1]. La sua vicenda segna un vero e proprio spartiacque documentario, oltre il quale le varie realtà femminili cittadine iniziano progressivamente ad emergere con maggior chiarezza dagli archivi (fig. III.1-2).
Nel luglio 1218 "Gluctus Monaldi" donò al cardinale "Hugolino Hostiensi et Velletrensi episcopo, apostolice Sedis legato", il futuro papa Gregorio IX, un pezzo di terra in località "Montis Lucii", fuori Porta Sole, "pro mulieribus ibidem commorantibus et Deo servientibus, ad hedificandum ecclesiam sive monasterium et domos"[2]. Il 31 luglio dello stesso anno Giovanni, vescovo di Perugia, confermò la donazione del terreno e concesse alle *ancille Christi*, "plenam licentiam et potestatem", di edificare una chiesa con annesso monastero "ad honorem Dei et gloriose Virginis Marie"[3], riservandosi il cattedratico di una libbra di cera da versarsi ogni anno nella festa dell'Assunta. L'anno successivo la comunità, sottoposta alla cura diretta della Santa Sede, è definitivamente chiusa nelle maglie del nascente monachesimo ugoliniano, assumendo la *forma vitae* ideata dal

[1] Gli studi sul monastero di Monteluce iniziarono a partire dagli anni venti del Novecento con le ricerche di A. FANTOZZI (*Documenti intorno alla beata Cecilia Coppoli Clarissa (1426-1500)*, in AFH, 19, 1926, pp. 194-225, 334-384; IDEM, *La riforma Osservante dei monasteri delle Clarisse nell'Italia centrale (Documenti - Sec. XV-XVI)*, in AFH, 23, 1930, pp. 361-383, 488-550) che inquadrarono il monastero perugino nel complesso contesto della riforma Osservante dell'Italia centrale tra Quattro e Cinquecento. Inoltre E. RICCI, *Monte Lucio. Memorie storiche perugine*, in *Perusia* II/6, 1931. Il ruolo dello *scriptorium* delle monache è stato affrontato più tardi da U. NICOLINI, *I Minori Osservanti di Monteripido e lo "Scriptorium" delle Clarisse di Monteluce in Perugia nei secoli XV e XVI*, in "Picenum Seraphicum", VIII, 1971, pp. 100-130. Negli anni ottanta parte del materiale dell'archivio del monastero è stato pubblicato in varie sedi. Particolarmente importante è stata l'edizione del *Liber memorialis* (cfr. *Cronaca del monastero delle Clarisse di Perugia dal 1448 al 1838*, con introduzione di U. Nicolini, S. Maria degli Angeli 1983), cronaca ufficiale del monastero dal Quattrocento all'Ottocento. Negli stessi anni P. HÖHLER (*Il monastero delle clarisse di Monteluce (1218-1400)*, in *Il movimento religioso femminile in Umbria*...cit., pp. 159-182; IDEM, *Frauenklöster in einer italienischen Stadt. Zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Klarissen von Monteluce und der Zisterszienserinnen von S. Giuliana in Perugia (13. Mitte 15. Jh.)*, in "Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken", I, 67, 1987, pp. 1-107; II, 68, 1988, pp. 167-279) ha indagato le origini dell'insediamento perugino, sottolineando il ruolo centrale ricoperto inizialmente dal cardinale Ugolino di Segni. L'impatto del monastero sulla vita della città e sull'intera area di Porta Sole è stato invece affrontato da G. CASAGRANDE (*Insediamenti religiosi femminili a Perugia nell'area di Monteluce-San Bevignate (secoli XIII-XV)*, in *Templari e Ospitalieri*... cit., pp. 46-52). Infine, un'indagine sull'organizzazione della vita quotidiana nel monastero riformato, durante il Quattrocento, è affrontata da S. FELICETTI, *Aspetti e risvolti di vita quotidiana in un monastero perugino riformato: Monteluce, secolo XV*, in "Collectanea Franciscana", 65, 3-4, 1995, pp. 553-641.
[2] Cfr. *Documenti e Archivi*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi, Codici e Biblioteche, Miniature*, catalogo della mostre in Umbria per le celebrazioni dell'VIII centenario della nascita di San Francesco (1982), a cura di A. Bartoli Langeli, C. Cutini, Milano 1982, pp. 47-48.
[3] Ivi, pp. 31-32.

cardinale e la regola benedettina[4]. Grazie al costante appoggio pontificio, il monastero si munì in breve tempo di un retroterra patrimoniale importante[5], guardato con sospetto dalle religiose, timorose di contravvenire ai propri ideali pauperistici d'ispirazione damianita. Nel luglio del 1229 perciò la comunità richiese e ottenne da Gregorio IX il *Privilegium Paupertatis*[6]. Tuttavia nel decennio successivo lo stesso papa elargì numerose donazioni e indulgenze [7] che incrementarono ulteriormente il patrimonio[8], consolidato anche dai pontefici successivi, coerenti con la politica ugoliniana capace di "trasformare", in meno di quarant'anni, "un gruppo di donne semireligiose in un monastero grande e importante"[9].

Sorto nella zona orientale della città, poco fuori dal centro urbano, il monastero di Santa Maria di Monteluce divenne in breve tempo una "specie di insediamento pilota" per l'intera zona di Porta Sole, "fungendo da elemento propulsore e polo di riferimento, conferendo all'area circostante un 'alone' di sacralità"[10], che favorì il sorgere di altri insediamenti femminili. Del complesso monastico si conserva oggi solo la chiesa, intatta nella sua planimetria duecentesca, mentre gli ambienti conventuali, riadattati a ospedale cittadino, sono stati pesantemente sconvolti nel corso del Novecento[11]. La struttura originaria della chiesa è ancora facilmente leggibile lungo il fianco settentrionale, cadenzato da una fitta serie di undici contrafforti a sezione quadrangolare, caratteristici dell'architettura perugina del terzo quarto del Duecento (fig. III.3). Forme simili, infatti, scandiscono i fianchi

---

[4] BF, I, pp. 38-39. Inoltre cfr. G. SALVI, *La Regola di S. Benedetto nei primordi dell'Ordine di S. Chiara*, in "Benedectina", 8, 1954, pp. 77-121; HÖHLER, *Il monastero delle clarisse di Monteluce*... cit., pp. 164-165.

[5] Nel1228 Ugolino, ormai salito al soglio pontificio con il nome di Gregorio IX, donò alle religiose di Monteluce il lascito di un certo frate Angelo, costituito da libri e da un altare portatile, forse perché a quel tempo la chiesa non era ancora stata terminata (cfr. HÖHLER, *Il monastero delle clarisse di Monteluce*... cit., pp. 164-165). I francescani avevano ottenuto il permesso nel dicembre del 1224 di poter celebrare su altari portatili in luoghi non consacrati (cfr. BF, I, p. 20).

[6] BF, I, p. 50.

[7] Nel 1235, infatti, chiunque avesse elargito elemosina alle monache di Monteluce avrebbe ricevuto quaranta giorni di indulgenze. A quanti avessero partecipato alla processione che conduceva al monastero la vigilia della festa dell'Annunziata, era concesso un anno di remissione dei peccati (cfr. BF, I, p. 148). Il monastero finì così per divenire un punto d'attrazione per i cittadini perugini, che dovettero garantire un significativo incremento delle entrate. L'anno successivo Frangipane Vitalis "yconomo" di Monteluce acquista al presso di 1300 lire un complesso di poderi, tre dei quali con case e due mulini. La documentazione è trascritta in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi*... cit., pp. 75-76. Significativamente Frangipane era uno dei più eminenti cittadini perugini, legato personalmente a Gregorio IX (cfr. *Reformationes Communis Perusii quae extant anni MCCLXII* (Deputazione di Storia Patria per l'Umbria. Fonti per storia dell'Umbria, 5), a cura di U. Nicolini, Perugia 1969, pp. 75-76). Nel 1237, Gregorio IX trasferì alle monache la chiesa di Santa Maria di Prepo con ogni sua pertinenza (cfr. A. PANTONI, *Chiese perugine dipendenti da monasteri*, in "Benedectina", 11, 1957, pp. 201-202), assicurando negli anni successivi esoneri nel pagamento dei tributi e il divieto di alienare i possedimenti del monastero senza il consenso pontificio (cfr. BF, I, pp. 224, 260).

[8] In quell'anno Gregorio IX, infatti, donò mulini, poderi, vigne e oliveti alle monache in segno di gratitudine per la loro devozione (BF, I, p.74).

[9] HÖHLER, *Il monastero delle clarisse di Monteluce*... cit., p. 171.

[10] CASAGRANDE, *Insediamenti religiosi femminili*... cit., p. 47.

[11] Con il recente spostamento dell'ospedale è stato approvato un progetto di riconversione dell'area intorno a Monteluce, realizzato solo in parte. Ne danno conto P. CECCARELLI, *Progetto Monteluce, Perugia*, in "Il giornale dell'architettura", VI, 56, 2007, s.p. e L. PANIZZI, *Perugia, progetto Monteluce*, in "Urbanistica", 59, 133, 2007, pp. 92-94.

delle chiese di San Francesco al Prato (1256)[12], dell'abbazia di Santa Maria in Valdiponte (1281)[13], e di San Bevignate (1262)[14], quest'ultima, come Monteluce, realizzata in pietra arenaria (figg. III.4-6).
L'interno, rimaneggiato in più occasioni, presenta una semplice navata, spartita in quattro campate, con presbiterio a terminazione rettilinea[15] (fig. III.2). Il coro delle monache fu ricavato in un ambiente ampio, a pianta rettangolare, collocato oltre la parete d'altare. Qui, al centro, in asse con la mensa, si apriva la grata[16] che collegava il coro con la chiesa, permettendo alle *sorores* di seguire la liturgia eucaristica e ricevere la comunione (figg. III.7-10).

3.1.1.1. *"La nostra chiesia dentro": il coro delle monache.*

A fronte di una tradizione storiografica nutrita, che ha saputo indagare e chiarire la posizione del monastero nella storia dell'ordine damianita e dell'osservanza femminile francescana, si può rimanere sorpresi dal sostanziale silenzio degli studi storico artistici, generalmente limitati a discutere la paternità degli affreschi trecenteschi conservati nel coro. Basti pensare che la chiesa perugina è sfuggita sistematicamente all'attenzione della Bruzelius sui primordi dell'architettura francescana femminile, benché essa, fondata direttamente dal cardinale Ugolino, sia l'esempio più antico di retrocoro conservato in Umbria, e anticipi nettamente l'insediamento napoletano di Santa Chiara, indicato dalla studiosa come il primo caso in cui fu sperimentata questa distribuzione degli spazi, dove "the Eucharist on the altar becomes the central pivot of the plan, the hinge between the nuns' choir

[12] P. SCARPELLINI, *Perugia,* ad vocem, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma 1998, p. 316; R. PARDI, *Architettura religiosa medievale in Umbria*, (Biblioteca del centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici in Umbria, 21), Spoleto 2000, pp. 133-147; V. BORGNINI, *La chiesa di San Francesco al Prato in Perugia. Vicende costruttive e conservative dell'edificio e delle sue opere d'arte*, in "Bollettino per i beni culturali dell'Umbria", IV, 7, 2011, pp. 13-158; CODEN, *Sguardo d'insieme*... cit., p. 377. La costruzione della chiesa di San Francesco al Prato è databile tra il 1251, anno della posa della prima pietra, e il 1256, quando il comune perugino decise in maggio di compiere lavori alla strada che conduceva alla chiesa. Questa recepì precocemente il lessico della basilica superiore di Assisi, ricalcata sia nella disposizione occidentata, sia nella collocazione del coro dei frati dietro l'altare maggiore (cfr. COOPER, *Franciscan Choir Enclosures*... cit., pp. 9-18).
[13] E. RICCI, *Santa Maria di Valdiponte*, in "Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XXXIII, 1935, pp. 249-324; V. DE DONATO, *Le più antiche carte dell'abbazia di S. Maria Val di Ponte (Montelabbate)*, I-II, Roma 1962; F. BERTINELLI, *La cronologia della cripta di Montelabate*, in "Esercizi", 1, 1978, pp. 27-31; SPERANDIO, *Chiese romaniche*... cit., pp. 93-94; D. BAZZARRI, *Abbazia di Santa Maria di Valdiponte*, in *Abbazie benedettine in Umbria,* a cura di F. Guarino, A. Melelli, Perugia 2008, pp. 127-128. L'abbazia di Santa Maria di Valdiponte a Montelabate è documentata fin dal X secolo. La chiesa attuale è il frutto della riedificazione realizzata intorno al 1281 sotto l'abate Trasmondo.
[14] Sulla chiesa templare di San Bevignate, legata al nome del cavaliere Bonvicino di Assisi, cfr. F. TOMMASI, *L'ordine dei Templari a Perugia*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", LXXVIII, 1981, pp. 5-79; SCARPELLINI, *Perugia*... cit., p. 316; IDEM, *La chiesa di San Bevignate, i Templari e la pittura perugina del Duecento*, in *Templari e Ospitalieri*... cit., p. 79; D. BAZZARRI, *Abbazia di San Bevignate*, in *Abbazie benedettine in Umbria*... cit., p. 120; CODEN, *Sguardo d'insieme*... cit., pp. 345-346.
[15] CODEN, *Sguardo d'insieme*... cit., pp. 378-379, con bibliografia precedente. Da ultimo cfr. A. POLIDORI, *La chiesa di Monteluce a Perugia. Indagini e proposte di conservazione*, tesi di laurea in Ingegneria-Edile, Università degli Studi di Perugia, a.a. 2013-2014.
[16] La grata è stata tamponata per iniziativa dell'attuale parroco di Monteluce, don Luciano Tinarelli, che ringrazio per la gentilezza dimostrata in più occasioni.

and the nave to the west"[17]. Proprio questa organizzazione era prevista anche a Monteluce, dove la grata, aperta in asse con la mensa d'altare, consentiva alle monache di traguardare le funzioni celebrate nella chiesa pubblica. La loro partecipazione alla messa, perciò, non si esauriva in un'esperienza esclusivamente uditiva.

3.1.1.2. *La decorazione trecentesca.*

Nel secondo quarto del Trecento il coro fu oggetto di un intervento piuttosto esteso, parzialmente conservato sulla parete meridionale e su quella occidentale, riconosciuto dal Boskovits alla mano del Maestro dei dossali di Subiaco (fig. III.7-8,11). Di prassi in simili ambienti la decorazione è organizzata concentrando i contenuti teologici più significativi intorno alla grata, un vero e proprio diaframma attraverso cui le *sorores* seguivano la liturgia. Non fa eccezione il caso di Monteluce, dove ai lati del varco furono dipinti un'*Assunzione della Vergine* e due *Santi*, questi ultimi oggi frammentari e di difficile lettura a causa delle decorazioni di primo Seicento soprammesse alla parete[18] (figg. III.12,16). Vi sono raffigurati un diacono martire, con la palma in mano, che credo identificabile con Lorenzo, protettore di Perugia, e un santo vescovo, forse Costanzo o Ercolano, anche loro patroni della città. I santi si stagliano sotto un'incorniciatura triloba dipinta che simula degli scomparti di polittico cuspidati, divisi da colonnette che sorreggono dei capitelli fogliati su cui si impostano le cuspidi e i civori snelli (fig. III.13). Sono inquadrati da un'incorniciatura cosmatesca, molto frammentaria, ben visibile in alto a destra, su cui si soprammette, con piglio illusionistico, il colmo della cuspide di San Lorenzo (figg. III.13-15). A destra dei *Santi* doveva dispiegarsi una composizione più ampia, probabilmente raffigurante le Storie della Passione, incentrate sulla Crocefissione, più tardi ridipinta, posta in asse con la grata[19] (figg. III.13-15). A destra di questa, lo stesso maestro dipinse l'*Assunzione della Vergine*, oggi molto frammentaria, raffigurata entro una mandorla attorniata da angeli musicanti (fig. III.16). Maria, simbolo della chiesa, è presentata come *Sponsa Christi*, modello di amore e unione mistica con Cristo, che, come lo sposo del Cantico dei Cantici (2,6; 8,3), accoglie l'eletta tra le sue braccia. Questa variante iconografica, inaugurata nel mosaico absidale di Santa Maria in Trastevere nel quinto decennio del XII secolo[20], ebbe una fortuna duratura in Umbria, grazie alla traduzione più accostante e affettuosa data da Cimabue nel ciclo mariano della basilica superiore ad Assisi. Il caso perugino ne certifica l'autorevolezza ancora ad una cronologia tarda, suggerendo il particolare favore incontrato dal tema nei contesti femminili, come conferma, nella stessa Perugia, la raffigurazione della

[17] BRUZELIUS, *Hearing is Believing*... cit., p. 88; EADEM, *Queen Sancia of Mallorca*... cit., pp. 69-100.
[18] L'intervento fu realizzato probabilmente all'inizio del Seicento, quando, con "grandissima spesa al convento" (*Memoriale di Monteluce*... cit., p. 305), la chiesa esterna di Monteluce fu interamente decorata da *un'equipe* di pittori perugini, guidati da Giovanni Maria Bisconti (cfr. G.B. FIDANZA, *Un ciclo di affreschi del primo Seicento nella chiesa di Santa Maria di Monteluce di Perugia: la conferma di un nome*, in "Bollettino d'Arte", LXXXV, 113, 2000, pp. 107-124).
[19] Echi di questa primitiva decorazione possono forse cogliersi nei due riquadri raffiguranti Storie della Passione - con la *Flagellazione* e l'*Ecce Homo* - dipinti nella campagna seicentesca che ha interessato la parete, quando la *Crocefissione* affrescata più antica poté essere slavata e ridipinta, oppure occultata da un quadro o un baldacchino appoggiato sulle due mensole tuttora in opera.
[20] Sui mosaici cfr. J. CROISIER, *I mosaici dell'abside e dell'arco trionfale di Santa Maria in Trastevere*, in *La pittura medievale a Roma. IV: Riforma e Tradizione*... cit., pp. 305-311.

Sponsa Christi nel coro del monastero di Santa Maria di Colombata, ormai verso la metà del Trecento (fig. III.19-20, 25)[21].
L'affresco di Monteluce ricalca con minime varianti l'*Assunzione di Maria* dipinta dal Maestro dei dossali di Subiaco al Sacro Speco alla fine degli anni venti del Trecento, una composizione messa a profitto dal pittore anche nella chiesa francescana di Gualdo Tadino, dove sul lunettone destro dell'ultima campata si conservano in condizioni larvali una *Dormitio* e un'*Assunzione della Vergine*, esemplate a tutta evidenza sulla scena sublacense[22] (figg. III.16-18). Queste opere si pongono in continuità con una serie di precedenti, ancora duecenteschi, nati dalla vivida impressione suscitata dall'affresco cimabuesco sui pittori attivi in Umbria allo scadere del secolo. Tra questi, oltre allo scomparto centrale del trittico del Maestro di Cesi per le agostiniane della Stella a Spoleto[23], si devono ricordare un'*Assunzione* in San Michele Arcangelo a Isola Maggiore sul Lago Trasimeno[24], e l'affresco del Maestro del Trittico Marzolini per il refettorio delle monache cistercensi di Santa Giuliana a Perugia[25] (figg. III.21-23).
La mano del Maestro dei dossali di Subiaco è stata riconosciuta anche nella decorazione della parete meridionale del coro, che doveva estendersi in origine anche sui registri alti, dove si scorgono diversi lacerti emersi sotto lo scialbo[26]. Si conserva integro l'intero registro basso, diviso in riquadri con figurazioni devozionali apparentemente non coerenti, accomunate dalla presenza di una clarissa inginocchiata in preghiera, in scala ridotta, ai margini di ogni scena. Da sinistra verso destra si susseguono la *Stigmatizzazione di Francesco*[27](fig. III.26), *Sant'Onofrio*, l'*Arcangelo Michele* (fig. III.27) e il *Battesimo di Cristo* (fig. III.28) quindi, entro un'incorniciatura più alta rispetto alle scene precedenti, *Santa Caterina che converte l'imperatrice Faustina e il capo delle guardie Porfirio*, una *Santa martire* - forse, per la presenza di due leoni ai suoi piedi, Eufemia - la *Visione di Sant'Eustachio* affiancata da un'altra scena (figg. III.29-30), completamente perduta nella parte bassa a causa dell'ampliamento del varco d'accesso

[21] Sugli affreschi di Santa Maria della Colombata cfr. § 4.
[22] BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana*... cit., p. 37, n. 75; TODINI, *La pittura umbra*... cit., p. 134.
[23] DE MARCHI in *Giotto e compagni*... cit., pp. 94-99, con bibliografia precedente; inoltre cfr. § 2.3.3.
[24] M. SANTANICCHIA, *Pittura nell'area del lago Trasimeno tra Medioevo e Rinascimento*, in *Storie di pittori*... cit., p. 29.
[25] Va riaffermata con forza la coerenza del *corpus* del Maestro (cfr. § 2.1.3, n. 71) messo insieme a suo tempo dal BOSKOVITS (*Pittura umbra e marchigiana*... cit., pp. 7-9), e accolto tra gli altri anche da TODINI (*La pittura in Umbria*... cit., I, p. 156), nonostante lo scetticismo di P. SCARPELLINI (*Rapporti tra l'Umbria e la Terrasanta prima e dopo la caduta di San Giovanni d'Acri*, in *Le vie del Medioevo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 28 settembre - 1 ottobre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2000, p. 353), condiviso di recente da M. SANTANICCHIA (*Gli affreschi dell'abbazia di San Salvatore di Monte Acuto: riverberi giotteschi sulla pittura tra fine Duecento e inizio Trecento*, in *L'Abbazia di San Salvatore di Monte Acuto - Montecorona nei secoli XI-XVIII. Storia e Arte*, atti del convegno (Montecorona, 18-19 giugno 2009), a cura di N. D'Acuto, M. Santanicchia, Perugia 2011, p. 204, n. 6). Al modello di Santa Maria in Trastevere si rifà anche Rinaldo da Siena (cfr. L. BELLOSI, *Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano*, in "Prospettiva", 62, 1991, pp. 15-28) dipingendo per le clarisse di Santa Petronilla la *Madonna della Palla* (cfr. COLUCCI, *Santa Petronilla*... cit., pp. 154-155 con bibliografia precedente). La derivazione iconografica è stata riconosciuta per primo da STUBBLEBINE, *Guido da Siena*... cit., pp. 89-90, 99-100, cat. n. VIII pp. 68-70, che assegnava l'opera ad un assistente di Guido da Siena, ricostruito dal Garrison con il nome convenzionale di Maestro delle clarisse (fig. III.24).
[26] C'è la speranza che queste pitture possano essere recuperate.
[27] Sopra la scena, in alto sulla parete, si conserva un frammento di una composizione molto più ampia, raffigurante una monaca inginocchiata di cui si distingue il cordiglio francescano.

all'ambiente[28], che raffigurava una *Santa martire* di cui si conserva parte della testa, dai capelli ornati con una coroncina simile a quelle indossate da Caterina ed Eufemia nei riquadri contigui. In alto sull'angolo sinistro della scena è dipinto uno stemma, ormai illeggibile, ma che è un indizio della presenza tra le religiose di esponenti delle famiglie più in vista dell'aristocrazia perugina. Rispetto alle altre scene dello stesso registro questi ultimi riquadri partono da un'altezza più elevata, probabilmente perché segnalano la presenza di un gradino che distingueva la zona prossima alla parete d'altare - circa un terzo dell'ambiente, situata ad una quota più alta, da quella occupata dagli stalli lignei.

3.1.1.3. *Gli interventi quattrocenteschi.*

Nell'archivio di Monteluce, oggi in Sant'Erminio, si conserva il *Liber Memorialis* del monastero, fonte straordinaria per ricostruire la storia della comunità perugina dal 1448 al 1838. Nel testo sono descritti alcuni importanti lavori realizzati nel coro durante il Quattrocento che permettono interessanti riflessioni sull'allestimento dell'ambiente. Nel 1450, durante il governo della badessa Margherita da Sulmona, si ricorda che "fu fatta la volta alla chiesia nostra dentro, che prima stavamo socto el tecto; et fu facto el choro da quella parte de sopra, dove era allora l'altare; et lo altare fu revoltato da questa altra parte, dove sta al presente". In questa stessa occasione, la badessa "fece fare la fenestra minore della chiesia dentro, et fece invetriare la fenestra grande che sta in mezzo del choro. Item, essa fece pingere lo crucifixo grande lo quale sta sopra alla grata, et fece fare le volte nel chiostro dentro per fare la infirmeria"[29]. Dunque, in quell'anno, l'originaria capriata a vista - "el tecto" - fu sostituita dalla volta a crociera, impostata sui pilastri angolari che danneggiarono parte delle pitture trecentesche. Furono realizzati dei nuovi stalli lignei - "el choro" - collocati al fondo del vano - "quella parte de sopra" - in precedenza occupato dall'altare interno, spostato nell'occasione verso la grata. Si aprì anche la finestra sul fianco settentrionale - "la fenestra minore" - e fu decorata la grande bifora al centro della parete di fondo, "in mezzo al choro" ligneo appena realizzato. Questi lavori sono stati interpretati da Jerldene Wood come un riassetto complessivo degli spazi della chiesa, che portarono al cambiamento della "position of the main altar", così da "accomodate the choir in an enclosed space behind the high altar"[30]. La studiosa, che evidentemente non conosceva gli affreschi trecenteschi sulla parete di divisione tra il coro e la chiesa[31], travisava completamente il senso del passo, identificando a torto l'altare spostato durante i lavori con quello della chiesa pubblica, ignorando

[28] Questo riquadro, al pari della *Stigmatizzazione di Francesco*, è mutilo anche della cornice esterna, danneggiata dalla costruzione dei pilastri angolari, realizzati in seguito all'edificazione della volta.
[29] *Memoriale di Monteluce*... cit., p. 13.
[30] WOOD, *Women, Art and Spirituality*... cit., pp. 102, 240-241, n. 38.
[31] Gli affreschi della parete meridionale sono pubblicati dalla studiosa come opere del Trecento, mentre dell'*Assunta* è riprodotta la copia nella nicchia fuori la chiesa, dipinta da don Nello Palloni ed esposta nel 1983 su iniziativa di don Luciano Tinarelli, attribuita nel testo inopinatamente a un maestro perugino della fine del Tre e dell'inizio del Quattrocento (cfr. WOOD, *Women, Art and Spirituality*... cit., pp. 102, 111). Questa svista incredibile ha però mietuto vittime più illustri, come Filippo Todini, *La pittura umbra*... cit., II, p. 116 che la pubblica nel catalogo del Maestro dei dossali (fig. III.33).

l'esistenza di un "altare maggiore della chiesa nostra dentro"[32], documentato nel *Memoriale*, dove peraltro il termine *choro* non indica mai l'ambiente claustrale riservato alle monache - la *chiesia interna* - ma gli stalli lignei[33].
In occasione dei lavori, sopra la grata fu dipinta una *Crocefissione* ancora visibile in condizioni rovinose a causa delle estese ridipinture (fig. III.31). La scena, in posizione eminente al centro della parete, enfatizzava il significato eucaristico del sacrificio di Gesù raffigurandolo sopra la grata, in asse con l'altare, attraverso cui le religiose traguardavano l'elevazione della particola eucaristica, corpo e sangue vivo del Cristo crocefisso. A sinistra della croce si riconosce, non senza difficoltà, una santa monaca in bigello e velo nero, che credo possa identificarsi con Chiara, presentata con gli attributi consueti del giglio e del libro. Dinanzi a lei, oggi in condizioni larvali, si assiepa in preghiera l'intera comunità femminile di Monteluce, inginocchiata dietro alla sagoma scurita della Vergine dolente (fig. III.32). La scena, oltre a evidenziare la funzione liturgica della grata, qualificava lo spazio in senso francescano, presentando le *sorores* perugine dinanzi a Chiara, cui poteva corrispondere, in posizione speculare a destra della croce, Francesco, affiancato dall'Evangelista. È probabile che l'affresco aggiornasse una precedente *Crocefissione*, che doveva essere presente, come di prassi, nell'ambiente.
Nel cinquantennio successivo le monache di Monteluce si fecero promotrici di alcuni interventi importanti. Qualche anno più tardi, infatti, per l'altare interno del coro fu realizzata l'*Adorazione dei Pastori* della Galleria Nazionale di Perugia (fig. III.34), identificata di recente da Pietro Scarpellini, non senza evidenti problemi stilistici, con la tavola che "à stare dentro al monasterio"[34], pagata nel 1477 a

[32] *Memoriale di Monteluce*... cit., p. 9. Inoltre cfr. JÄGGI, *Frauenklöster im Spätmittelalter*... cit., p. 213, che emenda le interpretazioni della Wood, e in via ipotetica si chiede se il termine "altare maggiore" utilizzato nel Memoriale per il coro delle monache possa alludere alla presenza di più di un altare all'interno della clausura.
[33] Basti pensare alla terminologia utilizzata nel *Memoriale* per i lavori di inizio Cinquecento, inaugurati nel 1504 con la costruzione intorno all'altare maggiore di una cancellata lignea, realizzata dal minore Fra' Ludovico. Poco dopo, infatti, "perché el choro della chiesa nostra de fore per la molta vecchiezza era tucto tarlato et guasto, maxime da quella parte dove stanno li patri ad cantare l'offitio et similmente lo armario grande dove se tenghono le cose necessarie per l'uso delle messe era molto vecchio et in alcune parte guasto", le monache di Monteluce richiesero al "dicto Frate Lodovico" di "refare de novo lo dicto choro et armario", ricoverando quello vecchio "dentro nel monastero; et esso frate Ludovico lo assectò nella nostra sacrestia denante alla porta della chiesia" (*Memoriale di Monteluce*... cit., pp. 76-79).
[34] P. SCARPELLINI, in *Dipinti, sculture e ceramiche*... cit., pp. 235-242. Nel 1477 è ricordato il pagamento delle monache al pittore (cfr. Archivio di Stato di Perugia, *Corporazioni religiose sopresse Santa Maria di Monteluce, Entrata e Uscita*, 54, c. 44r). Riporto il testo: "1477, agosto 2, Perugia. Uscita de denari del detto monesterio [...] E a dì ditto soldi quatro, sonno che tanto dema a ... [così nel testo] portadore per doie incarche portò una tavola per pengere a mastro Bartolomeio pentore, levata a la camore d'Agniolo Francescho maestro da legniane, la quale tavola à stare dentro dal monesterio [...] soldi IIII". Un anno più tardi, (Cfr. ASP, *Corporazioni religiose sopresse Santa Maria di Monteluce, Conti diversi*, 164, carta sciolta non numerata) il maestro perugino rilascia una quietanza: "A nome di Dio, amen. 1478 in Peroscia. Io Bartolomeo del Caporale de Peroscia pentore farò mentione in quisto foglio de tutte li denare recieverò e che ho recieuto da la venerabele sora e honesta badesa del munisterio de Monte Lucie ciamata sora Lucia da Folignie, li quali denare sono per pagamento de la tavola fò er la ditta dona e sora Lucia, de la quale tavola e pagamento e conventione d'esa tavola e pagamento apare in [nel testo segno di abbreviazione della "n" non necessario] uno foglio scritto de mano de Fioravante e soscritto de mia mano. In prima ricevette io Bartolomeio sopraditto da la ditta sora Lucia badessa fiorini cinque e mezzo a bolognine 40 fiorno per lo costo de la tavola de legniame, quale feie fare da Angniolo Franciescho maestro da legname, cioè più mede fa, fiorine 5 e solde 50. Io Bartolomeio sopraditto me ciamo

Bartolomeo Caporali[35]. L'opera seguiva di qualche anno la realizzazione della "volta sopra lo altare grande della chiesia de fore", per cui fu allogata nel dicembre del 1505 a Raffaello l'*Incoronazione della Vergine*[36], consegnata con molto ritardo solo dopo la sua morte[37] (fig. III.35), formidabile testo d'aggiornamento sulle

---

contento e confeso avere reieuto de la ditta suora Lucia e badessa ditte duchate sedecie Venitiani per valuta de fiorine vinte a bolognine 40 fiorino per parte de pagamento de la ditta tavola, e fò ditto pagamento a dì 23 de novembre 1478, fiorine 20. E più a dì 11 marzo avè contante da la ditta badesa fiorine quatro de moneta vechia per arte de la dita tavola, fiorine 4. E più ho recieute io Bartolomeio sopraditto fiorine seie a bolognine 40 fiorino contante da la sopraditta badessa a dì 3 de luglio 1479 per parte de la sopraditta tavola, fiorine 6. E più ho receiuto io Bartolomeio del Caporale sopraditto fiorine diecie e solde cinquanta a bolognine 40 fiorino a dì 17 de setenbre 1479 contante da sore Lucia badesa de Monte Lucie sopraditta in oro e moneta, fiorine 10 solde 50. Io Bartolomeio sopraditto subscripsi". Il pittore si riferisce al notaio Fioravante di Giovanni di Luca, di cui non si conservano né protocolli, né bastardelli.

[35] Negli ultimi anni la critica ha tentato una revisione totale dell'attività di Bartolomeo Caporali, incentrandola proprio sulla tavola di Monteluce (cfr. P. MERCURELLI SALARI in *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, 28 febbraio - 18 luglio 2004), a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2004, p. 200, con bibliografia precedente) e sul *Trittico della Giustizia* (cfr. P. MERCURELLI SALARI in *Pinturicchio*, catalogo della mostra (Perugia-Spello, 2 febbraio - 29 giugno 2008), a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2008, pp. 220-221, con bibliografia precedente), entrambi tradizionalmente assegnati al catalogo di Fiorenzo di Lorenzo, incoraggiata dal ritrovamento, da parte di M. BURY (*Bartolomeo Caporali: a new document and its implications*, in "The Burlington Magazine", CXXXII, 1048, 1990, pp. 469-475), di una quietanza rilasciata dalla Confraternita della Giustizia ai consoci Sante di Apollonio del Celandro e Bartolomeo Caporali. Il documento riesumava il nome, fino ad allora senza opere, di Sante di Apollonio, più volte documentato negli archivi perugini in contesti di primo piano. Il catalogo riunito non sembra del tutto convincente (cfr. L. TEZA, *Pittori a Perugia tra il settimo e l'ottavo decennio del XV secolo*, in *Perugino*... cit., pp. 55-69, che ascrive al pittore opere di autori differenti, tra cui la *Madonna col Bambino* dello Jacquemart André sicuramente del giovane Perugino, cui è negato, a torto, il ruolo trainante nell'impresa delle tavolette di San Bernardino). Non meno problematico è l'inserimento della tavola di Monteluce nel *corpus* del Caporali, che per tutti gli anni sessanta si attesta su posizioni da fervente gozzolesco, tanto da spingere un conoscitore del calibro di L. BELLOSI, *Considerazioni sulla mostra di Perugino, I*, in "Prospettiva", 125, 2007, pp. 67-87, a negare recisamente questa paternità. Per un profilo del Caporali cfr. M.R. SILVESTRELLI, *Bartolomeo e Giapeco Caporali*, in *The Caporali Missal. A Masterpiece of Renaissance Illumination*, catalogo della mostra (Cleveland, 17 febbraio - 2 giugno 2013), a cura di S.N. Fliegel, Cleveland 2013, pp. 35-46.

[36] La "tavola sive cona sopra l'altare grande" fu commissionata a Raffaello il 12 dicembre 1505. L'urbinate dovette impostare il lavoro senza mai ultimarlo. Visti i ritardi, il 21 giugno 1516, fu stipulato a Roma un nuovo contratto, che prevedeva la consegna del lavoro entro l'anno successivo. Tuttavia, alla morte dell'artista, l'opera non era ancora conclusa e fu perciò terminata da Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, che la consegnarono nel 1523. Tutta la documentazione è raccolta *ad annum* da J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources*, New Haven 2003, I. Più di recente A.M. SARTORE, *"Begun by Master Raphael", the Monteluce "Coronation of the Virgin"*, in "The Burlington Magazine", CLIII, 1299, 2011, pp. 387-391, ha rintracciato due documenti inediti, conservati all'archivio di Stato di Perugia, inerenti la pala. Sull'opera, divisa in due parti distinte, cfr. J. SHEARMAN, *La Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, in *Funzione e illusione: Raffaello, Pontormo, Correggio*, Milano 1983, pp. 225-247; F. MANCINELLI, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 16 ottobre 1984 - 16 gennaio 1985), a cura di F. Mancinelli, Milano 1984, pp. 286-302; P. JOANNIDES, *Raphael, his studio and his copyists*, in "Paragone", 44, 523-525, 1993, pp. 3-29; J. MEYER ZUR CAPPELLEN, *Raphael: a Critical Catalogue of his Paintings*, *II. The Roman religious paintings, ca. 1508-1520*, Landshut 2005, p. 220, n. 378; OBERHUBER, *Raffaello*... cit., pp. 245-246. L'opera era completata da una predella di Berto di Giovanni, oggi nella Pinacoteca Nazionale dell'Umbria, raffigurante le *Storie della Vergine*.

[37] Un *ensemble* per certi versi simile era stato realizzato negli anni sessanta del Quattrocento in Santa Margherita a Prato. Qui per il coro delle monache fu dipinta da Fra Damiante la *Natività di Cristo*, oggi al Louvre, mentre nella pala destinata all'altare maggiore della chiesa era raffigurata la *Vergine Assunta che consegna la cintola a Tommaso tra Santi*, dipinta dal Lippi con l'aiuto della

novità della maniera romana, destinata ad avere ripercussioni durature tra Umbria, Marche e Toscana meridionale nel secondo quarto del Cinquecento.

3.1.1.4. *A margine di Monteluce: una proposta per la pittura tra Perugia e Gubbio nel secondo quarto del Trecento.*

Gli affreschi di Monteluce sono stati riconosciuti da tempo alla mano del Maestro dei dossali di Subiaco, personalità anonima attiva in Umbria nel secondo quarto del Trecento. Il suo catalogo è stato ricostruito dal Boskovits intorno a due dossali riscoperti da Federico Zeri al Sacro Speco di Subiaco[38], dove il maestro dovette avere un ruolo di primo piano nell'*équipe* guidata da Meo da Siena a lavoro sui ponteggi della cappella della Madonna. Il Maestro sembra tradurre i modi del senese in un linguaggio più partecipe e accostante. Nei suoi lavori i volti massicci di Meo, dall'incarnato smaltato, quasi di porcellana, gli occhi fissi e lo sguardo perso, si fanno più affilati e partecipano di un'umanità più arcigna e ferale, ben evidente nel ghigno beffardo degli Angeli musicanti dell'*Assunta* di Monteluce, che cantano con le boccucce aperte, lasciando intravedere i dentini aguzzi (fig. III.49). Lo sguardo in tralice della Vergine, appoggiata mollemente sulle spalle di Cristo, è vicino a quello della Madonna del polittico proveniente dal coro delle domenicane di San Tommaso a Perugia, oggi in Galleria Nazionale (n. 17), in cui il Boskovits scorgeva una maturazione gotica nel percorso del pittore, proponendo una datazione tra quarto e quinto decennio[39], che potrebbe essere valida anche per le fatiche del coro di Monteluce. Del resto, la *Santa Caterina*, a destra del dossale, mostra la stessa *silhouette* sfinata della *Sant'Eufemia* e della *Santa Caterina* del coro perugino (figg. III.40,42,43,45), tutte ammantate nello stesso abito dallo scollo ampio e dai manicottoli svolazzanti foderati di vaio[40]. Proprio quest'ultima santa, al pari dell'altra frammentaria della stessa parete, alberga saldamente entro una cubatura ambiziosa (figg. III.29-30,39), aperta al fondo da due archetti trilobi, che mi pare tradire una riflessione sulle proposte spaziali elaborate da Giotto nel transetto destro della basilica inferiore, di cui viene esasperato il gusto per l'ornato cosmatesco.

---

bottega, per cui cfr. G. FATTORINI, in *Da Donatello a Lippi. Officina Pratese*, catalogo della mostra (Prato, 13 settembre 2013 - 13 gennaio 2014), a cura di A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, Milano 2013, pp. 202-204.

[38] F. ZERI, *Catalogo della VI Mostra di Restauri dell'Istituto Centrale del Restauro*, catalogo della mostra (Roma, marzo 1949), Roma 1949, nn. 82-83; SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria*... cit., pp. 64-67; BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana*... cit., pp. 15, 37, nn. 72-75; TODINI, *Pittura del Duecento*... cit., p. 401, che propone di dividere il catalogo riunito da Boskovits tra l'autore dei dossali di Subiaco e un altro maestro affine, autore delle tavole opistografe provenienti da Montelabate, da cui deriva il proprio nome; P. SCARPELLINI, *Per la pittura perugina del Trecento, I, Il Maestro di Paciano*, in "Esercizi", 1, 1978, p. 42; TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, pp. 134-135; E. LUNGHI, *La cultura figurativa (secoli XIII-XIV)*, in *Storia illustrata delle città dell'Umbria. Perugia*, a cura di R. Rossi, Milano 1993, pp. 303-304; M. SUBBIONI, *La miniatura perugina del Trecento. Contributo alla storia della pittura in Umbria nel quattordicesimo secolo*, Perugia 2003, p. 130, suggerisce di identificare il Maestro con Vanni di Baldiolo, autore delle miniature raccolte in precedenza sotto il nome convenzionale di Maestro della matricola dei Notai.

[39] BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana*... cit., pp. 15, 37, n.75.

[40] TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 134, assegna l'opera al suo Maestro dei dossali di Montelabate, che sembra piuttosto una fase nel percorso del Maestro dei dossali di Subiaco vicina a Meo da Siena, da cui comunque il polittico n.17 è lontano.

Caratteri simili sembrano ritornare anche nelle due scene mariane, la *Dormitio* (figg. III.38,41,44) e lo *Sposalizio della Vergine* (fig. III.46), affrescate nella cripta di San Francesco al Prato a Perugia, da dove furono staccate negli anni venti e ricoverate nella Galleria Nazionale dell'Umbria, insieme al finto polittico dipinto con al centro la Crocefissione, che ornava la parete di fondo dell'ambiente perugino. Queste opere, realizzate nel secondo quarto del Trecento, costituiscono il *namepiece* di un'altra personalità dal catalogo esiguo, ricostruito dal Boskovits su indicazione di Carlo Volpe[41], di cui fa parte una tavola - molto ridipinta - in collezione Frascione[42] e un polittico della Pinacoteca Civica di Gubbio[43]. L'opera eugubina, databile tra il secondo e il terzo decennio del secolo, segna l'esordio del maestro, all'ombra dell'Espressionista di Santa Chiara, i cui fremiti agrodolci affiorano prepotenti nell'urlo straziante di Giovanni nella *Crocefissione* del finto polittico di San Francesco al Prato. Nella scena della *Dormitio*, la Vergine è disposta sul catafalco ai piedi degli apostoli raccolti ai lati del Cristo, stagliato dinanzi all'abside costolonata. Il suo volto allungato, dal naso schiacciato e affilato, le palpebre gonfie, le sopracciglia sottili e nette, molto alte, sottolineate con un'unica pennellata stesa in continuità con la canna nasale, mi pare vicinissimo a quello dei protagonisti delle opere già richiamate del Maestro dei dossali (figg. III.40-42). L'affinità tra i due cataloghi è tale da spingermi a credere che essi nascondano due momenti distinti nel percorso di un'unica personalità, i cui esordi dovranno riconoscersi nel polittico eugubino e negli altri numeri del *corpus* del Maestro di San Francesco al Prato (figg. III.36-39,43-47), che tradiscono una riflessione appassionata, a una data più alta, sull'esempio offerto dall'Espressionista di Santa Chiara. Il pittore entrò poi in contatto con Meo da Siena alla fine degli anni venti, collaborando con lui a Subiaco e a Montelabate, mantenendo però una vocazione più espressiva che può forse cogliersi anche nella celebre *Maestà delle Volte*[44] (fig.

[41] SANTI, *Galleria Nazionale*... cit., pp. 67-69, assegnava alla stessa mano responsabile degli affreschi di San Francesco al Prato anche il dossale n. 17; BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana*... cit., pp. 15-16, 37, nn. 78-82; TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 186, propone di ricostruire un percorso inverso per il maestro che sarebbe stato dapprima suggestionato da Meo da Siena e successivamente dall'Espressionista e da Puccio Capanna, i cui echi sono avvertiti in una *Crocefissione* ora nella Biblioteca dell'Archivio di Stato di Perugia (fig. III.48), proveniente da Monteluce, espulsa, credo a ragione, dal catalogo del pittore da F. MARCELLI, *Il Maestro di Campodonico tra Assisi e Fabriano*, in *Il Maestro di Campodonico*... cit., p. 117 e da M. SANTANICCHIA, *Pittura eugubina e "dintorni"*, in *Il Maestro di Campodonico...* cit., p. 84, n. 30. L'affresco fu pubblicato da SANTI, *Restauro di opere umbre inedite o mal note*, in "Bollettino d'Arte", XLIV, 1959, p. 174, che lo dice "staccata da una camera del vecchio convento", allora "inclusa in un reparto del policlinico e che quindi non poteva più sicuramente ospitare il dipinto", di cui propone una cronologia troppo avanzata nell'ultimo quarto del XIV secolo.

[42] Dell'opera, molto sofferente, si conserva nella fototeca Zeri uno scatto (inv. n. 30848) che documenta una ridipintura più antica di quella attuale.

[43] F. MARCELLI, *Una scheda per la pinacoteca di Gubbio*, in "Gubbio Arte", aprile 1998, ipotizza una provenienza dalla chiesa di San Bartolomeo a Gubbio.

[44] A quell'anno, infatti, rimonta il rifacimento dell'affresco danneggiato da un incendio. L'opera era stata commissionata nel 1297, ma fu restaurata più volte. L'aspetto attuale, trecentesco, riprende la celebre *Maestà* di Piazza dipinta da un collaboratore di Simone Martini entro il 1318 nella piazza del comune ad Assisi (cfr. TODINI, ZANARDI in *La Pinacoteca Comunale*... cit., pp. 50-53). Per una trattazione dettagliata delle sue vicende storiche si veda il contributo di M.R. SILVESTRELLI, *La Maestà della Volta,* in *Per un nuovo Agostino di Duccio. Studi e Documenti*, a cura A. Calzona, M. Ceriana, Verona 2012, pp. 207-226. L'affresco è generalmente assegnato a Meo da Siena: cfr. BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana*... cit., p. 14; TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 109; LUNGHI, *La cultura figurativa*... cit., pp. 298-299, dove è dato a maestri locali aggiornati su modelli senesi,

III.51). L'opera, realizzata dopo il 1329 e generalmente assegnata allo stesso Meo, mi pare, al contrario, consonante con il mondo meno impersonale del Maestro dei dossali, costituendo un precedente diretto per l'*Assunta* di Monteluce, scalata verso la metà degli anni trenta, in anticipo sul polittico della Galleria Nazionale che segna la fase finale della sua attività (figg. III.50-51).

3.1.2. *L'insediamento cistercense di Santa Giuliana*.

Oltre a Monteluce, la disposizione del coro dietro la parete d'altare è attestata a Perugia anche nella chiesa del monastero cistercense di Santa Giuliana, costruito poco fuori Porta Eburnea, sulla costa occidentale della città, in direzione opposta e concorrente rispetto a quella occupata dall'insediamento francescano, presto eguagliato per importanza e disponibilità di risorse. Il complesso ha vissuto vicende conservative molto tormentate che ne hanno parzialmente compromesso le strutture originarie, manomesse pesantemente in seguito alla demaniazione e alla riconversione degli ambienti claustrali in ospedale militare nel 1863[45]. La chiesa, a pianta rettangolare, presenta un'unica navata di notevoli dimensioni, coperta da una travatura lignea di restauro, con presbiterio occidentato a terminazione rettilinea[46] (fig. III.53-54). Oltre la parete d'altare insiste il coro delle monache, in origine collegato alla chiesa tramite la grata, tamponata successivamente al cambio d'uso del vano[47], quando l'ambiente fu tramezzato e coperto da una volta a botte (fig. III.55-56), perpendicolare al senso della chiesa, impostata ad oriente su un muro di contenimento addossato alla parete dell'altare maggiore della chiesa esterna, occultando alcuni affreschi trecenteschi, parzialmente recuperati grazie ai recenti restauri avviati nel 2005 e conclusi nel 2013[48]. La parziale rimozione del muro, infatti, ha riportato in luce tre episodi della Passione - la *Flagellazione*, la *Crocefissione* e la *Deposizione* dalla croce - disposti in origine ai lati della grata, di cui erano un prezioso corollario visivo ad uso delle *moniales* che le potevano meditare mentre seguivano la liturgia celebrata in chiesa[49].

---

come il polittico duccesco in San Domenico a Perugia; SCARPELLINI, *La decorazione pittorica di San Bevignate*... cit., p. 250, lo considera invece da collegare alla produzione cittadina di primo Trecento.

[45] Dopo alterne vicende dal 1993 il complesso è stato trasformato in Scuola di Lingue Estere dell'Esercito Italiano. Sulla storia del complesso cfr. RICCI, *La chiesa di San Prospero*... cit., p. 119; A. STACCIOLI, *Un'occhiata alla storia,* in *Vivere conoscere Santa Giuliana,* a cura di A. Staccioli, G.P. Zanzotti, Perugia 2010, pp. 13-14.

[46] SCARPELLINI, *Perugia*... cit., p. 316; F. PALOMBARO, *Il complesso di San Domenico. Le radici della sua composizione architettonica*, in *La basilica di San Domenico di Perugia*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, G. Sergiacomi, Perugia 2006, pp. 179-180; STACCIOLI, *Visitiamo la chiesa*, in *Vivere conoscere*... cit., p. 17; CODEN, *Sguardo d'insieme all'architettura*... cit., p. 344.

[47] RICCI, *La chiesa di San Prospero*... cit., p. 119, con parole appassionate denunciò lo stato fatiscente dell'ambiente "dov'era il Coro delle monache" che descrive "interamente guastato per costruire le latrine dell'Ospedale", mentre la chiesa "fu adoperata ad uso di cavallerizza". Più tardi il coro fu trasformato in spogliatoio del laboratorio di radiologia dell'ospedale (cfr. STACCIOLI, *Visitiamo la chiesa*, in *Vivere conoscere*... cit., p. 20).

[48] In seguito al sisma del 1997, infatti, alcuni saggi realizzati dalla Soprintendenza sulla parete orientale dell'ambiente rivelarono la presenza di tracce di affreschi trecenteschi, così da suggerire un intervento più complesso, avviato nel 2005, per cui cfr. STACCIOLI, *Visitiamo la chiesa*, in *Vivere conoscere*... cit., pp. 19-20.

[49] Degli affreschi sono stati pubblicati solo alcuni particolari in un volume curato dal comando militare, celebrativo del restauro, senza commentarli. Sono grato al Tenente Colonnello Fabio

A partire dagli anni cinquanta del Duecento[50], la comunità femminile di Santa Giuliana, dopo essersi munita di un florido retroterra patrimoniale, ottenne l'appoggio pontificio, grazie a una serie di atti che permisero in breve di consolidare le proprie disponibilità e il proprio prestigio[51]. Nel settembre del 1253, infatti, Innocenzo IV con privilegio solenne, secondo gli statuti cistercensi, riconobbe lo stato del monastero sotto la regola benedettina, concedendo la protezione della Sede Apostolica e confermandone tutti i beni presenti e futuri. Il mese successivo in due lettere datate 26 ottobre, il pontefice estese i privilegi e le indulgenze concessi all'ordine cistercense, esentando le religiose dal pagamento dei benefici ecclesiastici. Il 30 ottobre Innocenzo IV rinnovò la propria protezione alle monache e al monastero coi relativi beni, confermandone le proprietà. Infine, il 1 dicembre il papa concesse cento giorni di indulgenza a quanti avessero visitato il monastero nei giorni festivi dedicati a San Benedetto, San Bernardo e Santa Giuliana. Nella bolla si fa menzione del cardinale cistercense Giovanni di Toledo († 1257), fondatore "de propriis bonis"[52], del monastero perugino. Fu la sua sapiente regia che garantì la rapida affermazione patrimoniale e la conseguente

---

Cavallari per avermi consentito, di concerto con la Soprintendenza dell'Umbria, la visita all'ambiente. Gli esiti del restauro sugli affreschi sono stati presentati alle Giornate del Patrimonio Europeo promosse nel settembre 2013. Devo la possibilità della loro riproduzione alla gentile cortesia della dottoressa Tiziana Biganti, che ha concesso l'autorizzazione, nonostante la Soprintendenza si riservi per due anni il diritto alla pubblicazione del restauro.

[50] G. CASAGRANDE, P. MONACCHIA, *Il monastero di Santa Giuliana a Perugia nel secolo XIII*, in "Benedectina", XXVII, 2, 1980, pp. 514-517. I primi passi della comunità femminile di Santa Giuliana sono ricostruibili a partire dagli anni trenta del Duecento, in rapporto diretto con le vicende dell'abbazia cistercense di San Salvatore di Monte Acuto. Il 26 giugno 1234, Gregorio IX scrisse all'abate di Cîteaux perché il monastero umbro non rimanesse "in spiritualibus et temporalibus desolatum" e ordinò "immediate subiaceat reverentia filiali". L'anno successivo, nel marzo 1235, il papa concesse un'indulgenza di 40 giorni a chiunque avesse elargito elemosina in favore dell'abbazia di San Salvatore. Il 27 gennaio 1236, poi, Gregorio IX scrisse da Viterbo all'arciprete della Cattedrale e al priore dei domenicani di Perugia "cum dilecti filii Oderisius, Alebrandinus, Offreducius et quidam alii cives perusini divinitus inspirati elegerint in monasterio Sancti Salvatoris de Monteacuto Cisterciensis ordinis, quod ad nos nullo pertinet mediante, sub refulari habitu Domino famulari promittentes dare tot possessiones monasterio noviter construendo Perusii ad opus uxorum, filiarum et consaguinearum suarum ac aliarum mulierum, que similiter elegerunt relinquere seculi vanitates, quod eedem et que ispsis successerint ducentos corbas frumenti annuatim et tot redditus in pecunia quod ad opus cuiuslibet illarum que ingressa fuerit nunc in principio locum illum tres libras monasterium ipsum singulis annis pro indumentorum provisione percipiat...". Il giorno precedente il pontefice aveva indirizzato una lettera a Riviera, Alebrandina, Montisana e ad altre perugine intenzionate a entrare nell'ordine cistercense, accordando il permesso di costruire un "monasterium prope civitatem Perusii in loco qui dicitur Sancta Maria ad honorem Sancte Helysabeth", primitivo nucleo della futura comunità di Santa Giuliana. Dai documenti emerge che un gruppo di perugini, fatto ingresso nel monastero di San Salvatore di Monte Acuto lasciando mogli e figlie, decise di provvedere alla loro sistemazione con la costruzione di un monastero, di cui tuttavia non è possibile ricostruire l'esatta collocazione, perché non se ne hanno altre attestazioni negli archivi perugini, almeno fino al 1248, quando nel testamento di una certa Benvenuta di Cilino di Assisi compare una donazione alle "dominabus Sancte Iuliane".

[51] Per il periodo che va dal 1253 al 1266 si dispone del prezioso Cartulario, recentemente pubblicato (cfr. *Il Cartulario di Santa Giuliana*, a cura C. Cardinali, Spoleto 1999). In quest'anno Piero di Melone donò al monastero un campo e due pezzi di terra, mantenendone l'usufrutto. All'atto risultano testimoni Giovanni di Toledo, il suo cappellano Gualtiero, il giudice Bonafidanza di Buchero, Benedefende Poli e David, monaco dell'abbazia di San Galgano. La donazione fu redatta nella chiesa del monastero, che perciò a questa data doveva essere già in opera.

[52] Sul ruolo di Giovanni di Toledo quale fondatore e finanziatore del monastero i documenti sono concordi. CASAGRANDE, MONACCHIA, *Il monastero di Santa Giuliana*... cit., pp. 520-523; A. PARAVICINI BAGLIANI, *Cardinali di Curia e "familiae" cardinalizie dal 1227 al 1254*, I, Padova 1972, pp. 228-255.

normalizzazione istituzionale dell'insediamento, definitivamente conclusa il 18 dicembre di quell'anno, quando lo stesso prelato comunicò di aver affidato il monastero alla visita dell'abate di San Galgano[53]. È probabile che dietro alla volontà del cardinale ci fosse il desiderio di "impiantare un saldo insediamento cistercense in città", che "logisticamente e strategicamente" bilanciasse il monastero di Santa Maria di Monteluce, proponendosi come "un'altra sede monastica di dignità quasi pari"[54].

3.1.2.1. *Un'enclave cimabuesca: gli interventi di tardo Duecento*.

L'importanza e il prestigio crescente di Santa Giuliana nel corso del Duecento sono testimoniati dal susseguirsi negli anni novanta di tre imprese decorative, integrate dal dossale/proto-polittico dipinto da Vigoroso da Siena per l'altare maggiore della chiesa, firmato e datato 1291, oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria[55] (fig. III.57).
Questi interventi sono parte di un programma ambizioso con cui in meno di un decennio si intese rinnovare i luoghi più significativi della vita della comunità: il capitolo, il refettorio e la zona presbiterale della chiesa.
L'impresa più antica fu la decorazione della sala capitolare con le *Storie del Battista*, rese note dal Ricci alla fine degli anni venti, e variamente valutate dalla critica, concorde nel sottolineare il tono cimabuesco della figurazione[56]. A queste

[53] L'assegnazione fu ratificata dall'abate di Cîteaux nel 1260, *tempore capituli generalis*. Il documento è pubblicato in CASAGRANDE, MONACCHIA, *Il monastero di Santa Giuliana*... cit., p. 557, doc. n. 35.
[54] Ivi, p. 530.
[55] Il dossale è ricordato nel Settecento nella sagrestia della cappella del Collegio della Sapienza Nuova, istituto fondato però solo nel 1361. La raffigurazione di Santa Giuliana ne suggerisce la provenienza dall'omonimo monastero perugino. La data, difficile da leggere, è stata tradizionalmente sciolta dalla critica in 1280 (SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria...* cit, pp. 41-42), fino a un restauro degli anni novanta del secolo scorso che ha definitivamente chiarito che l'iscrizione pone il dipinto nel 1291. L. BELLOSI in *Dipinti e sculture*... cit., pp. 91-94, ha sottolineato con forza il debito verso un "momento abbastanza arcaico" della pittura di Cimabue, a conferma dell'articolato contesto cimabuesco vissuto da Siena nell'ultimo decennio del Duecento, di cui Duccio è l'interprete più alto, ma non unico. Lo studioso ha proposto di assegnare alla fase giovanile la miniatura con i *Dodici Apostoli* entro l'iniziale M, già appartenenti alla raccolta Hoepli, oggi nella collezione Cini di Venezia (inv. 55) e i disegni acquerellati del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, raffiguranti il *Cristo in trono*, l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Natività di Cristo*, la *Deposizione* e il *Compianto su Cristo morto*, su cui cfr. S. GIORGI in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina*... cit., pp. 94-98, con bibliografia precedente. Di recente, SANTANICCHIA, *Gli affreschi dell'abbazia di San Salvatore di Monte Acuto*... cit., pp. 205-206, ha suggerito che la presenza del Battista e dell'Evangelista ai lati della Vergine possano essere un riferimento al cardinale Giovanni di Toledo. Del resto, l'omaggio tributato alla memoria del fondatore fu lungo e duraturo. Il cardinale, infatti, fu raffigurato con la testa raggiata nell'affresco del 1376 con *Santa Giuliana che accoglie le sue monache sotto il manto, tra San Cristoforo e Giovanni di Toledo*, staccato dalla sala capitolare del monastero tra il 1872 e il 1874 (fig. III.102). Il dipinto è il *namepiece* di una personalità prolifica, attiva a Perugia nella seconda metà del secolo. Sulle vicende del dipinto cfr. A. CICINELLI in *Dipinti e sculture*... cit., pp. 154-157; sul *corpus* del pittore si veda la ricostruzione proposta dal TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 187.
[56] RICCI, *La chiesa di San Prospero*... cit., pp. 70-72. BOSKOVITS (*Gli affreschi della Sala dei Notari*... cit., pp. 7-8) li ha attribuiti al Maestro di Montelabate, responsabile degli affreschi eponimi, di una *Croce* dipinta e di un affresco staccato - proveniente dalla Badia Celestina - raffigurante la *Crocefissione tra San Paolo e San Benedetto*, entrambi conservati nella Galleria Nazionale di Perugia, di un'altra *Croce* dipinta del Museum of Art di Philadelphia e di una tavola di medesimo soggetto già in una collezione romana. Al contrario TODINI (*La pittura umbra*... cit., I., p. 124) li ha avvicinati alla mano

seguirono l'*Ultima Cena* e l'*Assunta* del refettorio, affrescate dal Maestro del Trittico Marzolini poco dopo la metà dell'ultimo decennio del secolo, in evidente dialogo con le novità promananti dalla chiesa superiore di San Francesco (figg. III.58-59), dalla quale deriva il partito delle mensole cassettonate in scorcio, di cui si conserva un frammento nel sottotetto dell'ambiente cistercense[57] (figg. III.60-61). Agli stessi anni deve risalire la decorazione dell'arco trionfale della chiesa (fig. III.62), realizzata da una maestranza orientata sulle stesse coordinate assisiati degli affreschi del refettorio (figg. 63-66), che di recente si è proposto di vedere al lavoro anche nell'abbazia di San Salvatore di Monteacuto, presso Umbertide, ad una cronologia di poco successiva[58]. In Santa Giuliana la fronte dell'arcone è decorata con una serie di compassi cosmateschi intrecciati che si alternano a clipei figurati, su cui sono dipinti, convergendo verso il colmo, gli *Arcangeli*, un *Santo cistercense*, i quattro *Evangelisti* e, in chiave, l'*Agnus Dei*. Sui piedritti verso la chiesa si dispongono *Santa Giuliana*, a sinistra, nimbata, col velo che le copre il capo, un'ampia veste che lascia intravedere la tunica riccamente decorata, e *San Bernardo* a destra, entro un'edicola frontonata, col libro in mano e abito albo (figg. III.67-68). Anche le facce dei piedritti rivolte verso il fondo della chiesa dovevano essere decorate: sul pilastro destro, infatti, è ancora leggibile un frammento di un altro santo in abiti cistercensi (fig. III.69). L'arcone è sovrastato da un fregio vegetale, a triangoli alternati, dalle foglie carnose, animate da piccole infiorescenze, che correva lungo la sommità delle pareti della chiesa, dove è riemerso in più punti (figg. III.70-72). A questa stessa maestranza credo spetti il finto *velarium* conservato in stato frammentario sulle pareti del presbiterio, sovrastato da un fregio vegetale affine a quello dipinto nel sottarco, benché variato nella bicromia rossa e blu del fondo e nell'intreccio più schiacciato, ma simile nelle foglie carnose e nelle infiorescenze dai petali bianchi e stigma giallo, come una margherita stilizzata.

Un frammento di dimensioni modeste di questa decorazione è visibile sul fianco sinistro tra il piedritto dell'arcone e un affresco seicentesco raffigurante la *Visione di San Bernardo* (fig. III.73); un altro brano ben più esteso insiste sul lato opposto, dove si è conservata anche un'ampia parte del *velarium* [59](figg. III.74-75). Su questo stesso lato e alla medesima quota, i restauri recenti hanno riscoperto un altro lacerto identico visibile all'interno del coro, a ridosso della parete affrescata nel Trecento (figg. III.76-77). Questa non fu realizzata in fase, ma a tutta evidenza

---

responsabile della Croce della Pinacoteca Comunale di Nocera Umbra, proveniente dalla chiesa di San Francesco. SCARPELLINI (*La decorazione pittorica di San Bevignate*... cit., p. 240), partendo dalla proposta di Boskovits, ha visto negli affreschi una qualità inferiore e una vena arcaizzante, scorgendovi portati di cultura romana. Più di recente SANTANICCHIA (*Gli affreschi dell'abbazia di San Salvatore*... cit., p. 203, n. 4) ha accostato queste scene a quelle molto rovinate della chiesa di Ancaelle sul Lago Trasimeno (cfr. SANTANICCHIA, *Storie di pittori tra Perugia*... cit., pp. 25-27), assegnate da DE MARCHI (in *Umbri e Toscani*... cit., pp. 36-37) alla fase tarda del Maestro del Trittico Marzolini.

[57] Lo sviluppo di soluzioni spaziali aperte al confronto con Cimabue è stato sottolineato già dal BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana*... cit., p. 9. Per i modiglioni del refettorio cfr. SANTANICCHIA, *Gli affreschi dell'abbazia di San Salvatore*... cit., p. 204.

[58] TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 342, come "pittore perugino di cultura assisiate dello scorcio del Duecento"; SANTANICCHIA, *Gli affreschi dell'abbazia di San Salvatore*... cit., pp. 210-218, che ne propone una datazione nella seconda metà degli anni novanta, quando sono documentati lavori nel refettorio e nella *domus* del complesso.

[59] Sopra il fregio vegetale è soprammessa una modanatura, forse quattrocentesca, che ne rende difficoltosa la lettura.

in rottura sul *velarium* tardo-duecentesco, che perciò in origine correva in continuità sulla parete settentrionale, raccordandosi con il frammento conservato in chiesa[60].
Con la costruzione di questo setto murario, che ha interrotto la decorazione duecentesca preesistente, il fondo della navata fu diviso, ricavando ad occidente un ambiente adibito a coro delle monache. Non si può escludere che in questa zona della chiesa, contigua al monastero, il coro vi insistesse anche in precedenza, separato attraverso schermi e diaframmi meno rigidi. Mi chiedo se questa ridefinizione degli spazi liturgici non sia stata stimolata dalle nuove norme, imposte dalla *Periculoso* (1298) alla fine del Duecento, che obbligarono a una reclusione più rigorosa, garantita qualche anno più tardi alzando la nuova parete d'altare, ottenendo così una separazione netta tra la parte riservata alle *moniales* e la chiesa pubblica. In altre parole, in ritardo di qualche anno, a Santa Giuliana potrebbe essersi verificata una situazione analoga a quella documentata nel 1300 a Santa Margherita a Milano, quando si intese "levari murum per quem dividitur corpo ecclesie"[61], separando proprio il coro *monialum* dalla chiesa, soddisfacendo i dettami della *Periculoso*.

3.1.2.2. *Un recupero recente: gli affreschi trecenteschi del coro*.

Alzata la parete-diaframma e realizzato il nuovo coro si ebbe l'esigenza di imbastire un sistema di immagini coerente con la funzione liturgica del vano. Così, negli anni trenta del Trecento, la parete interna verso l'altare maggiore fu decorata con le *Storie della Passione* disposte ai lati della grata[62] (figg. III.55-56). Le storie

[60] A differenza del frammento nel coro, il *velarium* dipinto in chiesa è ornato con dei quadrilobi stesi a secco, forse un aggiornamento trecentesco contestuale ai lavori edilizi.
[61] OCCHIPINTI, *Clausura a Milano*... cit., p. 211. Su questi lavori cfr. § 1.2.3.
[62] Può essere un indizio ulteriore di questa sequenza dei lavori rilevare che nella parete di fondo della chiesa non sopravvivono tracce di decorazione duecentesca, presente ovunque nel resto dell'aula. In corrispondenza della *Flagellazione* e della *Crocefissione*, sul lato verso l'altare, è dipinta una *Madonna del latte in trono con San Giovanni Battista* (fig. III.86) che di recente LUNGHI (*La decorazione pittorica*... cit., pp. 237-240; IDEM, *Giotto e i pittori giotteschi*... cit., p. 398) ha proposto di collegare con il Maestro della cappella di San Giorgio, ma che mostra maggiori affinità con il Maestro di San Domenico a Bevagna, cui è stata attribuita dal TODINI (*La pittura umbra*... cit., I., 179). A destra del *Battista* è raffigurato un *Santo cistercense* entro una nicchia, col libro e l'abito bianco, forse San Bernardo, molto consunto. Lo affiancava un'altra figura, di cui si conserva solo una piccola porzione del panneggio in basso (fig. III.86). Benché l'incorniciatura entro cui sono raffigurati questi due santi non abbia corrispondenza con quella del dipinto mariano e ci sia un evidente scarto proporzionale tra i protagonisti dei due affreschi, mi pare che essi siano stati realizzati da un'unica mano, come suggeriscono i volti pieni della Vergine e del *Santo cistercense* - purtroppo molto malmesso - accomunati anche dalla bocca marcata, dalle labbra storte, dal naso appuntito e dalle orecchie coi padiglioni prominenti. La tonaca del santo, inoltre, animata da pieghe fitte parallele, è vicina alla veste increspata indossata dal giovane abbigliato alla moda dietro a *San Domenico che brucia i libri degli albigesi* affrescato in San Domenico a Bevagna, impresa che costituisce l'opera eponima del pittore (figg. III.87-90).
Sempre sulla parete d'altare, a sinistra, si conserva ormai quasi completamente perduto un altro frammento d'affresco raffigurante il *Miracolo di San Galgano* (fig. III.91). A giudicare dai manicottoli della veste del santo, analoghi a quelli indossati nel celebre *Incontro dei vivi e dei morti* nel Camposanto pisano (cfr. L. BELLOSI, *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Milano 2003 [Torino 1974], pp. 51-65), il dipinto sembra essere stato realizzato durante il quarto decennio del Trecento. La scena certificava a ridosso della grata la dipendenza dell'insediamento perugino dal monastero di San Galgano, di cui era tra le *filiae* almeno dal 1257 (cfr. G. CASAGRANDE, *Il monastero di Santa Giuliana nel XIII secolo*, in *Il cartulario*... cit., pp. 40-41). Mi chiedo se in quegli arti lunghi e secchi e

partono a sinistra con la *Flagellazione*, dove Cristo legato alla colonna è percosso sotto una loggia da due aguzzini (fig. III.78). L'episodio è affiancato dalla *Crocefissione*, di cui si è persa quasi interamente la metà destra, ad eccezione di Giovanni e di un angelo plorante molto frammentari (fig. III.79). Nella scena la Vergine è affiancata da un santo barbato, con libro e croce in mano, un apostolo, probabilmente Sant'Andrea, cui doveva verosimilmente corrispondere un altro personaggio nella parte della scena perduta (fig. III.80). Infine, la narrazione è chiusa dalla *Deposizione dalla croce* campita dalla parte opposta della parete, ricalcata sull'iconografia bizantina del tema, che ebbe vasta eco in Umbria tra Due e Trecento - dal Maestro di San Francesco al giovane Lorenzetti - tradotta esasperando le espressioni di dolore dei personaggi, fin quasi al grottesco[63] (fig. III.81-83).
È probabile che la decorazione si estendesse anche al centro della parete, sopra al varco, forse raffigurando un'immagine emblematica - la Vergine col Bambino tra Santi - oppure, scardinando la sequenza narrativa, una Resurrezione, così da evidenziare il significato salvifico dell'ostia consacrata, corpo del Cristo risorto, che le monache ricevevano attraverso la grata, in asse con la scena dipinta, come nel coro di Santa Chiara ad Assisi[64].
Sotto la *Flagellazione* e la *Crocefissione*, all'altezza della zoccolatura a finti marmi, c'è un rincasso tamponato, parzialmente occupato dalle strutture di rinforzo realizzate durante l'ultimo restauro (figg. III.84-85). Questo rincasso potrebbe essere la *fenestra* "minorem et inferiorem" - il comunichino -, realizzato talvolta in un'apertura indipendente da quella "maiorem et superiorem"[65] - la grata vera e propria -, da cui le religiose seguivano la liturgia, come ad esempio in Santa Margherita a Milano e in San Pier Maggiore a Pistoia, per citare due casi già discussi. Tuttavia, non si può escludere che a questa apertura ne corrispondesse un'altra simile, in posizione speculare sotto la *Deposizione*, che integrasse la grata centrale, formando un sistema di schermatura più complesso, finalizzato ad una maggiore visibilità dell'altare come in Santa Chiara a Napoli[66].
Gli episodi della Passione sono opera di un maestro che sembra conoscere bene i tipi giovanili di Meo da Siena, traducendoli però con una pennellata più accaldata e ricca, inconsueta per la cultura figurativa del periodo. La narrazione caricata e intensa, lontanissima dal senese, rendono questo pittore affine agli esempi più duri e scostanti del Maestro del 1320 e del Maestro di Paciano[67] (figg. III.92-93), con cui sembra condividere anche qualche sgrammaticatura spaziale, evidente nella

in quelle mani sfinate non debba riconoscersi un altro affresco del Maestro di San Domenico a Bevagna, responsabile anche dei dipinti vicini.
[63] MONCIATTI in *La Basilica di San Francesco*... cit., pp. 339-340. La fortuna del motivo in Umbria fu garantita dall'affresco del Maestro di San Francesco nella basilica inferiore ricalcato sui precedenti balcanici, il più vicino dei quali è la *Deposizione* della chiesa del monastero di Mileševa (cfr. E. ZAPPASODI in *Dal visibile all'indicibile*... cit., p. 163, con bibliografia).
[64] Cfr. §. 2.4.
[65] OCCHIPINTI, *Clausura a Milano*... cit., p. 211.
[66] Non osta questa ipotesi la presenza degli affreschi ricordati sulla parete di fondo verso la chiesa, collocati ad un'altezza del tutto compatibile con eventuali grate. Su Santa Chiara a Napoli si veda da ultimo *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nelle Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di F. Aceto, S. D'Ovidio, E. Scirocco, Battipaglia 2014.
[67] Sul Maestro di Paciano e sul Maestro del 1320 cfr. TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, pp. 98, 163; F. PIAGNANI, *I lacerti d'affresco dell'eremo perugino di Santa Maria del Sasso e una ricostruzione per il Maestro di Paciano*, in *Storie di pittori tra Perugia*... cit., pp. 115-144.

Flagellazione, dove la loggia è costruita con qualche impaccio, ribadito anche nella disposizione dello sgherro a sinistra, con le gambe dietro i pilastri e il corpo dinanzi, un po' sperticato, mentre l'altro sulla destra per non inciampare nella foga, trattiene la veste lunga con la mano libera, come nello stesso episodio dipinto al Sacro Speco a Subiaco, la maggiore impresa perugina del Trecento (fig. III.78). Nella *Crocefissione* il tono si fa più partecipe e intenso; dinanzi al Cristo, ormai esangue, Giovanni abbassa lo sguardo, pieno di pianto, mentre la Vergine allarga le braccia, come gli angeli ploranti, sopraffatta dal dolore (fig. III.79). Il suo volto accaldato si accende di rossori tiepidi che scaldano anche il viso dello splendido Sant'Andrea, dalla barba tanto morbida da suggerire una riflessione sulle tenerezze d'impasto raggiunte nel cantiere assisiate, ribadite nel perizoma del Cristo che svolazza impalpabile (fig. III.80).
Questa oscillazione tra i modi di Meo da Siena e le proposte del Maestro di Paciano ritorna nella *Croce* opistografa della Galleria Nazionale dell'Umbria, proveniente da Santa Maria di Valdiponte, in cui il Cristo dalle palpebre tumide, il ventre gonfio, il torace e lo sterno segnati, mi pare vicino a quello della *Crocefissione* di Santa Giuliana, dove le espressioni torve e accigliate delle Marie della *Deposizione* sono le stesse che corrugano i volti dei dolenti nei laterali della tavola (fig. III.94-97). Quest'opera, variamente giudicata dalla critica, oscillante tra l'autografia di Meo e l'ascrizione al Maestro dei dossali di Subiaco[68], si lega strettamente alla *Crocefissione* affrescata nell'antico oratorio della Fraternita di Sant'Agostino a Perugia[69] (fig. III.98), di cui condivide le stesse turbolenze sentimentali che mi pare si colgono anche nell'impresa del coro di Santa Giuliana (figg. III. 99-101), che potrebbe rappresentare una tappa ulteriore, ormai aperta a ritmi più insistentemente gotici, nel percorso di un unico maestro.

3.2. *Spoleto e la Valnerina*.

3.2.1. *Santa Maria inter Angelos a Spoleto*.

Tra i più antichi insediamenti francescani femminili dell'Umbria del Duecento, il monastero di Santa Maria inter Angelos a Spoleto illustra con grande efficacia le difficoltà che la critica può incontrare nello studio del rapporto tra decorazione e uso liturgico dello spazio sacro, specie in contesti architettonici molto manomessi.

---

[68] BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana*... cit., p. 14, ha assegnato la tavola alla tarda attività di Meo da Siena, parere condiviso poi da TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 222; R. MENCARELLI in *Dipinti, sculture*... cit., p. 121-122, ha indicato, credo a ragione, la comune paternità dell'opera con gli affreschi dell'oratorio di Sant'Agostino, assegnandoli ad un pittore anonimo notevolmente influenzato dal Maestro di Paciano. Al contrario Bellosi, *Cimabue*... cit., pp. 243-244, n. 102, oltre alla *Croce* n. 6, assegna alla stessa mano anche parte degli affreschi del Sacro Speco, il dossale di Subiaco, *l'Assunta* di Monteluce, le due *Maestà* n. 11 e n. 981 nella Galleria Nazionale dell'Umbria, il polittico n. 17, la predella n. 33 e l'affresco *con Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Antonio Abate* conservati nella stessa raccolta, ma non la *Crocefissione* dell'oratorio di Sant'Agostino.
[69] SCARPELLINI, *Per la pittura perugina del Trecento, I*... cit., pp. 45-46.

Il monastero, fondato nel 1229 "de pecunia sua" da Gregorio IX sul Colle Ciciano[70], alle pendici del Monteluco, a nord-est dell'abitato, ha avuto una vicenda conservativa tormentata; in particolare a partire dal periodo post unitario, quando è stato oggetto di una serie di interventi arbitrari che ne alterarono pesantemente le strutture architettoniche, modificate con ancora maggior vigore dagli anni settanta del Novecento attraverso una frammentazione spregiudicata delle cubature originarie, solo in minima parte ripristinate in seguito agli ultimi lavori che hanno riconvertito il sito in struttura alberghiera[71] (figg. III.103-105).
Il complesso, formato da due corpi di fabbrica perpendicolari disposti ad L, si adagia sull'erta collinare con un significativo cambio di quota tra il lato settentrionale, più alto, e quello meridionale, più basso[72] (figg.III.106-107).
Agli inizi del Novecento, da un ambiente al primo piano del monastero sono stati staccati alcuni affreschi, oggetto di una torbida vicenda antiquariale, recentemente ricostruita con puntualità da Bruno Toscano[73] (fig.III.108). Le scene dipinte

[70] Così dichiarò il vescovo spoletino Nicolò Porta nel privilegio di esenzione diretto alla badessa Annessa il 17 luglio 1232, confermato più tardi da Gregorio IX con la *Religiosam vitam eligentibus* del 2 agosto 1236 indirizzata alla stessa badessa, "eiusque sororibus inclusis", per cui BF, I, 201, n. 207, dove è inserito anche il privilegio vescovile "Cum sanctissimus" del 17 agosto 1232; inoltre M.A. URBANI, *Il monastero di Sant'Omobono e il suo più bel fiore, la beata Angelina da Spoleto,* Assisi 1976. Più tardi, nel luglio del 1262, Urbano IV munì il monastero di alcuni beni in precedenza appartenuti alla soppressa abbazia di Collepino, nei dintorni di Spello, assicurando una discreta prosperità. Sulle vicende del monastero cfr. M. SENSI, *Gli Ordini Mendicanti a Spoleto*, in *Il Ducato di Spoleto*… cit., pp. 459-460; B. TOSCANO, *Il Maestro delle Palazze e il suo ambiente*, in "Paragone", 25, 291, 1974, p. 16, n. 5; J.R.H. MOORMAN, *Medieval Franciscan Houses*, St. Bonaventure (N.Y.) 1983, p. 666. In questi anni il monastero, abitato da non meno di trenta sorelle (cfr. AFH, XIII, 509), ricevette dai canonici della cattedrale nell'agosto del 1262 una "conam b(eatae) Virginis argenti", e "unam tobaleam rubeam de beata Clara". Nel 1403 la comunità femminile di Santa Maria inter Angelos verrà trasferita da Bonifacio IX entro le mura cittadine nella chiesa di San Gregorio minore. BF, VII, 196; AM, IX, 396, 606-609. Nella veduta di Spoleto realizzata nel 1613 da Francesco Parenzi il monastero damianita non compare perché coperto dal cartiglio posto a corollario dell'incisione. Questa, tuttavia, contribuisce a spiegare l'intitolazione di Santa Maria inter Angelos: così nominata perché insisteva in un'area tra le chiese di Sant'Angelo Scisiano e Sant'Angelo Colvallone – di cui oggi si è persa ogni traccia – poco distante dalla chiesa di San Leonardo, affacciata sul torrente Sanguineto, entro un'area dominata dal santuario dedicato a San Michele Arcangelo.

[71] Negli anni settanta del Novecento la struttura, passata di proprietà al conte Pier Lorenzo Datti, divenne la sede dell'associazione "Le Palazze country club" sotto l'egida dell'Associazione Nazionale Turismo Equestre (A.N.T.E.). Nell'occasione il complesso è stato profondamente trasformato per realizzare numerose stalle per cavalli e magazzini. È in questo momento che si devono riferire gli interventi più impropri e degradanti per la struttura (solai interni in travi "Varese", cementate a terra e sulle murature sia interne, sia esterne, etc…), parzialmente rimossi solo nell'ultimo intervento conservativo diretto dall'architetto Giuliano Macchia che ringrazio per la gentilezza con cui mi ha illustrato le diverse fasi del restauro.

[72] Il monastero ha subito un crollo nella zona verso valle, di cui si conservano i resti ingenti delle murature che dovevano proseguire proprio verso ponente.

[73] Gli affreschi sono ricordati la prima volta da G. SORDINI, *Di un cimitero cristiano sotterraneo nell'Umbria: memoria letta in una solenne adunanza del III Congresso Internazionale di archeologia cristiana*, Spoleto 1903, seguito da G. ANGELINI ROTA, *Spoleto e il suo territorio*, Spoleto 1920, pp. 129-130; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, The Hague 1923, pp. 407-409; R. HENNIKER-HEATON, *Two Thirteenth Century Frescoes*, in "Bullettin of the Worcester Art Museum", XV, 3, 1924, pp. 60-70, in cui gli affreschi sono giudicati suggestionati dai modi di Pietro Cavallini; B. ROWLAND, *A Fresco Cycle from Spoleto*, in "Art in America", XIX, 6, 1931, pp. 225-230; F.H. TAYLOR, *Rainaldictus fresco painter of Spoleto*, in "Bulletin of the Worcester Art Museum", XXII, IV, 1932, pp. 76-99 con l'attribuzione a Rainaldetto di Ranuccio; L. VENTURI, *Italian Paintings in America*, New York 1933, tav. XIII; G. COOR-ACHENBACH, *A fresco fragment of a Nativity and some related representations*, in "Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston", LI, 283, 1953, pp. 11-15,

rivestivano l'intera zona orientale del vano, cui si accede oggi attraverso due ingressi, uno aperto sulla parete occidentale, l'altro verso l'esterno, servito da una scalinata appoggiata sul lato meridionale, sicuramente rimaneggiato in più occasioni (fig. III.105). L'attuale arco ribassato dalla ghiera in laterizio, infatti, è chiaramente frutto di un rifacimento successivo che ha parzialmente ridotto un'apertura più ampia, le cui tracce si colgono ancora sulla muratura. A questi due accessi se ne aggiunge un terzo, che insiste sul lato settentrionale, anch'esso oggi ristretto nelle dimensioni e tamponato (fig. III. 174).
Gli affreschi, dichiarati di interesse nazionale nel 1914[74], furono strappati e venduti abusivamente nel 1921 al barone Ernesto Bayet di Cavallasca con il tramite dell'antiquario bergamasco Bernardo Bazzani. Benché sequestrati prontamente a Bergamo, l'anno successivo furono esportati illegalmente in Francia, da dove presero la via dei musei americani[75]. L'*Ultima Cena* – con l'*Orazione nell'orto* curiosamente ricavata in un rettangolo in basso a destra della tovaglia ricadente in verticale – la *Crocefissione* e un frammento di un'altra *Crocefissione* con la Vergine e un soldato arrivarono, tramite le John Levi Galleries di New York, all'Art Museum di Worcester (figg. III.109-110,112); il *Giudizio finale* e l'*Annunciazione*, oggi conservati presso il Glencairn Museum, a Bryn Athyn, entrarono nella collezione Pitcairn (fig. III.113-114), mentre l'episodio della *Natività* fu sezionato in quattro parti, oggi divise tra Worcester, Hartford, Boston e Cambridge (figg. III.111,115-117), in seguito alla perdita del volto della Vergine durante le operazioni di strappo non andate a buon fine, documentate da una vecchia fotografia[76] (fig. III. 118).

---

con una datazione esageratamente bassa, ad inizio Trecento; B. TOSCANO, *Antichi reliquari di un convento benedettino di Spoleto*, in "Commentari", IV, 2, 1953, pp. 99-106; F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962, p. 119, che sottolineava sulla scia di Venturi, l'"inconfondibile fisionomia di cimabuesco umbro" del pittore; TOSCANO, *Spoleto in pietre*… cit., pp. 204, 226; F. SANTI in *V Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Perugia, 12-19 aprile 1964), Perugia 1964, pp. 7-8; IDEM, *Ex Monastero di S. Maria "inter Angelos" o delle Palazze. Maestro delle Palazze: "Ultima Cena" – "Cristo deriso" – "Crocefissione" – "Annunciazione" – "Presepio" – "Giudizio"*, in "Bollettino d'Arte", L, I-II, 1965, pp. 140-141; TOSCANO, *Il Maestro delle Palazze e il suo ambiente*… cit., pp. 3-23; M. DAVIES, *Frescoes from Spoleto*, in *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum,* Worcester 1974, pp. 465-475; J. CADOGAN in *Wadsworth Atheneum Paintings II, Italy and Spain, Fourteenth through Nineteenth Centuries*, Wadsworth 1991, pp. 260-261; L. KANTER in *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. Volume I. 13th – 15th century*, Boston 1994, pp. 115-117; DELPRIORI, *Produzione figurativa*... cit., pp. 42-44; G.M. FACHECHI, C. GIOMETTI, *Dal complesso al frammento, dal testo al contesto. A proposito di opere d'arte umbro-marchigiane dei secoli XI-XIII*, in *Umbria e Marche in età Romanica*... cit., pp. 303-304.

[74] Cfr. l'*Elenco degli Edifici Monumentali*. *XLIII, Provincia di Perugia*, Roma 1914, p. 121.

[75] TOSCANO, *Conservato e perduto*... cit., pp. 151-231. Una ricca documentazione è conservata nell'archivio storico della Soprintendenza di Perugia.

[76] Nel 1924 l'*Ultima Cena*, la *Crocefissione* e il frammento raffigurante la *Vergine* furono acquistati dal Museo di Worcester, grazie al parere favorevole dell'allora direttore F. Henniker-Heaton, come ricordato da TAYLOR, *Rainaldictus fresco painter of Spoleto*… cit., p. 76. Nello stesso anno poi René Gimpel donò due lacerti della *Natività* al Museum of Fine Arts di Boston e al Wadsworth Athenaeum di Hartford, per cui cfr. "Bullettin of the Museum of Fine Arts, Boston", XXII, 130, 1924, p. 19, in cui sotto il registro delle nuove acquisizioni dal 4 gennaio al 6 marzo di quell'anno è ricordato il dono del lacerto frammentario, catalogato come scuola italiana; ROWLAND, *A Fresco Cycle from Spoleto*… cit., p. 226; TAYLOR, *Rainaldictus fresco painter*… cit., p. 80, in cui viene pubblicato lo scatto della *Natività* precedente al sezionamento antiquariale (fig. III.118).

A questa diaspora americana sfuggì soltanto l'episodio della *Derisione di Cristo*, riscoperto più tardi sotto lo scialbo nell'ambiente spoletino[77] (figg. III.120-121), da dove fu strappato nel 1964, quando si rese necessario un restauro del vano, allora adibito a fienile, in seguito al crollo rovinoso del tetto, poi ricostruito abbassando notevolmente la quota[78] (fig. III.119). In quell'occasione si realizzarono anche i secondi strappi delle scene esportate illegalmente, oggi ricoverati nel Museo della Rocca Albornoz (figg. III.122-123, 145), dove sono conservati anche altri due affreschi della stessa mano - una *Vergine col Bambino tra i Santi Francesco e Chiara* e una ulteriore *Crocefissione* - scoperti e staccati nei primi anni settanta da un ambiente al pian terreno, posto esattamente sotto il vano dipinto[79] (figg. III.123-126).

3.2.1.1. *Una voce dissonante*.

Queste pitture danno il nome ad un anonimo pittore spoletino, il Maestro delle Palazze, a cui Bruno Toscano ha riconosciuto anche alcuni lacerti nel sottotetto della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Spoleto[80]. La sua parlata è una delle sparute voci dissonanti dal nutrito coro proto-giottesco dell'Umbria di fine Duecento[81], indebitata con le prove assisiati di Cimabue[82] e suggestionata dalle scene cristologiche della Basilica superiore, di cui condivide quel "gusto delle

[77] È interessante ricordare che il VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*… cit., p. 408, quando descrive gli affreschi, visti ancora *in situ*, non ricorda questo episodio, verosimilmente perché scialbato. La sua presenza è ricordata più tardi dalla SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta*... cit., p. 434. Tuttavia la studiosa la diceva erroneamente nel museo di Worcester, riferendosi in realtà alla Vergine dolente, frammento della *Crocefissione* sulla parete orientale, conservata all'Art Museum. L'errore fu emendato con la consueta lucidità dalla COOR-ACHENBACH, *A fresco fragment*… cit., p. 15, che nell'occasione pubblicò una vecchia foto conservata al Gabinetto Fotografico Nazionale (ser. E, 6163), che riproduce l'affresco ancora sulla parete settentrionale del vano spoletino. Una copia dello scatto è conservata nella fototeca Zeri (n. inv. 10433), confluita dalla raccolta di Umberto Gnoli.

[78] Lo stato fatiscente dell'ambiente è descritto dapprima da TOSCANO, *Spoleto in pietre*… cit., p. 203. Il SANTI in *V Mostra di opere*… cit., pp. 7-8 e IDEM, *Ex Monastero di S. Maria "inter Angelos"*… cit., pp. 140-141, ricorda come "il crollo parziale del tetto del fienile che minacciava di far perdere anche quanto era rimasto dei dipinti", consigliò al "ministero della Pubblica Istruzione" di emanare "nei confronti dei privati proprietari dell'immobile un decreto di urgente intervento per il distacco ed il restauro dei resti". Una foto (fig. III.119) che testimonia l'utilizzo dell'ambiente come fienile è conservata nella fototeca Zeri (inv. n. 10426).

[79] I secondi strappi e la *Derisione di Cristo* furono conservati momentaneamente nell'ex chiesa di Sant'Agata, prima di approdare alla Rocca Albornoz, mentre le due scene dall'aula posta al piano terra sono state staccate nel 1972 e conservate temporaneamente in collezione Fancinelli a Spoleto, per cui cfr. TOSCANO, *Il Maestro delle Palazze e il suo ambiente*… cit., p. 17, n. 8.

[80] B. TOSCANO, *Frammenti del Maestro delle Palazze*, in "Spoletium", XXVI-XXVII, 29-30, 1985, pp. 21-31, gli riconosce un'*Annunciazione* e una *Flagellazione* riscoperti in occasione di alcuni lavori nella parete di fondo della chiesa, conservati nel sottotetto, sopra la volta cinquecentesca. Sul pittore inoltre si veda IDEM. *Il Maestro delle Palazze*… cit., pp. 3-15; C. FRATINI, *ad vocem*, in *La Pittura in Italia*... cit., II, p. 612, con bibliografia; TODINI, *La Pittura umbra*… cit., I, p. 164; II, pp. 53-55, proponeva di aggiungere anche una *Madonna col Bambino in trono* conservata in San Domenico a Spoleto, opera di altra mano, suggestionata dall'attività umbra di Cimabue. DELPRIORI, *Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina*... cit., pp. 41-44.

[81] BELLOSI, *La pecora di Giotto*… cit., p. 157; IDEM, *Cimabue*, Milano 2004, pp. 158-159.

[82] ROWLAND, *A Fresco Cycle*… cit., p. 229. I caratteri cimabueschi sono ribaditi più tardi con forza anche da VENTURI, *Italian Paintings in America*... cit., tav. XIII.

accentuazioni grafiche e delle coloriture espressive"[83], proprio del Maestro della Cattura, parafrasato però in termini più corrosivi e aspri (figg. III.130-133), affini ad altre opere umbre dell'ultimo decennio del secolo, come la *Crocefissione e Santi* in San Francesco a Foligno[84], vicina all'affresco oggi a Worcester nel movimento spezzato, convulso, del Cristo, e nella resa metallica e tagliente dei panneggi, specie quelli svolazzanti ed affilati degli angeli ploranti, che ne dichiarano la comune dipendenza dal Cimabue assisiate[85] (figg. III.134-137). Lo stimolo promanante dal cantiere francescano, del resto, spinse il Maestro verso soluzioni spaziali non banali, come l'archeggiatura triloba che inquadra l'*Ultima Cena* - imprestito palmare dalla scena della *Dormitio* dipinta da Cimabue - ingentilita da curiose merlature, bande e dischi (figg. III.128-129).

3.2.1.2. *Una proposta di ricostruzione*.

Nonostante la pesante manomissione e le complesse vicende conservative della fabbrica spoletina, i segni dei secondi strappi ancora visibili sugli intonaci permettono di ricostruire l'andamento delle scene e di ricollocare virtualmente gli affreschi sulle pareti. Sul lato lungo, posto a settentrione, si susseguivano da sinistra gli episodi della *Crocefissione*, del *Giudizio Universale*, dell'*Ultima Cena* e della *Derisione di Cristo*, questi ultimi due serrati in basso da un finto velario che proseguiva anche sul lato contiguo, quello di fondo, dove sono ben visibili i segni di un'altra *Crocefissione*, da cui furono strappati la *Vergine e un soldato* di Worcester (figg. III.140-143).
Minime tracce del medesimo velario si colgono anche lungo la parete meridionale. Qui il ciclo prendeva le mosse con gli episodi contigui dell'*Annunciazione*, dall'insolita iconografia con l'Angelo a destra, e della *Natività di Cristo*, di cui si conservano nei depositi della Rocca Albornoz i secondi strappi molto danneggiati (figg. III.144-145). Differentemente dal resto delle figurazioni, non è semplice ricostruire l'esatta collocazione di questi ultimi episodi a causa della rimozione pressoché totale degli intonaci, limitati oggi ad una porzione molto modesta tra le ultime due finestre della parete (fig. III.146). Vi si scorgono però nitidamente i segni lasciati dal pittore con uno stiletto per incidere la raggiera di un'aureola, verosimilmente quella dell'Angelo, come sembrano suggerire due piccole tracce rosse corrispondenti alla sua veste svolazzante e i segni dell'incorniciatura della

[83] TOSCANO, *Il Maestro delle Palazze*… cit., p. 13; IDEM, *Frammenti del Maestro delle Palazze*… cit., pp. 21-31. Lo studioso ha insistito a ragione sulla peculiare consonanza degli affreschi delle Palazze con le prove del Maestro della Cattura, più ancora che in Cimabue, sviluppando le proposte presenti già in ROWLAND, *A Fresco Cycle*… cit., p. 229.
[84] Sulla *Crocefissione* databile intorno al 1290 si veda C. FRATINI, *La pittura "umbra" del Duecento: ciò che "vide" o che avrebbe potuto vedere la beata Angela*, in *L'Umbria nel XIII Secolo*, a cura di E. Menestò, Spoleto 2011, p. 294, con bibliografia precedente.
[85] Proprio questa vena graffiante ha spinto M. MEISS, *Reflections of Assisi: a Tabernacle and the Cesi Master*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma 1962, p. 110, a riconoscere nell'autore degli affreschi spoletini il maestro del prolifico Maestro di Cesi. Questa affinità, tutt'altro che puntuale, è piuttosto il frutto di un comune sostrato cimabuesco, su cui, nel caso del più giovane, si innestò quasi senza soluzione di continuità la decisiva esperienza del Giotto delle storie francescane, come sottolineato con forza da A. DE MARCHI in *La collezione Terruzzi. I Capolavori*, catalogo della mostra (Roma, 1 marzo – 20 maggio 2007), a cura di A. Scarpa e M. Lupo, Milano 2007, p. 401.

scena visibili a fatica sul margine destro della porzione d'intonaco conservato[86] (figg. III.147-148).
Oltre all'*Annunciazione*, il ciclo proseguiva qui con la *Natività di Cristo*, oggi frammentata, in cui il personaggio in basso a destra imberbe col berretto frigio è stato correttamente identificato dalla Coor-Achenbach con Baldassarre, il giovane re posto tradizionalmente a chiudere la triade dei magi, che, di conseguenza (figg. III.116,118), doveva essere dipinta senza soluzione di continuità nel resto dello spazio disponibile verso il lato corto[87]. I magi potevano risalire l'erta collinare, dove si adagiano la Vergine e il Bambino, assecondando, pur con qualche variante, l'iconografia bizantina diffusa in Italia nel Duecento[88].
Sul lato corto contiguo, dove Santi ancora nel 1964 ricordava tracce di intonaco oggi scomparse[89], terminavano gli episodi dell'Infanzia, forse con la *Presentazione di Gesù al tempio*, pensata in *pendant* con la *Crocefissione*, dove la profezia di Simeone descritta nel vangelo di Luca si concreta tragicamente (fig. III.149).
Rispetto alle storie dell'Infanzia e dalla Passione, il *Giudizio Universale* e la seconda *Crocefissione*, conservata oggi a Worcester, hanno un'altezza consistentemente maggiore, comprendendo anche l'ingombro del velario che ornava le altre scene (figg. III.150). Questo scarto netto d'impaginazione e la presenza piuttosto insolita di due Crocefissioni nello stesso ambiente ha spinto parte della critica a proporre che il vano spoletino potesse essere in origine tramezzato[90]. Tuttavia, l'ipotesi deve respingersi perché qui le figurazioni correvano in continuità, non lasciando alcuno spazio per la presenza di un diaframma architettonico, come è possibile verificare senza incertezze osservando le tracce dei secondi strappi ancora leggibili sulla parete (fig. III.151).
Più di recente, lo stacco nell'impaginazione delle scene è stato letto da Grazia Maria Fachechi come il possibile risultato di due fasi decorative diverse, condotte dalla stessa *équipe* a breve distanza di tempo. Facendo propria un'idea già suggerita da Benjamin Rowland, la studiosa era confortata anche dall'iconografia della Madonna della Misericordia presente nel *Giudizio*, incompatibile a suo dire con una

[86] Il rapporto proporzionale tra i due episodi dell'Infanzia – l'*Annunciazione* e la *Natività* – è ricostruibile con discreta precisione grazie alle tracce, molto compromesse e mutile dei secondi strappi (fig. III.145). Gli episodi dell'*Infanzia di Cristo* avevano uno sviluppo sfalsato rispetto alle storie della *Passione* dipinte sulla parete opposta: il punto di partenza di queste ultime è difatti spostato di circa 50 cm più a ovest rispetto al margine dell'*Annunciazione* dirimpetto.
[87] COOR-ACHENBACH, *A fresco fragment*… cit., pp. 13-15, ha proposto ragionevolmente questa identificazione non banale. La studiosa, non conoscendo l'esatta collocazione dell'episodio e la cubatura dell'ambiente spoletino, aveva ipotizzato che la *Natività* proseguisse, senza soluzione di continuità, con un'Adorazione dei Magi dipinta in alto o nella parete contigua, come avviene ad esempio nella cappella Palatina a Palermo.
[88] Si pensi ad esempio al pannello del Maestro della cappella Dotto della collezione Longhi (cfr. C. GUERZI, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un'inedita "Depositio Christi"*, in "Arte Veneta", LXIV, 2007, pp. 138-152, e S.G. CASU, *The Pittas Collection. Early Italian Paintings (1200 – 1530),* Firenze 2011, pp. 116-119).
[89] In occasione del restauro degli anni sessanta, il Santi fece uno schizzo dell'ambiente spoletino, descrivendo la sequenza degli affreschi. Il disegno, reso noto, su segnalazione di Francesca Cristoferi, da DELPRIORI, *Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina…* cit., pp. 42-43, conservato nell'archivio della Soprintendenza perugina, non è in scala.
[90] Così più di recente la Cristoferi e Delpriori, per cui cfr. *Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina…* cit., p. 43. Il carattere problematico della sequenza delle scene era stato avvertito in precedenza anche da DAVIES, *Frescoes from Spoleto*… cit., p. 470.

cronologia alta compresa ancora nel Duecento[91]. Eppure, l'intima coerenza stilistica dell'intera figurazione, l'utilizzo dello stesso lessico decorativo, delle medesime incorniciature a strisce rosse e delle aureole contornate di nero con bolli e fuseruole bianche, non lascia dubbi sulla contestualità dell'impresa. Del resto, seppur insolita, l'iconografia della Misericordia è già attestata nel terzo quarto del Duecento nello smalto del nodo di un calice dell'abbazia cistercense di Mehrerau a Bregenz, probabilmente prodotto nella zona di Costanza, discusso di recente da Victor Schmidt[92], ed è anticipata di qualche anno dall'affresco oggi molto frammentario dipinto in San Pietro in Palco a Firenze, reso noto da Luciano Bellosi negli anni ottanta[93] (figg. III.152-154). Piuttosto, la sua precoce attestazione in contesti molto defilati suggerisce l'esistenza di un prototipo autorevole, oggi perduto, ben più antico, cui poté attingere anche il Maestro delle Palazze.
Fin dall'intervento di Toscano, la critica ha identificato il vano al piano di sopra con il coro delle monache, e quello sottostante con la chiesa esterna, benché essi siano tra loro totalmente separati e indipendenti, eludendo la riflessione sui modi con cui le sorelle avrebbero potuto partecipare alla celebrazione liturgica[94]. In particolare, l'idea di identificare l'ambiente al pianterreno con la chiesa pubblica, caldeggiata da Toscano e ribadita più di recente dal Delpriori[95], si basava sulla loro convinzione che la *Crocefissione* e la *Vergine col Bambino e Santa Chiara* provenissero dalla parete orientale del vano di cui avrebbero marcato la presenza di un altare (figg. III.126-127). In realtà, la foto scattata nel momento dello stacco mostra gli affreschi sulla parete meridionale, all'angolo con quella orientale su cui è aperta la piccola finestra che illumina l'ambiente (figg. III.124-125). Questo

[91] ROWLAND, *A fresco Cycle from Spoleto*… cit., pp. 229-230, sottolineava infatti che l'iconografia della *Madonna della Misericordia* "might well lead us to date the frescoes considerably later than the style belies", pur suggerendo l'esatta datazione all'ultimo decennio del Duecento. Grazia Maria Fachechi ha esposto queste sue riflessioni in una giornata di studio, il 6 maggio 2013, organizzata dall'Università degli Studi di Firenze per la conclusione del PRIN, *Testi e contesti. Arti e tecniche a confronto tra Marche e Umbria dall'XI al XIII secolo: scultura architettonica, pittura e arredo in edifici di culto*, che ha coinvolto le università di Perugia, Firenze e Urbino.
[92] V. SCHMIDT, *La "Madonna dei francescani" di Duccio: forma, contenuti, funzione*, in "Prospettiva", 97, 2000, pp. 36-38. Su questa iconografia e sul ruolo avuto dai francescani nel diffonderla: N.J. HUBBARD, *Sub pallio: the Sources and Development of the Iconography of the Virgin of Mercy*, Ph. D. Dissertation, Northwestern University, Evanston, Ill., 1984, pp. 138-157; M. BACCI, *La Madonna della Misericordia individuale*, in "Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia", XXI, 7, 2008, pp. 171-195.
[93] L. BELLOSI in *Umbri e Toscani*... cit., pp. 51-52; tra le altre precoci elaborazioni di questo tema iconografico si può ricordare un affresco vicino a Corso di Buono nell'oratorio di San Lorenzo a Lastra a Signa e per tornare in area umbra l'affresco proveniente dall'antico refettorio della Confraternita di San Crispino, oggi nella Pinacoteca Comunale di Assisi (fig. III.155), databile, analogamente all'opera toscana, all'inizio del Trecento, per cui cfr. F. TODINI, B. ZANARDI, *Frammento della decorazione della Confraternita di San Crispino*, in *La Pinacoteca Comunale di Assisi*... cit., pp. 40-41.
[94] TOSCANO, *Il Maestro delle Palazze*... cit., p. 3-13; SANTI in *V Mostra di opere*... cit., pp. 7-8; DAVIES, *Frescoes from Spoleto*... cit., pp. 466-470. Come mi informano gentilmente l'arch. Giuliano Macchia e Francesca Cristoferi, che ringrazio, durante gli ultimi restauri non sono stati rintracciati tra gli ambienti né collegamenti visivi, né uditivi, presenti a valte in questi contesti, come ad esempio nell'oratorio di Santa Chiara a San Damiano (§ 1.3.1.). D'altra parte, le vicende conservative drammatiche vissute dal complesso spoletino non rendono semplice stabilire l'eventuale manomissione del pavimento del vano affrescato, anche se la quota è certamente quella originale.
[95] TOSCANO, *Il Maestro delle Palazze*... cit., p. 7; IDEM, *Conservato e perduto*... cit., p. 209; DELPRIORI, *Produzione figurativa tra Spoleto e la Valnerina*... cit., p. 43 che dice gli affreschi originariamente "nella parete di fondo del lungo ambiente".

dittico perciò non segnalava la presenza di un altare, ma piuttosto decorava, con immagini memorabili, la parete che conduceva agli orti utilizzati dalla comunità[96].
Gli studi hanno taciuto e sottovalutato la presenza di due rincassi nell'ambiente al primo piano, posti sul lato settentrionale, sotto l'*Ultima Cena*, e sulla parete orientale, sotto la *Crocefissione*, entrambi molto diversi rispetto a quelli sormontati da un piccolo incavo triangolare che fanno motivo continuo nella sala e negli altri ambienti della fabbrica. Queste due nicchie sembrano previste dalla decorazione pittorica: sotto l'*Ultima Cena*, infatti, il velario dopo di essa cambia la bicromia del pattern decorativo, come accade anche sotto la *Crocefissione*, dove il cucuzzolo di terreno su cui è infissa la croce deborda sulla cornice che riquadra la figurazione, interrompendosi direttamente sul margine superiore del rincasso (figg. III.156-158). Queste due nicchie, da identificare, presumibilmente, la prima con un tabernacolo eucaristico e la seconda con un repositorio-piscina, dovevano servire un altare destinato alle celebrazioni eucaristiche, proibite di norma negli spazi riservati alla clausura, specie in seguito alla disposizione *Periculoso* emanata da Bonifacio VIII nel 1298[97]. Di conseguenza proprio la presenza di un altare per la celebrazione potrebbe suggerire l'identificazione di questo ambiente con la chiesa esterna, riservata al clero celebrante e ai fedeli, dalla quale le monache erano separate. In questo senso mi chiedo se i tre ampi rincassi aperti in alto sulla parete settentrionale non possano essere gli affacci – la finestra *monalium* chiusa da grate – del coro delle monache, sospeso *a latere* sull'aula, secondo un arrangiamento presente anche a San Pietro in Vineis ad Anagni[98] (fig. III.159).
Questa lettura mi pare consenta una comprensione più calzante dell'intera figurazione: la zona posta ad oriente, decorata con le *Storie dell'Infanzia e della Passione* che correvano in parallelo era, dunque, l'area presbiteriale, forse separata dal resto del vano con una recinzione bassa e leggera che non interferiva con gli affreschi, conclusi nella parte bassa con un finto velario, interrotto per accogliere le sedute riservate al clero (fig. III.150). Il *Giudizio Universale* e la *Crocefissione* oggi a Worcester erano invece pensati per una visione privilegiata da parte dei laici, come mi pare confermino le specifiche scelte iconografiche, in cui l'intera comunità dei fedeli, religiosi e laici, si affida alla Vergine, titolare dell'insediamento[99].
Così nel *Giudizio*, a destra della schiera degli eletti alle spalle di Orsola e Agnese, esempi supremi di virtù virginale, Maria accoglie sotto il manto, oltre ai rami

[96] Come mi segnala Andrea De Marchi l'importanza degli orti nella vita di una comunità monastica poteva favorire la decorazione degli spazi d'accesso ad essi con immagini emblematiche. Un caso ancora da studiare è il ciclo trecentesco, con la serie delle litanie, dipinto nei sottarchi di un loggiato che apriva agli orti, il cosiddetto portico della Maddalena, in San Domenico a Pistoia.
[97] GARDNER, *Nuns and Altarpieces*... cit., pp. 27-57.
[98] Nella foto che documenta l'utilizzo dell'ambiente come fienile, in alto a destra, si vede l'angolo inferiore del rincasso sinistro ancora aperto (fig. III.119).
[99] La presenza dell'iconografia della Madonna della Misericordia in un contesto escatologico non è inconsueta, per cui a titolo di esempio si può richiamare l'affresco del Maestro del vescovado, in cui probabilmente va riconosciuta la fase giovanile di Andrea di Nerio, in San Domenico ad Arezzo, per cui R. BARTALINI, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in Terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 22-28, con bibliografia precedente. Sul tema si veda anche M. BACCI, *La Madonna della Misericordia individuale*... cit., p. 174, in cui l'autore concentra la sua attenzione sulla variante "individuale" del tema, letto alla luce di una fonte poco nota, ma suggestiva, come la Vita della Beata Gherardesca da Pisa, in cui è esplicitamente sottolineato il ruolo del manto di Maria "che assurge quasi a sintesi dell'intera corte celeste, giacché contiene in sé tutti gli intercessori, i patroni e gli avvocati singolari che agiscono in rappresentanza e a difesa dei peccatori che li invocano sulla terra" (ivi, p. 191).

maschile e femminile dell'Ordine, anche la comunità laica francescana, il terz'ordine, istituito da Niccolò IV con la bolla *Supra Montem* nell'agosto del 1289, il cui stile di vita comunitario e l'attività pastorale furono approvati definitivamente sei anni più tardi con la *Cupientes Cultum* da Bonifacio VIII del 1295[100]. Proprio lui, allora, potrebbe essere stato raffigurato con la tiara dinanzi alla comunità laica, descritta con un'evidenza e un'enfasi difficile da trovare in uno spazio riservato alla clausura[101] (fig. III.114,152). Di conseguenza il 1295 è un valido *post quem* per gli affreschi spoletini.

Come ha sottolineato Serena Bagnarol, nella *Crocefissione* di Worcester il Maestro delle Palazze ha proposto un'iconografia intermedia tra il tema del deliquio di Maria - ampiamente apprezzato nel Duecento umbro, dal Maestro di San Francesco al Maestro di San Felice di Giano (figg. III.161-162) - e il tema dell'affidamento (fig. III.160).[102]. Nell'affresco, un gruppo di uomini, forse giudei, abbigliati alla moda si avvicina al legno con gesti di scherno; la Vergine è sorretta dalle compagne; dalla parte opposta Giovanni, con il polso stretto in una mano e lo sguardo mesto, è affiancato dalla Maddalena con le braccia alzate in segno di dolore. Poco sopra le aureole si distinguono ancora, pur a fatica, alcune lettere[103], da identificare con le iniziali del passo giovanneo (19, 26-27), [Mulier ecce filius] T(uus), D(einde) D(icit) D(iscipulo): E(cce) M(ater) T(ua), in cui l'intera comunità dei fedeli, la chiesa tutta, si affida alla Vergine, ribadendo il carattere ecumenico dell'intercessione mariana già sottolineato nella contigua Madonna della Misericordia (fig. III.163).

Questo episodio presenta un'incorniciatura piuttosto insolita che strozza curiosamente verso l'alto, rastremandosi in diagonale come per inquadrare un'emergenza architettonica, identificata ipoteticamente dal Davies nel catalogo del Museo di Worcester con un'apertura, forse una finestra[104] (fig. III.160). In questo caso però l'incorniciatura correrebbe in orizzontale, ad angolo retto, assecondando la base della finestra, mentre qui sembra adattarsi a un elemento pensile, un pilastrino o un peduccio. A sinistra della *Crocefissione*, poco sopra l'accesso oggi ridotto e tamponato, sono evidenti i segni di una ricucitura

---

[100] Desidero ringraziare Francesco Aceto e Massimo Medica per avermi suggerito questa identificazione in occasione di un mio intervento (*Gli affreschi tardo-duecenteschi del monastero femminile delle Palazze a Spoleto*) al convegno di studi *Come un involucro prezioso. Forme e funzioni della decorazione ad affresco in età gotica* promosso dai Dottorati in Storia dell'Arte delle Università di Bologna, Firenze, Genova, Napoli, Padova, Pisa, Siena, Venezia, Verona, tenutosi a Bologna, il 10-12 giugno 2014.

[101] A solo titolo di esempio: ad Anagni come si è detto c'è un *Giudizio Universale*, ma non c'è nessun riferimento alla comunità laica anagnina, così pure nella *Madonna della Misericordia* dipinta dal Maestro di Santa Giuliana nel 1376 nell'omonimo monastero perugino, oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria, per cui TODINI, *La Pittura umbra*… cit., I, p. 187; II, p. 198.

[102] BAGNAROL (*Pathosformeln nella Crocefissione*... cit., pp. 259-268; EADEM, *Dall'intercessione alla compassione: san Giovanni e la Vergine, la "coniunctio dextrarum" e l'iconografia della Crocefissione nel passaggio tra secolo XII e XIII*, in *La pittura su tavola del Secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti e G. Wolf, Firenze 2012, pp. 215-221) nota che verso la fine del XIII secolo l'iconografia dell'affidamento della Vergine a Giovanni raffigurata ai piedi della Croce perde di efficacia a causa della progressiva sostituzione con il tema del deliquio mariano, come nell'affresco di Worcester, che, per il riferimento al passo giovanneo, viene considerato una sorta di ibridazione iconografica tra i due temi.

[103] DAVIES, *Frescoes from Spoleto*… cit., pp. 466, 468.

[104] Ivi, p. 470, oltre ad una possibile apertura sulla parete, lo studioso ipotizza anche un pentimento con l'inserimento non previsto del gruppo di giudei.

grossolana della muratura parzialmente visibili anche sul muro occidentale (fig. III.164). Mi chiedo se essi non possano essere le tracce delle ammorsature di un palco ligneo sospeso, poi smantellato, adibito a coro delle monache, che poteva integrare quello elevato *a latere* della navata (figg. III.165-169).
Contrastano però con questa ipotesi l'assenza di tracce simili sul lato meridionale del vano, e, dirimpetto, la disposizione degli affreschi poco sotto la soglia dei tre rincassi, senza sfruttare, come di prassi, l'intera altezza della parete, per cui non si può escludere che l'ambiente disponesse di una soffittatura ad una quota più bassa, in origine aperta in concomitanza del presbiterio, per permettere l'affaccio dalle grate poste a settentrione. Nondimeno questa insolita distribuzione degli affreschi potrebbe tradire uno sviluppo notevole del coro in controfacciata, esteso magari fino al presbiterio, come nel caso più tardo di Santa Chiara Vecchia a Nola. Del resto, anche la presenza di un doppio coro, sebbene più insolita, è attestata in Italia, come ricordato in Santa Maria delle Donne ad Ascoli.
La disposizione della chiesa esterna al piano elevato costituisce un *unicum* eccezionale, di cui non conosco altri esempi. Tuttavia, questa singolarità può essere spiegata grazie alla particolare orografia dell'area su cui insiste il monastero, che si appoggia sull'erta collinare posta a settentrione ad una quota notevolmente superiore rispetto al lato opposto, dove peraltro risale la strada che collegava il monastero alla zona occidentale della città (fig. III.170-171). I laici potevano raggiungere il vano tramite la porta, oggi tamponata, aperta sul lato settentrionale, ritrovandosi in direzione inversa, all'uscita, il *Giudizio Universale* dipinto in posizione canonica al fondo di una "controfacciata" (fig. III.172-174). È proprio questa particolare necessità dettata dall'orografia specifica dell'area che poté condizionare in maniera cogente il peculiare arrangiamento del complesso spoletino, in un periodo, ancora nel Duecento, caratterizzato da uno spregiudicato sperimentalismo architettonico. Del resto, se la chiesa esterna fosse stata ricavata al pian terreno della fabbrica, l'ingresso dal lato meridionale avrebbe comportato l'accesso dei laici nelle aree del monastero su cui insistevano gli orti e le pertinenze ad uso delle monache[105], che dovevano essere recintati da un ulteriore corpo di fabbrica, oggi scomparso, ma descritto in un disegno a matita conservato nel "magazzino" del Comune di Spoleto, realizzato nel 1768 da Luigi Avellani[106] (fig. III.175).

3.2.2. *Il monastero spoletino di San Ponziano*.

Il 17 giugno 1318, il vescovo di Spoleto, Pietro, concesse alla badessa del monastero benedettino di San Ponziano (fig. III.176), "cum aliquibus monialibus", per sé, vita natural durante, "non obstante constitutione quacumque", di recarsi presso la chiesa di San Pietro in Teguraria, pertinenza del convento spoletino, "in

[105] Le forti manomissioni subite dal complesso permettono di formulare ipotesi esclusivamente indiziarie. Nondimeno, pur ammettendo ipoteticamente che l'ingresso riservato ai laici fosse stato previsto sul lato meridionale, appare di un certo interesse sottolineare che in questo caso essi avrebbero visto in asse, appena entrati, il *Giudizio Universale* con la *Madonna della Misericordia*.
[106] Il disegno dell'Avellani descrive il campanile a vela ancora in piedi nella zona nord-occidentale del complesso monastico, ancora prima del crollo che ha danneggiato quella zona in cui oggi insiste una parete non ammorsata, forse settecentesca, mentre le mura perimetrali, ancorché dirute, proseguono verso valle.

festo apostolorum Petri et Pauli"[107], trasgredendo le imposizioni claustrali. Evidentemente le deroghe dovevano essere più diffuse di quanto normalmente considerato dagli studi. L'episodio spoletino mi pare particolarmente efficace per mettere in guardia sui pericoli che una lettura meccanicistica del problema della reclusione può portare allo studio degli insediamenti femminili. Infatti, proprio in virtù del rigore normativo vigente, la critica ha spesso negato aprioristicamente la possibilità di un rapporto più dinamico vissuto dalle *moniales* con gli spazi liturgici, concentrando ed esaurendo la propria attenzione sul rapporto esclusivo tra il coro e la chiesa esterna, passando spesso sotto silenzio alcuni episodi, come quello spoletino, che sembrano disvelare una realtà tutt'altro che univoca.
In questo senso, un certo dinamismo sembra caratterizzare il monastero femminile domenicano di Unterlinden a Colmar (fig. III.177), oggi sede espositiva di un'importante raccolta di opere di Martin Schongauer, ma celebre all'inizio del Trecento per la presenza di un'icona miracolosa particolarmente venerata, collocata in una tribuna sopraelevata ad occidente dell'edificio. In questo insediamento le religiose potevano disporre di due spazi distinti, destinati a soddisfare esigenze diverse. Oltre al coro, ricavato ad oriente della navata e fruito in occasione della messa giornaliera e delle preghiere comunitarie, infatti, le *sorores* potevano raggiungere anche la galleria sospesa per la devozione personale dinanzi all'icona miracolosa, che era visibile alternativamente anche ai fedeli desiderosi di venerarla[108].
Una distribuzione degli spazi simile si ritrova anche nel monastero domenicano di Klingental, fondato nel 1233 e trasferito nella sede odierna di Basilea all'inizio degli anni settanta del Duecento (fig. III.178). Qui il coro *monialium* venne ricavato ad oriente della navata, in un vano molto ampio, scandito da sei campate voltate, utilizzato dalle religiose durante la liturgia delle ore e la celebrazione eucaristica. Ernst Coester ha proposto che le monache potessero fruire, come a Unterlinden, di una galleria in controfacciata riservata alla devozione individuale delle religiose[109], che vi accedevano direttamente dal primo piano del chiostro, per ascoltare i sermoni pubblici senza essere viste[110].
Un arrangiamento più complesso, ma affine ai casi descritti, sembra essere quello del monastero doppio di Königsfelden (campo del Re), fondato da Elisabetta di Carinzia a Brugg nella Svizzera settentrionale, sul luogo dove, nel 1308, era stato assassinato il marito Alberto d'Asburgo (figg. III.179-180). Nel 1316, a tre anni dalla sua scomparsa avvenuta a Vienna, la stessa Elisabetta fu traslata a Königsfelden per essere inumata nella tomba degli Asburgo, conservata in posizione eminente nella navata della chiesa. Da allora fu sua figlia Agnese che iniziò a supervisionare la vita del monastero, abitato ben presto anche da una sparuta comunità francescana maschile, insediata per assicurare la cura spirituale alle monache, ma estromessa da qualsiasi proprietà e privata di ogni potere decisionale, interamente riservato alla regina Agnese che risolveva personalmente le questioni interne alla vita comunitaria, assegnando le reciproche competenze

[107] M. SENSI, *La preghiera di intercessione nelle tavolette votive. L'esempio del monastero di S. Ponziano a Spoleto*, in M. SENSI, *"Mulieres in Ecclesia". Storie di monache e bizzoche*, II, Spoleto 2010, p. 900, n. 10, riedizione di M. SENSI, *La preghiera di intercessione nelle tavolette votive. L'esempio di Spoleto*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica", 2, 1994, pp. 246-261.
[108] C. JÄGGI, *Eastern Choir or Western Gallery? The Problem of the Place of Nuns' Choir in Königsfelden and other Early Mendicant Nunneries*, in "Gesta", XL, 1, 2001, pp. 86-87.
[109] COESTER, *Die einschiffigen Cistercienserinnenkirchen*... cit., p. 360.
[110] JÄGGI, *Eastern Choir or Western Gallery?*... cit., pp. 87-89.

alle monache e ai frati, interessandosi anche agli Uffici Divini e alle celebrazioni liturgiche durante particolari occasioni.
La chiesa di Königsfelden presenta un interno a tre navate, scandite da pilastri, con copertura lignea, conclusa ad est con un coro molto allungato voltato a crociera, e decorato da una celebre serie di vetrate dipinte. L'edificio, adibito a granaio dopo la soppressione del 1528, ha subito un primo importante lavoro di ripristino alla fine dell'Ottocento, e un completo restauro negli anni ottanta del Novecento, che ha messo in luce l'esistenza di una galleria sospesa in controfacciata, adibita a coro delle monache, direttamente raggiungibile dal chiostro meridionale, al centro del monastero della comunità femminile. La galleria era perciò riservata esclusivamente alle *sorores*. Tuttavia, dalle disposizioni previste da Agnese nel 1332 per la celebrazione della messa e della liturgia delle ore, sembra di capire che le religiose in alcune occasioni occupavano il coro a oriente della chiesa, di prassi riservato alla comunità maschile, con cui evidentemente dovevano alternarsi[111].
Flebili tracce di un rapporto più articolato tra le *moniales* e lo spazio liturgico sembrano cogliersi anche in San Ponziano[112], dove, oltre al coro, le religiose potevano accedere ad altri ambienti, fruiti in maniera non esclusiva.
Nella fabbrica spoletina, orientata a meridione, gli integrali rifacimenti promossi dal Valadier nel 1788 impediscono una lettura serena delle strutture architettoniche originarie, in minima parte recuperate in seguito agli interventi di ripristino del secolo scorso (fig. III.181-182). Gli studi fondamentali del Martelli hanno però saputo ricostruire l'originaria planimetria della chiesa, dall'interno privo di transetto, a tre navate scandite da colonne, oggi inglobate nelle sostruzioni settecentesche, poste su interassi molto differenti – forse per la presenza del campanile –, con presbiterio rialzato pressoché quadrato e ritmato da pilastri, sopra alla cripta "a oratorio" triabsidata (fig. III.185-186). Questi elementi e l'alternanza tra la copertura a botte della navata centrale e quella a crociera delle laterali sono caratteri peculiari del cosiddetto "gruppo spoletino", un insieme nutrito di edifici romanici sorti tra la fine dell'XI e il secolo successivo nel territorio del Ducato, raccolto dalla critica intorno all'abbaziale di San Felice di Giano e alla chiesa di San Gregorio Maggiore a Spoleto[113] (figg. III.182-188). In una situazione così compromessa, non è semplice stabilire dove fosse disposto il coro riservato alle religiose prima degli interventi d'età moderna. Tuttavia, il complesso monastico si sviluppa interamente sul fianco sinistro della chiesa, per cui sembra lecito ipotizzare che il coro insistesse su questo lato. In particolare, il grande vano contiguo al chiostro, oggi utilizzato come soggiorno dalle monache, poteva essere l'ambiente adatto ad accogliere una comunità numerosa come quella spoletina. D'altra parte, non è possibile escludere che l'ambiente fosse più a meridione, alla fine del braccio occidentale del chiostro, come, ad esempio, in San Pier Maggiore a Pistoia[114]. Proprio in questa zona fu realizzato più tardi il corridoio per l'ingresso delle religiose nel nuovo coro, costruito contestualmente all'ingresso delle

[111] Ivi, pp. 80-85.
[112] Sull'insediamento benedettino, fondato *ante* 1159 e documentato per gli anni 1159-1867, si veda TOSCANO, *Spoleto in pietre*... cit., pp. 14-15.
[113] MARTELLI, *L'abbaziale di San Felice a Giano...* cit., pp. 74-91; R. PARDI, *Evoluzione delle basiliche umbre dall'Alto Medioevo alla fine del secolo XII*, in "Bollettino d'Arte", LXV, VI, 7, 1980, pp. 1-30; B. TOSCANO, *La chiesa, i suoi anni, il suo ambiente*, in *La basilica di San Gregorio Maggiore a Spoleto. Guida storico-artistica*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Pani Ermini e B. Toscano, Cinisello Balsamo 2002, pp. 47-66; GIGLIOZZI, *Architettura romanica in Umbria...* cit., pp. 95-103.
[114] GUAZZINI, *Il coro delle monache di San Pier Maggiore a Pistoia*... cit., pp. 5-21.

monache nel 1520 nell'ordine di Santa Chiara, che determinò la conseguente sottomissione alla cura dei minori osservanti della provincia di San Francesco[115] (fig. III.189). Nell'occasione, infatti, fu ricavato il nuovo coro nella zona presbiterale avanzando la parete d'altare. I lavori si resero necessari in seguito al breve del 1521 "*Exponi nobis*", indirizzato al commissario pontificio di Spoleto, con cui Leone X impose alle religiose una clausura più rigorosa[116]. Si intervenne allora anche nella cripta sbarrandone i tre accessi dalla chiesa. In quell'anno, infatti, le religiose ottennero dal vescovo di Spoleto Francesco Eroli una licenza affinché "pro decore ecclesie dicti monasterii, demoliri facistis quoddam sacellum in ipsa ecclesia existens ad sinistram ingredientibus dictam ecclesiam, prope altare maius eiusdem, et ibi quoddam altare construi facere statuistis"[117]. La licenza parla del solo accesso di sinistra verosimilmente perché gli altri due - ancora visibili murati nella cripta - furono ostruiti proprio in seguito all'avanzamento dell'altare maggiore[118], resosi necessario per la realizzazione del nuovo coro, mentre nelle ultime campate della navata destra si ricavarono gli ambienti di servizio tutt'ora in uso[119] (figg. III.191-193). La cripta è stata riaperta solo nel 1915. I lavori hanno recuperato i due archi di valico originari delle ultime campate - tamponati in occasione dei lavori settecenteschi - visibili ora al fondo della navata sinistra[120] (fig. III.190).
Ostruendo l'ingresso alla cripta, inibita ai fedeli che fino ad allora vi potevano accedere, le monache divennero mediatrici con i culti che vi si veneravano, oggetto di recente dell'attenzione di Mario Sensi, che ha insistito sul ruolo di "santuario polivalente" svolto dalla cripta di San Ponziano[121]. Qui si mantennero vivi i molti culti attestati sul colle Ciciano, testimoniati dai numerosi affreschi tre e quattrocenteschi che si susseguono sulle pareti delle cinque absidiole e delle tre

---

[115] Il passaggio fu preparato dalle clarisse provenienti dal monastero perugino di Monteluce, uno dei due centri umbri di riforma dell'osservanza femminile. Cfr. A. FANTOZZI, *La riforma osservante dei monasteri delle clarisse nell'Italia centrale (documenti, sec. XV-XVI)*, in AFH, 23 (1930), 361-382; 488-550. Nel Settecento, il Valadier costruì dei matronei ad uso delle monache, affacciati sulla navata centrale.

[116] Al 1594 si data la grande *Crocefissione con i Santi Antonio da Padova e Bonaventura* - con un cartiglio con su scritto il motto "dulce lignum dulce clavos", tratto dall'inno attribuito a Claudio Mamerzio - e sulle lunette i *Santi Francesco, Chiara, Girolamo* e *Bonaventura*, dipinti nella parte interna della parete d'altare. Non ho potuto visitare questo ambiente, né il resto del complesso monastico per i limiti tutt'ora imposti all'accesso dei laici nella clausura.

[117] Cfr. SENSI, *La preghiera*... cit., p. 909, nota 39.

[118] L'abside destra è decorata da alcuni affreschi raffiguranti *San Michele Arcangelo tra Sant'Apollonia e un Santo*, *Sant'Onofrio*, la *Flagellazione* e la *Crocefissione*, assegnati dal TODINI, *La pittura umbra*... cit. I., p. 361, a un ignoto pittore spoletino del secondo Trecento. La sola *Flagellazione* è stata pubblicata in *L'Umbria. Manuali per il territorio. Spoleto*, a cura di L. Gentili, L. Giacchè, B. Ragni, B. Toscano, Roma 1978, p. 71, come opera del primo Quattrocento.

[119] Nella cripta, nel paramento dei muri di invito dell'antico accesso centrale all'ambiente furono inseriti due frammenti di cornice altomedievale, per cui L. PANI ERMINI, *Testimonianze altomedievali in S. Ponziano di Spoleto*, in "Spoletium", XXVI-XXVII, 29-30, 1984-1985, pp. 3-11, in cui si propone una datazione al X secolo.

[120] La cripta è generalmente datata dalla critica al tardo XII secolo. Cfr. G. ANGELINI ROTA, *Spoleto e il suo territorio*, Spoleto 1920, p. 128; MARTELLI, *L'abbaziale di San Felice a Giano*... cit., p. 82; GIGLIOZZI, *Architettura romanica in Umbria*... cit., p. 102.

[121] SENSI, *La preghiera*... cit., p. 897; *Pittura votiva e stampe popolari*, a cura di P. Clemente, Milano 1987; G.B. BRONZINI, *Santi taumaturghi e taumaturgia dell'ex voto. Schede di ex voto a cura di G. De Vita*, in "Lares", 56/2, 1990, pp. 493-541.

navate dell'ambiente ipogeo[122] (figg. III.185,194-195). In seguito al nuovo arrangiamento della zona presbiteriale, però, questa devozione secolare finì per essere improvvisamente interrotta.

[122] La prima cappella è un palinsesto, il cui incunabolo è costituito da una *Madonna col Bambino* affrescata a sinistra della monofora, dipinta tra la fine del Due e l'inizio del Trecento (figg. III.195-196). La cronologia alta dell'affresco è suggerita dagli evidenti debiti assisiati, palesi nel motivo cassettonato dell'imbotte del trono, incerto nella resa spaziale, ma ambizioso nel disegno degli sguanci traforati e nella struttura della seduta impostata su colonnine marezzate. La Vergine, giottesca nella tornitura sicura del collo e nella pienezza dei volumi del corpo e del volto, replica l'idea inaugurata dal fiorentino nella *Madonna col Bambino* della controfacciata della Basilica Superiore di San Francesco (fig. III.197), cui l'affresco spoletino si rifà nella resa attenta della profondità dei piani, suggeriti qui dal velo bianco di Maria, orlato d'oro, sotto cui si intravede la cuffia rossa che scende sulla spalla, nascondendosi dietro il corpo del Bambino, tutto intento a giocare con la mano della madre, mentre la vesticciola decorata si apre mostrando la gamba nuda, raccogliendo un motivo di accentuato naturalismo che, inaugurato dal Cimabue dei Servi a Bologna, passò nella produzione di Giotto *fin de siècle*. Ad Assisi riconducono anche gli Angeli turiferari dipinti a monocromo, che snelli, in un insistito contrapposto, si stagliano svelti sulla sommità dei pilastri del trono. L'affresco è in condizioni di conservazione non buone, che ne rendono difficile la lettura. Vi si scorgono evidenti tracce di bruciature di candele, conseguenza della venerazione per l'immagine, confermata dalla presenza di tre devoti dipinti nel tardo Quattrocento da Bernardino Campilio. La chiara relazione della Madonna "con il primo Giotto assisiate" era stata sottolineata con vigore già da C.L. RAGGHIANTI, *Puccio Capanna*, in "Critica d'Arte", XLIII, 154-156, 1977, pp. 231-232, che la giudicava "evidentemente in circolo con il dossale del Maestro di Donna Elena", un pittore anonimo meglio noto agli studi sotto l'etichetta del Maestro di Cesi. L'opera era stata resa nota da TOSCANO, *Spoleto in pietre*... cit., p. 17. Più di recente 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, p. 295; TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 353, come anonimo spoletino influenzato dal Maestro di Cesi, con una datazione al 1300-1310. Nella stessa absidiola sono raffigurati due *San Simonino*; a destra della monofora di fondo è campita una *Vergine col Bambino*, attribuita dal TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 204, II, p. 307, al Maestro del Trittico di Sant'Eufemia (fig. III.198), ma che al contrario sembra realizzata da un pittore più modesto, responsabile di un *San Rocco* datato 1479 e di altri affreschi votivi nella cripta. Nell'ambiente c'è un'altra *Vergine col Bambino*, datata al 1478, dello pseudo Zabolino (fig. III.199). Su questi affreschi si veda R. CORDELLA, *Simonino da Trento e un graffito scherzoso sulle pareti di S. Ponziano*, in "Spoletium", XXXI-XXXII, 34-35, 1990, pp. 253-256. Nella calotta dell'abside destra invece è dipinto lo straordinario *San Michele* del Maestro di Fossa (fig. III.200-201), che testimonia l'importanza del culto micaelico nell'intera area del Monteluco (cfr. SENSI, *La preghiera*... cit., pp. 911-931). Sull'affresco si vedano i contributi di R. LONGHI, *La pittura umbra del Trecento*, in "Paragone", 1973, pp. 41-44; F. BOLOGNA, *I pittori della corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Roma 1969, p. 283, n. 49; TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 142. Più di recente FRATINI (*Per un riesame della pittura trecentesca*... cit., pp. 300-302) facendo proprie alcune considerazioni di G. PREVITALI (*Due lezioni sulla scultura "umbra" del Trecento: II. L'Umbria alla sinistra del Tevere. 3. Tra Spoleto e L'Aquila: il "Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto" e quello "del Crocifisso di Visso"*, in "Prospettiva", 44, 1986, pp. 9-15), ha proposto di assegnare al Maestro anche il gruppo - molto omogeneo - di sculture lignee, poste sotto l'etichetta di Maestro della Madonna di Spoleto. L'idea è stata ripresa e sviluppata da DELPRIORI (*Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina*... cit., pp. 245-373, con ampia bibliografia) che ha suggerito di riconoscere l'esordio del pittore in un'*Annunciazione* in San Giovanni Battista a Eggi e in una *Crocefissione e Santi* nei depositi della Pinacoteca Comunale di Spello, che tuttavia mostrano un enorme divario qualitativo, incolmabile, con il resto della produzione del pittore assai più alta. Mi pare difficile che una delle voci più squisite della pittura centroitaliana del Trecento, educata all'ombra del cantiere assisiate, capace di mediare l'eredità spoletina del Maestro del dittico Poldi Pezzoli con le ricchezze cromatiche di Puccio Capanna, le eleganze senesi di Simone Martini, e la verità epidermica del Maestro di Figline, possa avere un esordio tanto modesto. Al pittore credo si debba riconoscere un affresco frammentario con la *Testa di Cristo*, forse in origine un'*Andata al Calvario*, acquistata a Perugia nel 1892, oggi conservata al Fitzwilliam Museum di Cambridge (inv. 562), che il TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 350, aveva precedentemente avvicinato al Maestro della cappella di San Giorgio. Il

Davvero nel Cinquecento i fedeli furono estromessi, col clero, da uno spazio così sacro per la comunità? Eppure, una serie di ex-voto seicenteschi collocati sulle pareti della cripta, da dove furono rimossi solo nel 1965, sembra attestare la continuità della devozione popolare per questo luogo, anche dopo che ne fu impedito l'accesso. D'altra parte, è possibile che le religiose vi fossero totalmente inibite prima degli interventi di età moderna? Le *moniales* non potrebbero aver fruito della cripta in determinate occasioni, separatamente dalla comunità maschile, nel pieno rispetto della clausura, in modi oggi difficili da ricostruire? Possibile che la comunità custode del "santuario polivalente" spoletino non potesse accedervi? La notizia della deroga concessa nel 1318 lascia intravedere un rapporto più articolato e meno scontato vissuto dalle religiose con lo spazio liturgico.

Un indizio per rispondere a questi interrogativi lo offre, mi pare, l'allestimento dell'absidiola centrale della cripta, decorata da una *Crocefissione* con la *Maddalena* e la *Vergine dolente*, curiosamente sovrastata da un gruppo di Angeli che portano in gloria un'*animula*, che costituisce un caso interessante di relazione tra fruizione privilegiata dello spazio e scelte decorative[123] (fig. III.202). Dalla cripta proviene una scultura lignea, un *gisant*, raffigurante un cavaliere con una lunga veste rossa, con la testa staccata dal collo (fig. III.203). L'opera, oggi al Museo della Rocca Albornoz, è stata identificata ipoteticamente dal Toscano e dal Salvatori con il martire Ponziano[124]. Questa idea è stata rilanciata da Alessandro Delpriori che ha

---

frammento, rovinatissimo, mi pare molto vicino alla *Maria dolente* di Palazzo dei canonici a Spoleto, per cui si può credere sia un'opera tarda. Sul Maestro di Fossa si veda da ultimo l'importante contributo di L. SBARAGLIO in *The Alana Collection. Newark, Delaware, USA. Vol. III. Italian Paintings from the 14th to the 16th century*, a cura di S. Chiodo e S. Padovani, Firenze 2014, pp.164-175; con interessanti proposte di revisione di parte del catalogo in favore del Maestro del crocifisso d'argento.

[123] Queste pitture sono opera di un maestro spoletino ricostruito da Bruno Toscano (cfr. R. QUIRINO in *Arte in Valnerina e nello spoletino. Emergenza e tutela permanente*, catalogo della mostra (Spoleto, 25 giugno – 30 agosto 1983), a cura di G. Benazzi e B. Toscano, Roma 1983, pp. 35-36), che gli riconosceva, oltre agli affreschi della cripta, anche una tabella dipinta alla base di una Croce lignea oggi conservata nel coro cinquecentesco della stessa San Ponziano (fig. III.209). Inoltre, si deve alla mano del maestro un affresco raffigurante la *Madonna col Bambino*, staccato dal monastero della Stella, oggi alla Rocca Albornoz (fig. III.210). A queste opere, lo stesso Toscano ha aggiunto più di recente alcuni lacerti (B. TOSCANO, *San Domenico, gli affreschi ritrovati (I),* in "Spoletium", XLV, 1, 2008, pp. 8-9, 26, n.6) nel transetto e nella navata della chiesa di San Domenico a Spoleto, e gli affreschi della chiesa francescana dei Santi Simone e Giuda, in precedenza resi noti da R. QUIRINO, *Contributo alla conoscenza della chiesa dei SS. Simone e Giuda di Spoleto*, in "Spoletium", 31, 1986, pp. 46-57 (ma sul pittore cfr. TODINI, *La pittura umbra*… cit., I, p. 189, che lo giudica attivo nel primo Trecento, affine al Maestro di Cesi, influenzato dal Maestro Espressionista, con debiti maturati verso il Maestro del Dittico Poldi Pezzoli). Al Maestro si deve anche l'*Arbor Vitae* di Borgo Cerreto giustamente riconosciutogli da DELPRIORI, *Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina*... cit., p. 173, che ha indicato nella *Madonna* della Rocca Albornoz il suo avvio, "con ancora negli occhi le pitture giottesche delle storie di San Francesco, in parallelo perfetto con le prove giovanili dell'Espressionista di Santa Chiara". Tuttavia più che un parallelo, l'attività dell'Espressionista appare un precedente. Proprio il brano della Rocca Albornoz - più tardi incorniciato da una ghirlanda quattrocentesca, di chiara ispirazione gozzolesca - sembra parafrasare, infatti, alcune opere mature nel percorso del pittore, come la *Madonna col Bambino* del Duomo di Assisi o alcuni particolari della volta di Santa Chiara, lasciando intuire che il percorso dello spoletino dovrà collocarsi a date più tarde di quanto normalmente indicato dagli studi, orientati verso una cronologia molto alta, a cavallo tra Due e Trecento.

[124] B. TOSCANO, *Guida alla Pinacoteca Comunale*, Spoleto 1976, n. 43, secondo cui la scultura lignea "potrebbe trattarsi o di una statua collocata in un monumento funerario o della rappresentazione del martire spoletino S. Ponziano". Gli fa eco SALVATORI, *Guida alla Pinacoteca Comunale...* cit. p. 42,

cercato di ricostruire l'assetto originario dell'abside centrale della cripta incentrandola proprio su questo *gisant* ligneo, mettendone in valore l'interazione con l'insolita raffigurazione a sinistra del Cristo della Vergine dolente, con le braccia basse, in asse anche con l'*animula* di San Ponziano condotta in cielo[125].
Qui un altare dedicato a Ponziano è ricordato dalla fine dell'XI secolo nella celebre Bibbia Atlantica proveniente dal monastero spoletino, conservata nella biblioteca di San Daniele in Friuli, resa nota a suo tempo dal Garrison[126]. Nel secondo volume, infatti, in caratteri coevi al testo, è ricordata la dedicazione dei sei altari della chiesa. I primi tre eretti per volere della Badessa Gerlanda, morta nel 1078, e consacrati da un vescovo foraneo; gli altri dal presule spoletino Rodolfo, negli anni ottanta del secolo. Il testo ne elenca due serie, in ciascuna delle quali figura un altare mediano, uno occidentale, uno orientale. I primi, "subt[er] … in basilica" - dunque nella cripta - furono dedicati rispettivamente a Ponziano; alla Santissima Trinità, San Paolo e Costanzo; infine, a San Michele, San Claudio, Sant'Egidio e San Giovenale. In chiesa, invece, l'altare maggiore fu intitolato a San Bartolomeo e "[Pon]tiani"; quello a sinistra a "[…] et sancte Ceciliae et Caterinae et beate Barbare"; quindi, quello destro ai Santi Nicola e Benedetto[127].

---

che suppone, invece, una provenienza originaria da un "monumento funerario, adattato successivamente ad effige del santo patrono di Spoleto, S. Ponziano (decapitato nel 175 d.C.)".

[125] DELPRIORI, *Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina*... cit., pp. 175-177, che propone per la scultura la paternità del Maestro di San Ponziano, cui assegna un nutrito catalogo di intagli lignei.

[126] GARRISON, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, I, n. 1, pp. 16-17, n. 2, pp. 47-48; inoltre TOSCANO, *Spoleto in pietre*... cit., pp. 14-15; S. NESSI, *Appendice storico-documentaria, le "Religiosae mulieres" della diocesi di Spoleto nei secoli XIII e XIV*, in E. MENESTÒ, *Il Processo di canonizzazione di Chiara da Montefalco*, ("Quaderni del centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici dell'Università di Perugia", 14), Firenze-Perugia 1984, p. 535, e Tav. 2. Da ultimo, C. VENUTI, *"La Bibbia Atlantica di San Ponziano" della Biblioteca Guarnieriana di San Daniele del Friuli*, in "Spoletium", 48/4, 2011, pp. 23-30.

[127] Evidentemente la serie si riferisce agli altari absidali: quelli della cripta, dedicati nel 1078; gli altri ricordati nel decennio successivo nella chiesa. Gli altari sono indicati nella loro posizione coerentemente con l'orientamento dell'edificio verso meridione. Il testo è trascritto da VENUTI, *"La Bibbia Atlantica di San Ponziano"*... cit. p. 24; lo riporto: "Anno MLXXVIII obiit reverentissima abbatissa Gerlenda huius cenovii Domina VI Idus mai. Anno dominice nativitatis millesimo septuagesimo VIII indictione prima dedicata tria que subt[er] sunt altaria in basilica almi Pontiani, XIIII Kal[endas] iulii. Haec sanctorum nomina sunt que unumquodque altare continet: primum / Pontiani et Crisanti nec non Cristophori / et sanctorum martyrum XI; secundum quod est occidentali parte / sancte Trinitatis et sancti Pauli et sancti Costantii; tertium / vero quod est orientale sancti Mychaelis et sancti Claud[ii et sancti E]gidii et sancti Iuvenalis. Dedicator vero […]nensis episcopus sed et constructionem ei[us] D[omina] Gerlenda abbatissa fieri postulavit […]. Anno dominice nativitatis mil(lesimo) LXXX[…] tria quae sursum sunt altaria sancti Pontia[ni…] V Kalendas februarii illorum nomina sanctorum, quae unumquodque: […] primum quod est medium continet Barthol[omaei] […]tiani; secundum quod est plaga occidenta[li] […] et sancte Ceciliae et Caterine et beate Barbare; tertium vero quod est orientale sancti Nicolai et beati Benedicti. Dedicator horum altarium venerandus Episcopus Rodolfo Spoletane sedis antistes". Benché esuli dall'argomento trattato, è interessante sottolineare che questa menzione autorizza ad anticipare di oltre un secolo la datazione della cripta generalmente accettata dalla critica, convinta che essa sia un'importante testimonianza del tardo XII secolo, agli stessi anni in cui vengono datati la base del campanile, l'abside centrale (cfr. ANGELINI ROTA, *Spoleto e il suo territorio...* cit., p. 128, che proponeva una datazione seriore per le due absidi laterali, mentre in quella centrale MARTELLI, *L'abbaziale di San Felice a Giano*… cit., p. 82, notava la medesima sigillatura sporgente di malta presente anche nelle chiese spoletine di San Gregorio, di Sant'Eufemia e di San Giuliano) e la facciata classicheggiante, spartita da due cornici marcapiano e timpano in forte aggetto, del tutto analoga ad altri esempi dell'Umbria meridionale, come San Felice di Narco sulla Valnerina, San Pietro a Bovara, presso Trevi, e San Paolo inter vineas nella stessa Spoleto (GIGLIOZZI, *Architettura romanica in Umbria*… cit., p. 102). Una divisione dei lavori come si è qui prospettata è proposta nel

Secondo il Delpriori, il *gisant* doveva essere deposto su di un catafalco ligneo infisso direttamente nella calotta absidale, così da integrare la *Crocefissione* affrescata (fig. III.204). Entrambe le Marie sono rappresentate a mezza figura, con la parte inferiore del corpo nascosta dietro una finta tavola dipinta, che simulava sul piano della parete la prosecuzione del catafalco ligneo, realmente infisso a mezz'altezza nel muro, su cui riposava il simulacro di Ponziano (figg. III.205-206). In questo curioso *tour de force* illusionistico, animato dalla vivida integrazione tra rilievo e pittura, la Vergine, con le braccia tese verso il basso, sembrava accogliere il corpo di Ponziano, mentre la sua animula era portata in gloria dagli Angeli (fig. III.207). "La particolare posizione" di Maria, "eccentricamente posta a destra del Cristo", in questo allestimento virtuosamente ricostruito dal Delpriori, è stata spiegata con il "fatto che l'ingresso in cripta immette il visitatore nella navatella di sinistra"[128]. Questi, procedendo oltre il primo pilastro, volgendosi verso l'absidiola centrale poteva vedere in asse il martire Ponziano, accolto dalla Vergine, intuendone la futura gloria celeste. Tuttavia, l'unicità di questo punto di vista privilegiato per i laici va rivista: l'accesso laterale, chiuso nel Cinquecento e riaperto nel 1915, era solo uno dei tre ingressi all'ambiente. Pertanto, l'allestimento originario avrebbe potuto prediligere l'osservazione offerta dal varco centrale aperto dinanzi all'altare maggiore, oppure quella dall'ingresso al fondo della navata destra, che avrebbe permesso di dipingere, come di prassi, la Vergine in posizione d'onore a destra di Cristo Crocefisso. Tuttavia, sulla parete sinistra della cripta, all'altezza della seconda campata, è oggi murato un accesso diretto agli spazi claustrali, sfuggito agli studi, da cui le monache potevano raggiungere la cripta direttamente dalla clausura[129] (fig. III.208). Non è possibile determinare quando questo passaggio sia stato realizzato, ma certamente doveva essere praticabile nel Cinquecento, quando tutti i tre accessi dalla navata erano stati otturati. Eppure, benché non documentato, proprio il curioso allestimento del catafalco e dell'immagine lignea di Ponziano mi pare suggeriscano che il passaggio fosse in uso già nel Trecento. Una volta scese nella cripta, le monache in fila dietro la badessa, camminando verso l'altare di San Ponziano si sarebbero ritrovate dinanzi la Vergine che accoglieva tra le braccia il martire titolare del loro monastero, motivando così la visione privilegiata da sinistra (fig. III.211).

3.2.3. *Un contesto integro: il monastero di Sant'Antonio abate a Cascia*.

Ai piedi dell'altura su cui si estende Cascia, subito fuori le mura cittadine, in un'area tradizionalmente denominata Romagnano, sorge l'ex monastero femminile di Sant'Antonio, oggi incluso nel percorso espositivo del Museo Civico di Palazzo Santi (fig. III.212-214). L'edificio ecclesiastico a una sola navata, spartita in tre campate, fu quasi interamente ricostruito in seguito ai danni del terremoto del 1703[130]. Della fabbrica medievale si conserva solo l'abside trecentesca a pianta

---

breve commento di Bruno Toscano all'articolo di VENUTI, *"La Bibbia Atlantica di San Ponziano"*... cit., p. 31. Da ultimo, la cripta è ancora riferita al tardo XII secolo di recente dalla GIGLIOZZI, *Romanico in Umbria. Architettura sacra nel contesto*, Roma 2013, pp. 112-113.

[128] DELPRIORI, *Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina*... cit., p. 175.

[129] Ringrazio la badessa e il custode del monastero di San Ponziano per avermi messo a conoscenza di questo passaggio.

[130] A. MORINI, *La chiesa e il monastero di S. Antonio in Romagnano a Cascia*, in "Rivista storica benedettina", VII, 1912, pp. 109-116, in cui si riferisce che "vuolsi da alcuni - ma senza fede di alcun

rettangolare, decorata all'inizio del Quattrocento da un esteso ciclo agiografico dedicato ad Antonio Abate, titolare della chiesa, realizzato dal Maestro della Dormitio di Terni (fig. III.216), cui è stato assegnato da Bruno Toscano[131]. Oltre la parete d'altare si estende l'ampio ambiente adibito a coro delle monache, a pianta rettangolare, disposto perpendicolarmente rispetto all'aula ecclesiale (fig. III.215). La sua decorazione, realizzata da Nicola di Ulisse da Siena nel 1461, è una testimonianza integralmente conservata, periferica, ma preziosa, dell'intima relazione tra immagini dipinti e uso liturgico dello spazio sacro (figg. III.218-219).
La prima menzione del complesso agostiniano risale al 1324, anno in cui il Capitolo di San Pietro in Vaticano concesse un privilegio alla chiesa di *S. Antonii de Cassia*, *pleno iure spectante*, dal quale si apprende che lo stesso capitolo aveva già ordinato la costruzione del monastero, affinché le monache potessero essere in perpetuo al servizio di Dio[132]. Non è chiaro se i lavori fossero già partiti, come suggerito all'inizio del Novecento dal Morini, o se dovessero ancora iniziare, come pensa il Fabbi; di certo a quella data la comunità casciana venne invitata a versare "*debita*

documento - che l'antico fabbricato esistesse già nel 1025", come ritenuto anche da A. FABBI, *Storia e arte nel comune di Cascia*, Spoleto 1975, pp. 342-343, che dice l'edificio ricostruito all'inizio del XV secolo. La fabbrica subì gravi danni in seguito ai sismi del 1599 e del 1703. Il monastero fu abbandonato nel 1909, quando le monache si trasferirono presso le consorelle di S. Antonio a Norcia.

131 Sulle vicende critiche del ciclo absidale, liberato da una scialbatura settecentesca in un restauro di inizio Novecento e inquadrato fin dalla guida del FABBI (*Storia e arte*... cit., pp. 342-343) nell'ambito della pittura spoletina di fine Tre inizio Quattrocento, si veda da ultimo l'intervento di F. MARCELLI, E. TARPANI, in *Museo di Palazzo Santi. Chiesa di Sant'Antonio Abate. Circuito museale di Cascia*, a cura di G. Gentilini e M. Matteini Chiari, Firenze 2013, pp. 152-163, con bibliografia precedente. Gli affreschi sono stati oggetto di un restauro nel 1990 che ha consentito di recuperare sull'arcone la parte bassa del trono di un'*Incoronazione della Vergine*, tema particolarmente appropriato per una chiesa pubblica di un monastero femminile. Sulle pareti della scarsella absidale, il ciclo antoniano si dispone su tre registri, svolgendosi in senso orario dalla parete sinistra a quella destra, dall'alto verso il basso. Si susseguono quindici episodi: *Vocazione di Antonio*; *Sant'Antonio distribuisce le ricchezze ai poveri*; *Vestizione di Antonio*; *Prima tentazione di Antonio*; *Seconda tentazione di Antonio*; *Antonio ricostruisce l'oratorio*; *Arrivo della carovana presso la spelonca*; *Liberazione dai serpenti*; *Antonio visitato dai magistrati*; *Sogno di Sant'Antonio*; *Apparizione del demonio in forma di Fauno*; *Incontro con Paolo di Tebe*; *Visita dei due eremiti ai monaci della Tebaide*; *Il corvo reca un pane ai santi Eremiti*; *Seppellimento di Paolo di Tebe; Esequie di Antonio.* Al centro della parete centrale è raffigurata l'*Annunciazione*, mentre sulle vele dalla volta sono raffigurati gli *Evangelisti*. Il ciclo è citato per la prima volta da M. GUARDABASSI, *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria*, Perugia 1872, p. 39, ed è riconosciuto da B. TOSCANO in *Manuali per il territorio. La Valnerina*, Spoleto 1977, p. 375, alla mano del Maestro della Dormitio di Terni, il cui *corpus* fu ricostruito per primo da F. ZERI, *Tre Argomenti umbri*, in "Bollettino d'Arte", XVIII, 48, 1963, pp. 29-36, intorno ad un affresco con la *Morte della Vergine* dipinta nella chiesa di San Pietro dei Fabbri a Terni. Più tardi il TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 205, ha assegnato questi affreschi al Maestro del trittico di Terni, personalità da lui creata distinguendola dal Maestro della Dormitio, ma le cui opere si possono ascrivere alla fase tarda di quest'ultimo. L'attribuzione al Maestro della Dormitio è confermata negli interventi successivi di C. FRATINI, *Pittori dell'aria ternana fra la fine del '300 e l'inizio '400*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Todi 1990, p. 133; e M.R. SILVESTRELLI, *Dal Maestro di Cesi a Piermatteo d'Amelia*, in *La pittura nell'Umbria dal Trecento al Novecento*, Terni 1993, p. 30.

132 Il privilegio, stilato il 28 agosto 1324 nell'Ospedale di Santa Croce di Norcia e conservato nell'Archivio della Biblioteca Vaticana, è stato trascritto da MORINI, *La chiesa e il monastero*... cit., pp. 109-116, e tradotto per primo da FABBI, *Storia e arte*.. cit., pp. 342-343.

caritatis et elemosynarum subsidia", tanto "*ad ipsius monasterii constructionem"* quanto "*ad ipsarum famularum Christi ibidem degentium substentationem*"[133].

3.2.3.1 "*Noli me tangere: nondum enim ascendi ad Patrem meum*". *Le storie della Passione nel coro*.

Il coro delle monache di Sant'Antonio consiste in un vano voltato a botte, decentrato rispetto al corpo dell'edificio, posto dietro la parete d'altare, al centro della quale si apre la grata originale con lo sportello del comunichino nel mezzo (fig. III.217).
Il vano è integralmente decorato da un ampio ciclo con le *Storie della Passione*, un tema prediletto in questi contesti fin dal Duecento, integrato negli sguanci interni della *fenestra* da *Santa Scolastica* e *Santa Cecilia*[134]*,* e sovrastato sulla volta dalla raffigurazione di *Cristo Giudice tra le Virtù Cardinali*[135] (figg. III.218-222). Ad eccezione della *Crocefissione*, campita sull'intera parete meridionale, gli altri episodi si articolano in due registri. Il superiore è scandito da finti pilastrini, ornati da racemi su sfondo rosso e azzurro, animati al centro da clipei con teste virili e muliebri alternati. Le scene del registro inferiore sono invece separate da colonnette tortili a monocromo appoggiate su un piano scorciato, che simula un ballatoio, oltre il quale si dispiega un paesaggio collinare unificato. La decorazione è chiusa da una zoccolatura a finto velario, in cui si alternano tendaggi verdi, gialli e rossi arricchiti da frange tricolori – rosse, bianche e verdi – e animati in più punti da motivi floreali[136].
All'ambiente si accede oggi tramite un ingresso spurio, aperto sulla parete di fondo della chiesa, danneggiando parte degli affreschi antoniani (fig. III.216). Le monache accedevano al vano tramite il varco aperto sul chiostro al centro della parete settentrionale, previsto dalla decorazione quattrocentesca che lo serra con colonnette tortili che inquadrano le scene affrescate (fig. III.223).
Il ciclo si sviluppa dal registro superiore a quello inferiore (fig. III.224). Il racconto parte sopra la grata con l'*Ingresso a Gerusalemme* e prosegue con *L'ultima cena* e

[133] MORINI, *La chiesa e il monastero...* cit., pp. 109-110. FABBI, *Storia e arte...* cit., p. 343.
[134] Sull'impresa decorativa del coro delle monache e la sua fortuna critica si veda la scheda relativa di V. CENCI, F. MARCELLI in *Museo di Palazzo Santi...* cit., pp. 166-178, con estesa bibliografia. Il ciclo fu reso noto da A. MORINI, *Gli affreschi di Nicola da Siena nel coro monastico di S. Antonio abate in Cascia*, in "Rassegna d'arte senese", VI, 1, 1910, pp. 31-35. Sull'attività di Nicola in Umbria si veda B. TOSCANO, *Bartolomeo di Tommaso e Nicola da Siena*, in "Commentari", I-II, 1964, 37-51; R. CORDELLA, *Pittori a Norcia nel secolo XVI: nuovi dati d'archivio*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale, Roma 1996, pp. 160-164; TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, pp. 249-250. Più di recente si vedano i contributi di A. DELPRIORI, *Nell'ombra di Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse: le Storie di san Benedetto in Santa Scolastica a Norcia*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 196-208; M. MINARDI, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni: vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008, pp. 113-115.
[135] Sopra ogni *Virtù* campeggia un cartiglio con un'iscrizione in volgare che ne riassume la qualità. Su quello della *Temperanza* la scritta recita: "IO SO TEMPERANZA CHE TENPARO [IN DUO] E DIVIDO DUO DOGNI COSA TEMPE/RATATA AD OGNI VITIO METTENDO LO FRENO"; sopra la figura della *Prudenza* invece: "IO SO PRUDENTIA SOPRA OGNI ALTRO MERITO / PENSO NEL FOTURO, NEL PRESENTE NEL PRETERITO"; sopra la *Fortezza*: "IO SO FORTEZZA [...] COMBATTO CON ONNI AVERXITA [...]"; infine sopra la *Giustizia*: "IO SO GIUSTEZZA CHE NULLA MI SA [...] MISURAR [...] MENO", nello scudo "AFRICA [...] ASIA".
[136] Al centro della parete di fondo il velario appare interrotto da una lacuna corrispondente alla posizione di un altare ricordato ancora nel 1872 da GUARDABASSI, *Indice-guida...* cit., pp. 39-40.

La lavanda dei piedi (figg. III.225-227); passa poi sul lato corto dove sono dipinte l'*Orazione nell'orto* e la *Cattura di Cristo*, parzialmente danneggiate in seguito all'ampliamento di una finestra sopra la porta d'accesso (figg. III.228-229); avanza sulla parete contigua, ma dal fondo in direzione opposta verso il chiostro, con l'episodio di *Cristo davanti a Ponzio Pilato*, l'*Incoronazione di spine* e la *Flagellazione* (figg. III.230-232). Scende, quindi, sulla stessa parete, nel riquadro centrale del registro inferiore con l'*Andata al Calvario* (fig. III.233), per proseguire con andamento bustrofedico col *Cristo inchiodato alla Croce* (fig. III.234), ultima scena dipinta prima della grande *Crocefissione* della parete di fondo (fig. III.219), sotto cui corre l'iscrizione con la data An(n)o D(omi)ni MCCCCLXI mensis octobris.
Il ciclo ritorna sulla parete dietro l'altare, scendendo nel registro inferiore, dove è campita a sinistra della grata la *Deposizione dalla Croce* (fig. III.236), affiancata a destra dal *Noli me tangere* e dalle *Marie al sepolcro* (figg. III.239-240), scardinando perciò la sequenza del racconto evangelico, ripresa sulla parete d'ingresso con le ultime scene del *Compianto sul Cristo morto*, dell'*Anastasis* e della *Resurrezione*, quest'ultima dipinta sulla parete sinistra (figg. III.236-238).
Questa organizzazione articolata degli affreschi, in cui si deroga sistematicamente dall'ordine del testo evangelico, mi pare rivelatrice di scelte attente e meditate, finalizzate ad enfatizzare alcune immagini raffigurandole in luoghi più sensibili, perché interessati da specifici punti di vista legati a momenti liturgici peculiari vissuti dalle *moniales*. Fra tutti gli episodi, un ruolo eminente è dato alla *Crocefissione*, acme della passione di Cristo, dipinta sulla parete in asse con l'accesso dal chiostro, così da essere la prima scena vista della religiose al loro ingresso ordinato nel coro, per recitare i propri uffici (fig. III.219). Indubbiamente la scelta di dedicare a questo tema un'intera parete ha condizionato in maniera significativa la distribuzione degli altri episodi, obbligando le dieci scene precedenti a occupare due riquadri del registro inferiore della parete sinistra, mancando lo spazio necessario nel registro superiore.
Preso possesso del proprio posto sugli stalli, disposti verosimilmente sul fianco sinistro del vano e su parte della controfacciata e della parete destra, le religiose rivolgevano la propria attenzione verso la grata, oltre la quale veniva celebrata la liturgia eucaristica (fig. III.241), annunciata dall'*Ultima Cena* al centro del registro superiore. Su quello basso, invece, fu previsto un sistema triadico di immagini emblematiche capaci di qualificare in senso femminile il programma decorativo, pur incentrato sulla Passione, illustrando quegli episodi in cui le donne avevano avuto un ruolo attivo negli ultimi momenti della vita terrena di Cristo e, sconfitta la morte, nella sua prima manifestazione. Così, invertendo ulteriormente la sequenza del racconto, si scelse di affiancare alla grata la *Deposizione della Croce*, in cui la Vergine, dinanzi alle Marie, è descritta nell'ultimo abbraccio materno al corpo morto del figlio, a *pendant* della Maddalena nel *Noli me tangere*, a destra del varco, primizia a cui Cristo si rivelò ormai Risorto, che ricompare più a destra nella scena delle *Pie donne al sepolcro* (figg. III.236,239-240).
La partecipazione alla messa e la ricezione della particola eucaristica attraverso la grata erano accompagnate dalla vista sia di scene centrali nell'istituzione eucaristica come l'*Ultima cena*, sia di episodi in cui rifulgeva il ruolo rilevante giocato dai personaggi femminili - *Deposizione*, *Noli me tangere* e le *Pie donne al sepolcro* -, integrate da *Santa Scolastica*, pilastro del monachesimo femminile, e *Santa Cecilia*, esempio di purezza perfetta, raffigurate sugli sguanci del varco, perciò in posizione di particolare visibilità quando le religiose ricevevano la

particola. Pur di assicurare questa disposizione degli episodi intorno al comunichino fu sacrificato l'ordine narrativo, obbligando a far slittare la raffigurazione delle scene intermedie sulle altre pareti, così da orchestrare un'impaginazione compositiva attentamente calibrata per un contesto femminile.
Tra il *Noli me tangere* e le *Marie al sepolcro* insisteva un rincasso che ospitava un tabernacolo eucaristico, ancora visibile in una fotografia del 1912, prima di essere sfondato per ricavare l'attuale ingresso dalla chiesa[137] (fig. III.242). La nicchia, aperta in asse con l'*Ultima cena* dipinta nel registro alto, doveva essere prevista fin dall'origine, perché è inquadrata da un'incorniciatura dipinta contestuale con la decorazione quattrocentesca[138] (fig. III.243). Sugli sguanci si conservano tracce di due fasce dipinte, una bruna e l'altra blu scuro, interrotte a scalino a circa metà dell'altezza del rincasso, dove in origine doveva insistere una zoccolatura in parte leggibile nello scatto d'epoca, che documenta una decorazione più tarda della nicchia, a drappi e angioletti, forse tardobarocca[139] (figg. 243-244). Nella foto si vede bene sul fondo del rincasso uno sportellino su cui è dipinto un ostensorio, circondato da figurine angeliche in adorazione, che può identificarsi col tabernacolo eucaristico, aperto su entrambi i lati della parete d'altare, secondo una soluzione documentata su scala monumentale e a un'altra cronologia in San Maurizio al Monastero Maggiore a Milano[140] (fig. III.245). Sembra suggestivo pensare che sulla parete verso l'altare, questo repositorio si sarebbe aperto alla base della scena con *Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe sfamati dal corvo*, stabilendo una connessione tra il pane di cui si nutre l'eremita e l'ostia, cibo di vita eterna, riposta nel tabernacolo sottostante (fig. III.217).
Se questo arrangiamento, rinnovato più tardi nelle forme documentate dalla foto di inizio Novecento, fosse stato previsto fin dall'origine, acquisterebbe altro significato la presenza proprio sopra al rincasso dell'iscrizione celebrativa di Nicola di Ulisse, "vincere qui potuit Policreti solus onore"[141], campita in un luogo liturgicamente sensibile, che avrà dato ulteriore visibilità ed enfasi al panegirico, già iperbolico, che costituisce perciò un ultimo esempio del legame profondo tra immagini dipinte e uso liturgico dello spazio sacro.

---

[137] La nicchia è documentata in uno scatto dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, di cui si conserva una copia nella Fototeca Federico Zeri (inv. n. 48369).
[138] Non appare invece originale l'apertura nella parete laterale sinistra, prossima della controfacciata, realizzata danneggiando parte del riquadro con la *Resurrezione*, che in una fotografia conservata nel faldone di Nicola di Ulisse da Siena della Fototeca del Kunsthistorisches Istitut di Firenze mostra ancora una decorazione tardobarocca in stucco che coronava la porta, perduta nello stato attuale (fig. III.246). Sembra spuria anche la nicchia aperta a destra dell'ingresso odierno dalla chiesa, sotto la figura dell'Angelo dell'episodio delle *Pie donne al sepolcro*.
[139] L'attuale incorniciatura policroma dell'apertura, a quadrilobi neri su sfondo bianco inclusi tra due nastri rossi, analoga ad altre bande decorate inserite nelle altre scene, non si rintraccia nella foto del 1912 (fig. III.244), dove la fascia appare scialbata.
[140] Cfr. BATTEZZATI, *Milano. San Maurizio al Monastero Maggiore*... cit., pp. 122-145.
[141] L'iscrizione recita: "Vincere qui potuit Policreti solus onor[e] / quem pia Sena dedit Nicholaus [in] arte magistra / clara de[u]m templi liquit spectacula torre / vir fuit ingenio null[i]usque superandus in arte / Pirgotilen superare potens pictorque p(er)e[n]ni[s] / voce [sic] deos ausus delubris actare [sic] potens". Fu trascritta da MORINI, *Gli affreschi di Nicola...* cit., p. 33, ed è stata confrontata da R. CORDELLA, *Pittori del '400 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 O.L. Falaschi, Ripatransone (AP) 2003, II, p. 676, con quella di San Fortunato a Poggioprimocaso, anch'essa del pittore.



III.1. Perugia, S. Maria di Monteluce, facciata.



III.2. Perugia, S. Maria di Monteluce, veduta verso la controfacciata.



III.3. Perugia, S. Maria di Monteluce, fianco settentrionale.



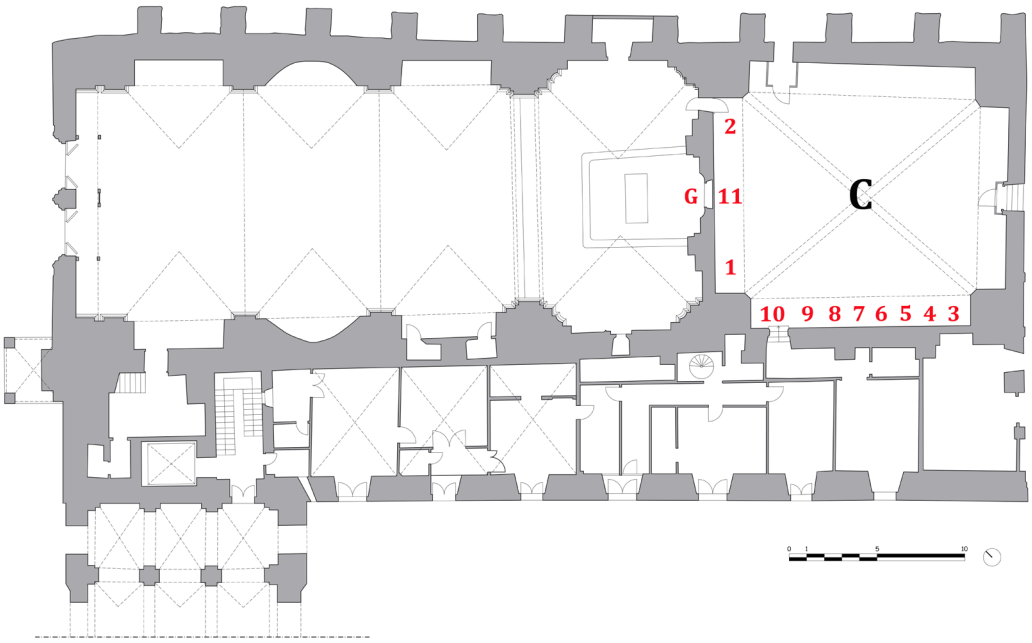
III.4. Perugia, S. Francesco al Prato, fianco meridionale.



III.5. Perugia, S. Bevignate, facciata e fianco sinistro.



III.6. Montelabate di Perugia, S. Maria di Valdiponte, fianco sinistro.



III.7. Perugia, S. Maria di Monteluce, pianta della chiesa e del coro (C), con segnalati la grata delle monache (= G), gli affreschi del XIV secolo (1 = *San Lorenzo e Santo Vescovo*; 2 = *Assunzione della Vergine*; 3 = *Stigmate di San Francesco*; 4 = *Sant'Onofrio*; 5 = *San Michele Arcangelo*; 6 = *Battesimo di Cristo*; 7 = *Santa Caterina converte l'imperatrice Faustina e il capo delle guardie Porfirio*; 8 = *Sant'Eufemia?*; 9 = *Visione di Sant'Eustachio*; 10 = *Santa martire*) e del XV secolo (11 = *Crocefissione con Santa Chiara e le clarisse*).



III.8. Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete occidentale.



III.9. Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, angolo tra le pareti orientale e meridionale.



III.10. Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, angolo tra le pareti meridionale e occidentale.

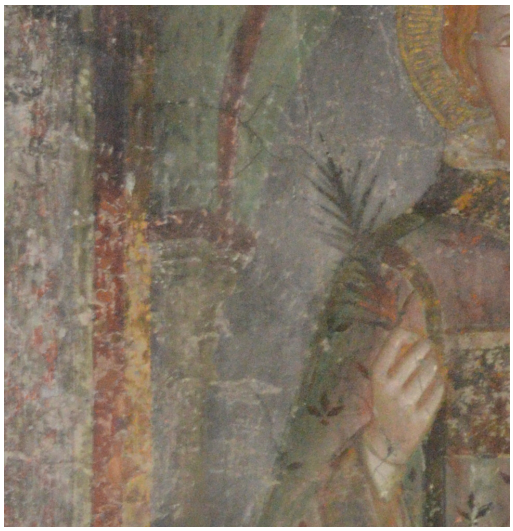


III.11. Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete meridionale.



III.12. Maestro dei Dossali di Subiaco, *San Lorenzo (?), San Costanzo (?)*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete occidentale.



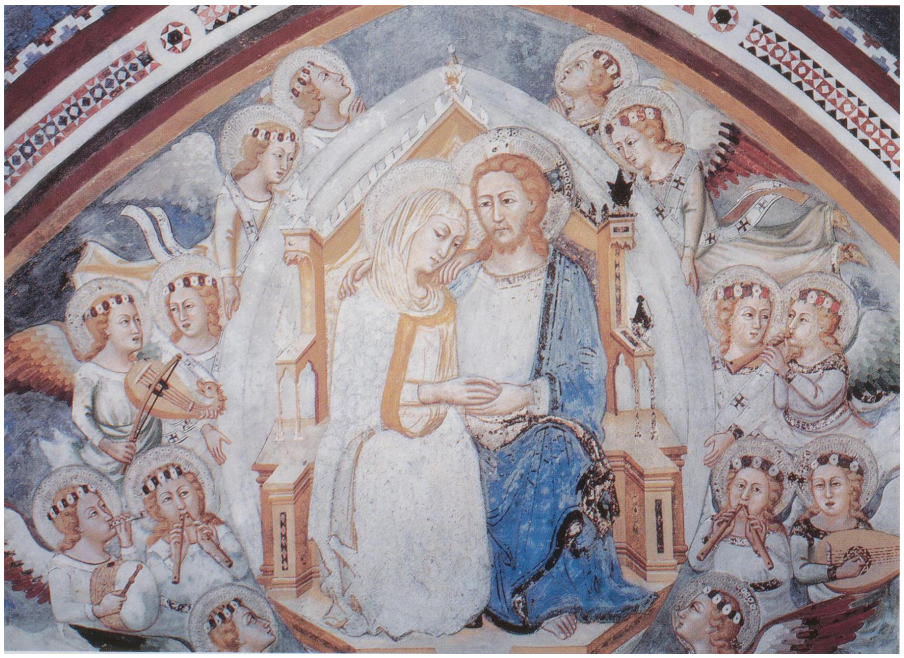




III.13-15. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Santi*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete occidentale.



III.16. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Assunzione della Vergine*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete occidentale.



III.17. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Assunzione della Vergine*, Subiaco, Sacro Speco.



III.18. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Assunzione della Vergine*, Gualdo Tadino, S. Francesco, parete destra.



III.19. *Cristo in trono con la Vergine*, Roma, S. Maria in Trastevere, catino absidale (1140-1143).



III.20. Cimabue, *Assunzione della Vergine*, Assisi, Basilica superiore.



III.21. Pittore protogiottesco, *Assunzione della Vergine*, Isola Maggiore, S, Michele Arcangelo.



III.22. Maestro del Trittico Marzolini, *Assunzione della Vergine*, Perugia, S. Giuliana.



III.23. Maestro di Cesi, *Trittico*, Parigi, Musée Marmottan Monet.



III.24. Rinaldo da Siena, *Cristo e la Vergine in trono,* Siena, Chiesa delle Clarisse.



III.25. Pittore umbro della metà del XIV secolo, *Assunzione della Vergine*, Perugia, S. Maria della Colombata.



III.26. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Stigmate di San Francesco*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete meridionale.



III.27. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Sant'Onofrio, San Michele Arcangelo*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete meridionale.



III.28. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Battesimo di Cristo*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete meridionale.



III.29. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Santa Caterina converte l'imperatrice Faustina e il capo delle guardie Porfirio*, *Sant'Eufemia (?)*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete meridionale.



III.30. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Sant'Eustachio, Santa martire*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete meridionale.





III.31-32. Pittore della metà del XV secolo, *Crocefissione*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete occidentale, intero e dettaglio di S. Chiara e delle clarisse.



III.33. Don Nello Palloni, *Assunzione della Vergine* (copia dell'affresco nel coro delle monache), Perugia, S. Maria di Monteluce, edicola di facciata.



III.34. Bartolomeo Caporali (?), *Adorazione dei pastori*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



III.35. Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, *Incoronazione della Vergine*, Roma, Musei Vaticani.



III.36. Maestro di San Francesco al Prato (Maestro dei Dossali di Subiaco?), *Dormitio Virginis*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dettaglio.



III.37. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Santa Caterina converte l'imperatrice Faustina e il capo delle guardie Porfirio*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete meridionale, dettaglio.



III.38. Maestro di San Francesco al Prato (Maestro dei Dossali di Subiaco?), *Dormitio Virginis*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dettaglio.



III.39. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Santa martire*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete meridionale.



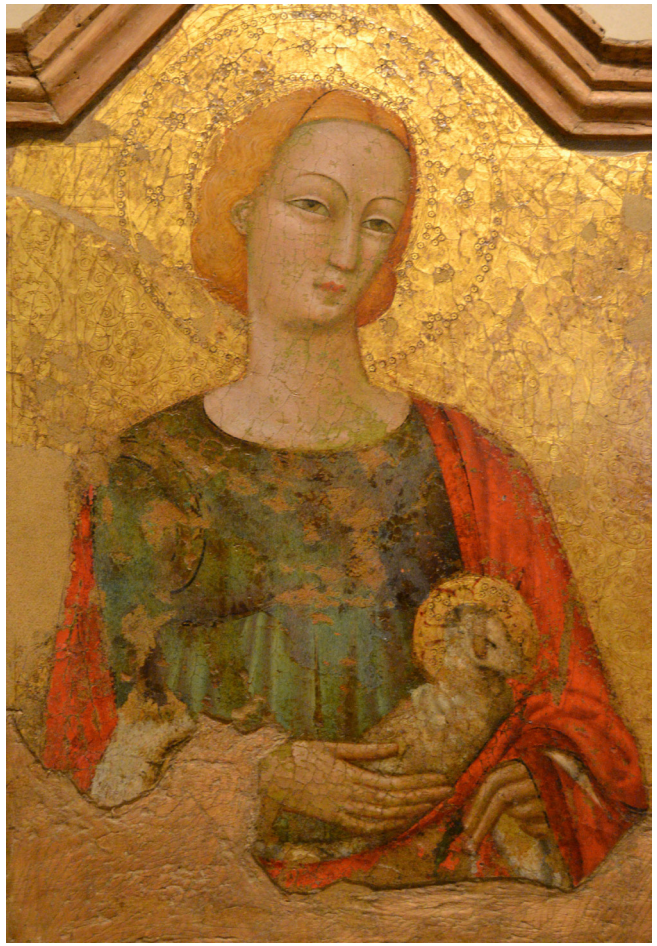
III.40. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Sant'Eufemia (?)*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete meridionale, dettaglio.



III.41. Maestro di San Francesco al Prato (Maestro dei Dossali di Subiaco?), *Dormitio Virginis*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dettaglio.



III.42. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Polittico n. 17*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dettaglio.



III.43. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Polittico n. 17*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dettaglio.



III.44. Maestro di San Francesco al Prato (Maestro dei Dossali di Subiaco?), *Dormitio Virginis*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dettaglio.



III.45. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Santa Caterina converte l'imperatrice Faustina e il capo delle guardie Porfirio*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete meridionale, dettaglio.



III.46. Maestro di San Francesco al Prato (Maestro dei Dossali di Subiaco?), *Sposalizio della Vergine*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dettaglio.



III.47. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Maddalena (?)*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete meridionale.



III.48. Pittore umbro del quinto decennio del XIV secolo (?), *Crocefissione*, Perugia, Archivio di Stato, sala della biblioteca.



III.49. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Assunzione della Vergine*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete occidentale, dettaglio.



III.50. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Assunzione della Vergine*, Perugia, S. Maria di Monteluce, coro, parete occidentale, dettaglio.



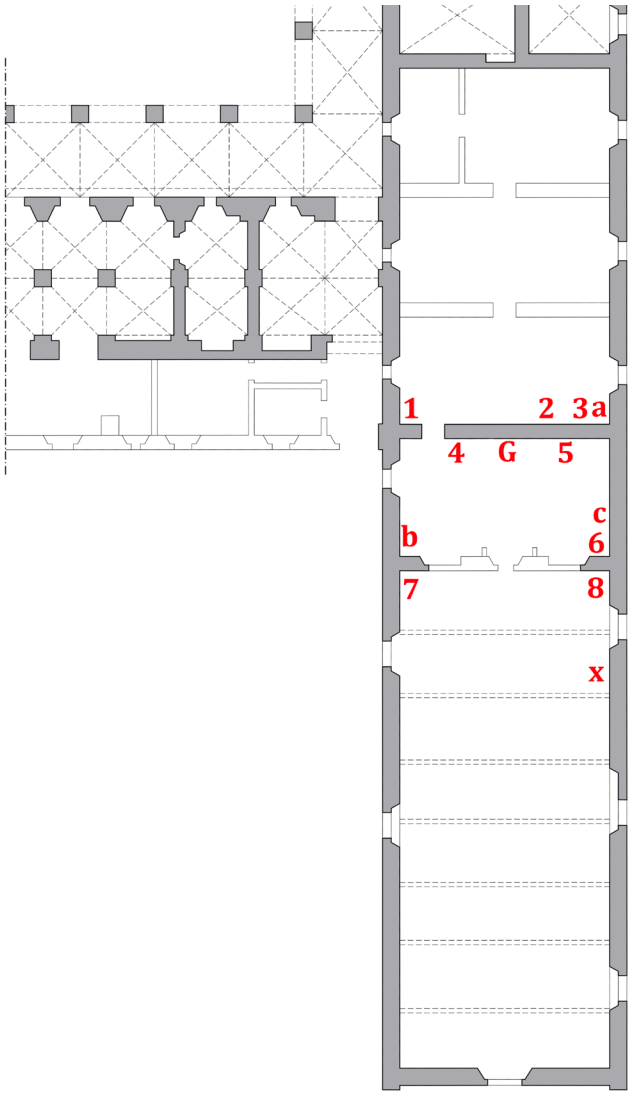
III.51. Maestro dei Dossali di Subiaco (?), *Maestà delle Volte*, Perugia, Palazzo vescovile, dettaglio.



III.52. Perugia, S. Giuliana, esterno in una foto d'epoca.



III.53. Perugia, S. Giuliana, interno.



III.54. Perugia, S. Giuliana, pianta con indicate la grata (G) e la posizione degli affreschi (1 = *Deposizione di Cristo dalla Croce*; 2 = *Crocefissione*; 3 = *Flagellazione*; 4 = *San Galgano*; 5 = *Madonna col Bambino e San Giovanni Battista e Santi Cistercensi*; 6 = frammento di *Santo cistercense*; 7 = *Santa Giuliana*; 8 = *San Bernardo*; x = fregio floreale; a, b, c = frammenti di velarium).



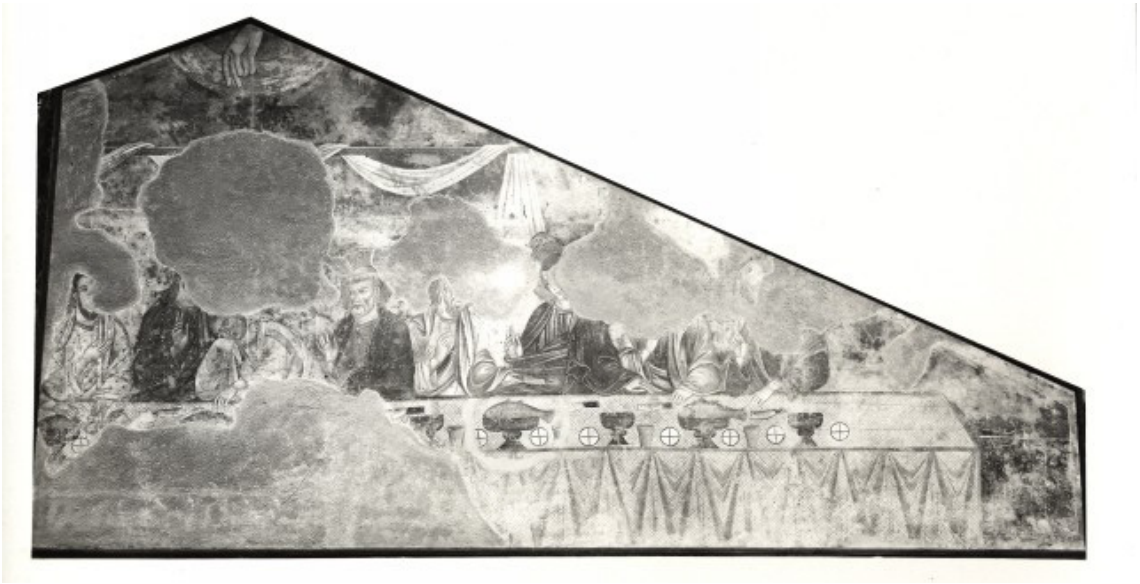
III.55. Vigoroso da Siena, *Madonna col Bambino tra i santi Maria Maddalena, Giovanni Battista, Giovanni Evamgelista e Giuliana*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



III.56. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Flagellazione, Crocefissione*, Perugia, S. Giuliana, coro (nn. 2-3 nella pianta a fig. 54).



III.57. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Deposizione di Cristo dalla Croce*, Perugia, S. Giuliana, coro (n. 1 nella pianta a fig. 54).



III.58. Maestro del Trittico Marzolini, *Ultima cena*, Perugia, S. Giuliana.



III.59. Maestro del Trittico Marzolini, *Assunzione della Vergine*, Perugia, S. Giuliana, dettaglio.



III.60. Maestro del Trittico Marzolini, *Mensola*, Perugia, S. Giuliana, ex refettorio.



III.61. Cimabue, *Dormitio Virginis*, Assisi, Basilica superiore, dettaglio delle mensole.



III.62. Perugia, S. Giuliana, interno, arco trionfale.



III.63-64. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Angeli*, Perugia, S. Giuliana, arco trionfale.



III.65-66. Cimabue, *Angeli*, Assisi, Basilica superiore, dettaglio delle mensole.





III.67-68. Pittori umbri dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Santa Giuliano*, *San Bernardo*, Perugia, S. Giuliana (nn. 7-8 nella pianta a fig. 54).



III.69. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Santo cistercense*, Perugia, S. Giuliana (n. 6 nella pianta a fig. 54).





III.70-71. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Fregio floreale*, Perugia, S. Giuliana. arco trionfale.



III.72. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Fregio floreale*, Perugia, S. Giuliana. parete destra ("x" nella pianta a fig. 54).



III.73. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Fregio floreale*, Perugia, S. Giuliana. parete sinistra del presbiterio ("b" nella pianta a fig. 54).



III.74. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Fregio floreale e velario*, Perugia, S. Giuliana. parete destra del presbiterio ("c" nella pianta a fig. 54).



III.75. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Fregio floreale e velario*, Perugia, S. Giuliana. coro.



III.76. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Fregio floreale e velario*, Perugia, S. Giuliana. parete sinistra del presbiterio ("a" nella pianta a fig. 54).



III.77. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Fregio floreale e velario*, Perugia, S. Giuliana. coro, dettaglio ("a" nella pianta a fig. 54).





III.78. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Flagellazione*, Perugia, S. Giuliana, coro.



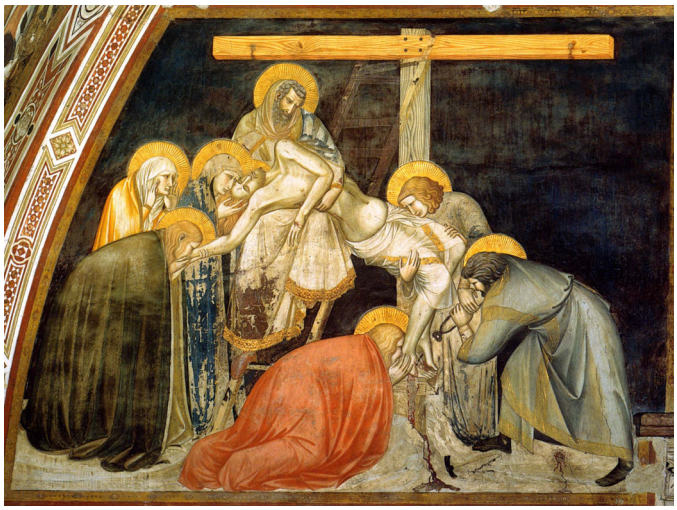
III.79-80. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Crocefissione con due dolenti e Sant'Andrea*, Perugia, S. Giuliana, coro, intero e dettaglio.



III.81. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Deposizione di Cristo dalla Croce*, Perugia, S. Giuliana, coro.



III.82. Maestro di San Francesco, *Deposizione di Cristo dalla Croce*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



III.83. Pietro Lorenzetti, *Deposizione di Cristo dalla Croce*, Assisi, Basilica inferiore.

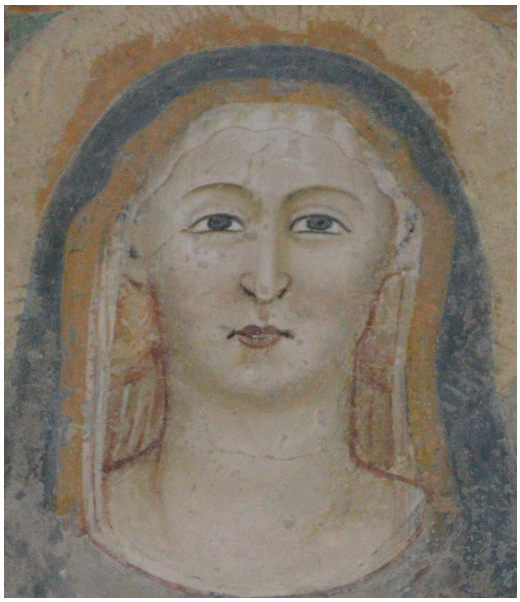




III.84-85. Perugia, S. Giuliana, coro, tracce del rincasso della grata, forse il comunichino.



III.86. Maestro di San Domenico a Bevagna, *Madonna col Bambino e San Giovanni Battista; San Bernardo (?)*, Perugia, S. Giuliana (n. 5 nella pianta a fig. 54).



III.87. Maestro di San Domenico a Bevagna, *Madonna col Bambino e San Giovanni Battista e Santi Cistercensi*, Perugia, S. Giuliana, dettaglio del volto della Madonna.



III.88. Maestro di San Domenico a Bevagna (?), *Madonna col Bambino e San Giovanni Battista e San Bernardo (?)*, Perugia, S. Giuliana, dettaglio del volto del santo cistercense.



III.89. Maestro di San Domenico a Bevagna, *San Domenico brucia i libri degli Albigesi*, Bevagna, S. Domenico, dettaglio.



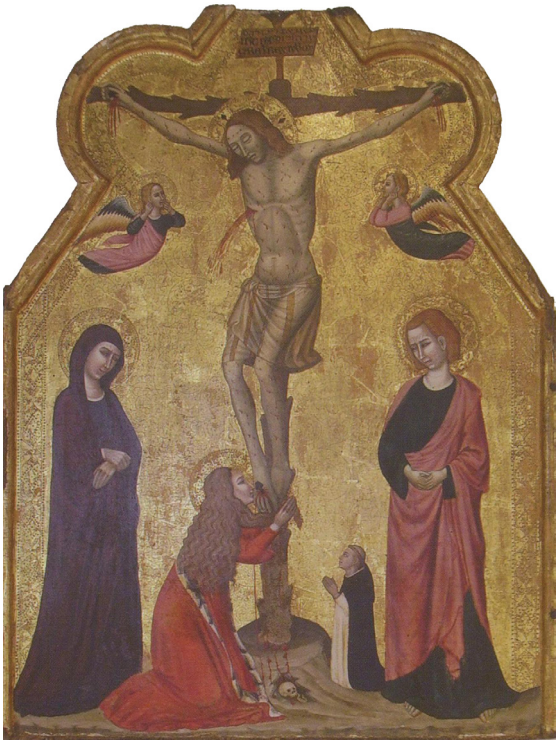
III.90. Maestro di San Domenico a Bevagna (?), *Madonna col Bambino e San Giovanni Battista e San Bernardo (?),* Perugia, S. Giuliana, dettaglio del volto del santo cistercense.



III.91. Maestro di San Domenico a Bevagna (?), *San Galgano*, Perugia, S. Giuliana (n. 4 nella pianta a fig. 54).



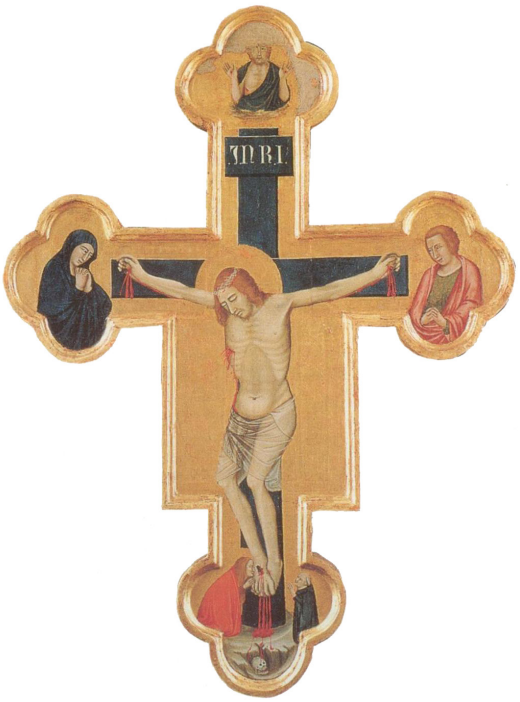
III.92. Maestro del 1320, *Maestà*, Pieve Pagliaccia, chiesa parrocchiale, dettaglio.



III.93. Maestro di Paciano, *Crocefissione*, Castello di Pieve del Vescovo, Corciano, Museo Diocesano di Pieve del Vescovo.



III.94. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Crocefissione con due dolenti e Sant'Andrea*, Perugia, S. Giuliana, coro, dettaglio.



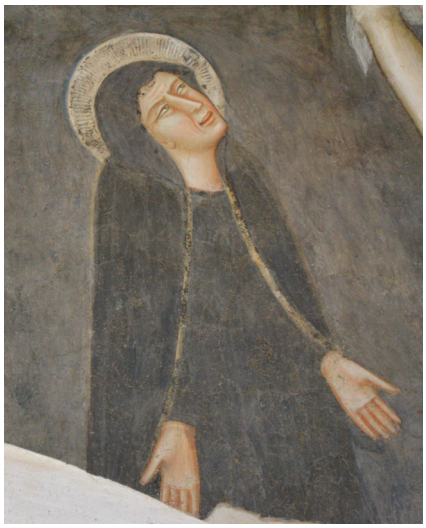
III.95. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Croce dipinta*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



III.96. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Deposizione di Cristo dalla Croce*, Perugia, S. Giuliana, coro, dettaglio.



III.97. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Croce dipinta*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dettaglio della Vergine dolente.



III.98. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Crocefissione con due dolenti e Sant'Andrea*, Perugia, S. Giuliana, coro, dettaglio.



III.99. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Crocefissione*, Perugia, antico Oratorio della Fraternita di S. Agostino.



III.100. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Crocefissione*, Perugia, antico Oratorio della Fraternita di S. Agostino.



III.101. Pittore perugino del secondo quarto del XIV secolo, *Crocefissione con due dolenti e Sant'Andrea*, Perugia, S. Giuliana, coro, dettaglio.



III.102. Maestro di Santa Giuliana, *San Cristoforo, Santa Giuliana con le monache, Giovanni da Toledo*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



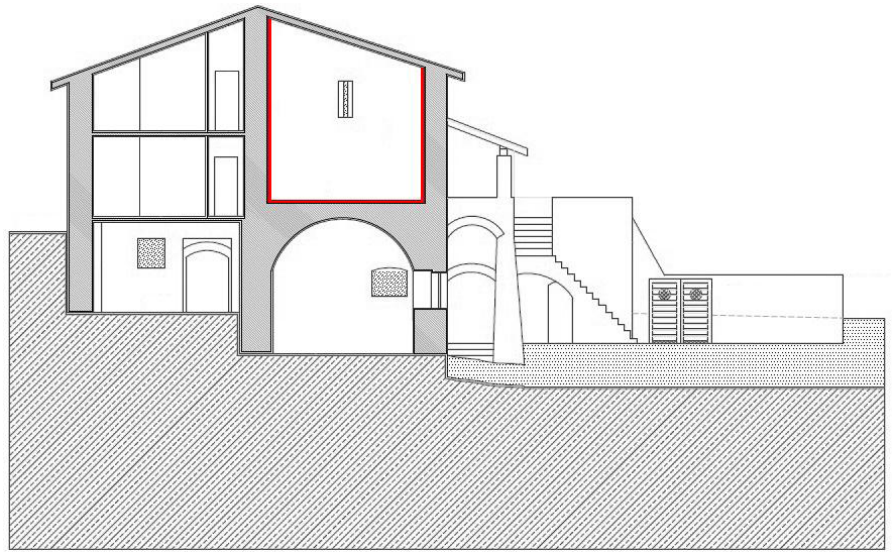
III.103. Spoleto, S. Maria inter Angelos, lato meridionale del complesso.

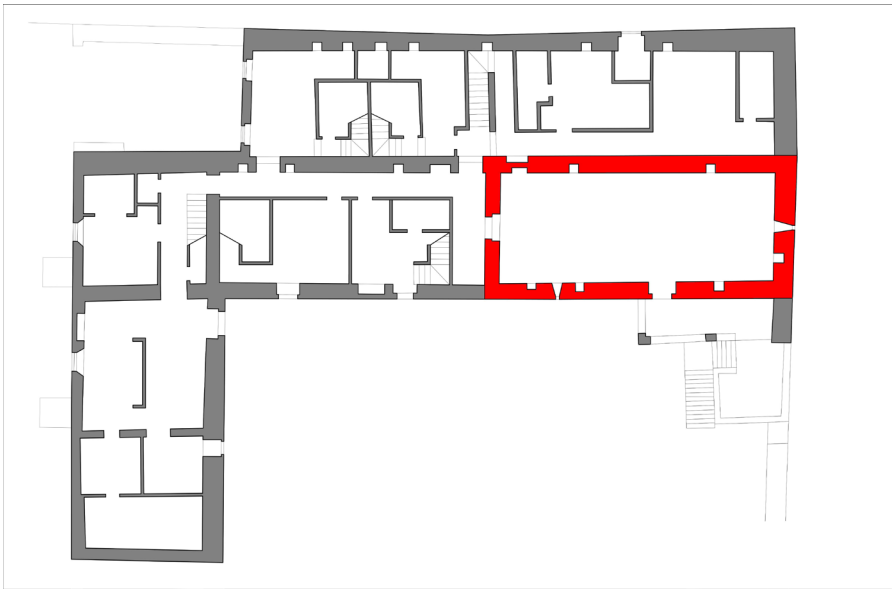


III.104. Spoleto, S. Maria inter Angelos, lato orientale del complesso.



III.105. Spoleto, S. Maria inter Angelos, lato meridionale, scala d'accesso al vano affrescato.

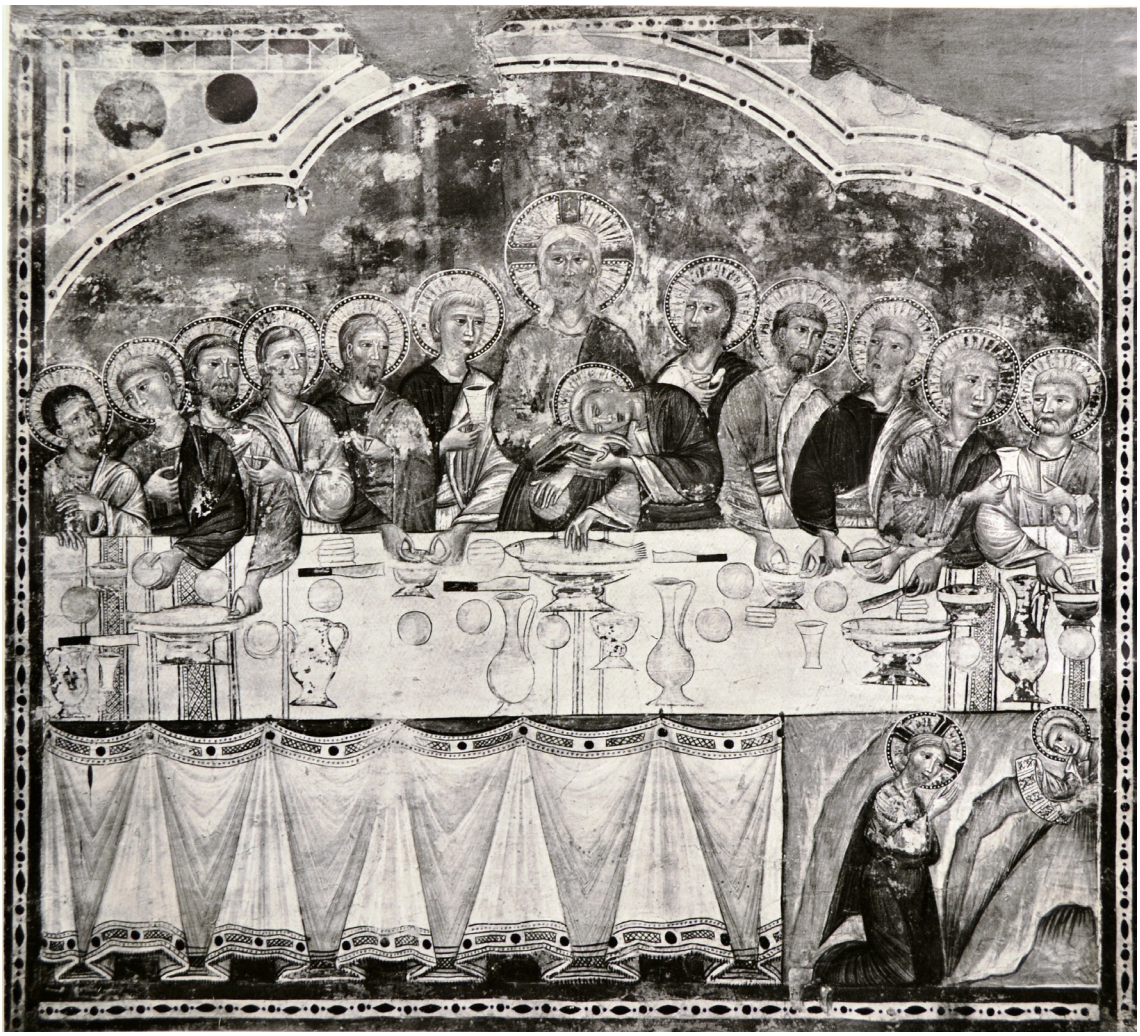




III.106-107. Spoleto, S. Maria inter Angelos, sezione e pianta, con evidenziato il vano affrescato.



III.108. Spoleto, S. Maria inter Angelos. vano affrescato, veduta verso nord-est.







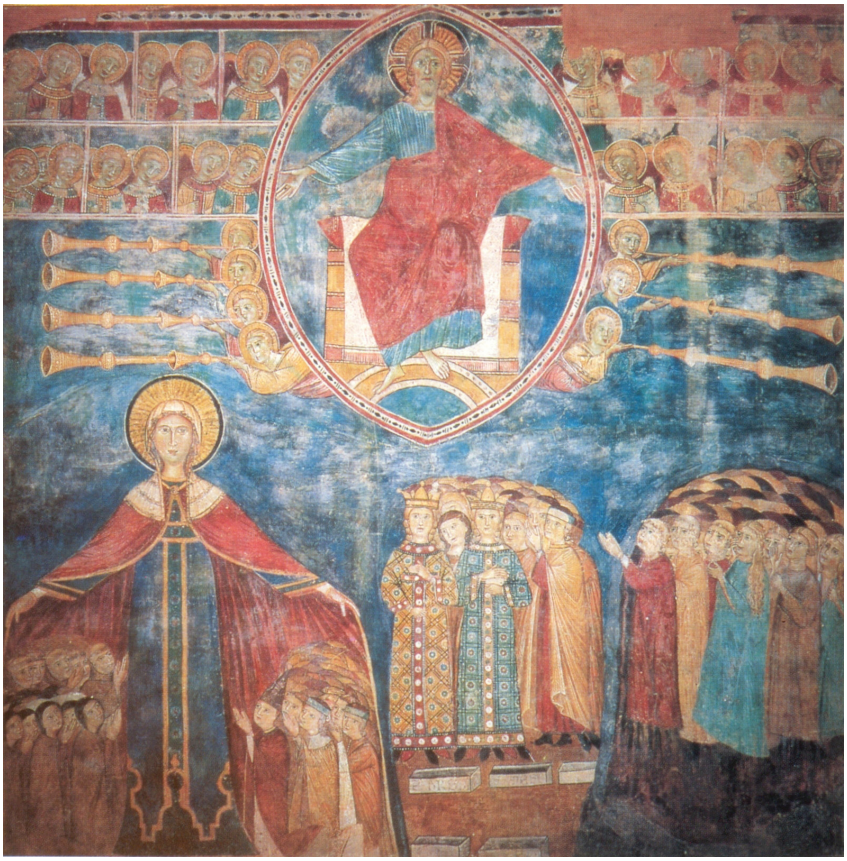
III.109-111. Maestro delle Palazze, *Ultima cena, Maria dolente e un soldato, San Giuseppe*, Worcester (Mass.), Worcester Art Museum.



III.112. Maestro delle Palazze, *Crocefissione*, Worcester (Mass.), Worcester Art Museum.



III.113. Maestro delle Palazze, *Annunciazione*, Bryn Athyn, Glencairn Museum.



III.114. Maestro delle Palazze, *Giudizio finale e Madonna della Misericordia,* Bryn Athyn, Glencairn Museum.



III.115. Maestro delle Palazze, *Gesù bambino*, Boston, Museum of Fine Arts.



III.116. Maestro delle Palazze, *Re mago*, Hartford, Wadsworth Athenaeum.



III.117. Maestro delle Palazze, *Pastore*, Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museum.



III.118. Maestro delle Palazze, *Natività, Annuncio ai pastori e Adorazione dei Magi*, stato immediatamente successivo allo strappo.



III.119. Spoleto, S. Maria inter Angelos. parete settentrionale prima dei secondi strappi degli affreschi del 1964.



III.120. Maestro delle Palazze, *Derisione di Cristo*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto.

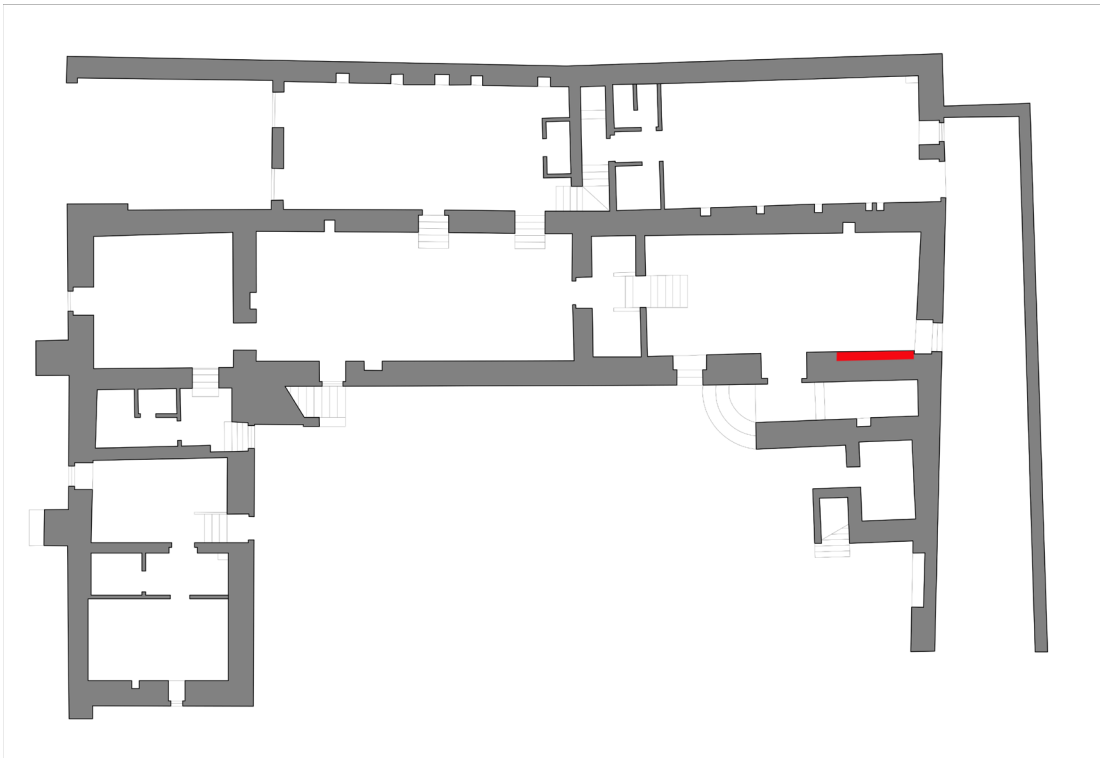


III.121. Maestro delle Palazze, *Derisione di Cristo*, Spoleto, Santa Maria inter Angelos, stato tra il 1921 e lo strappo del 1964.

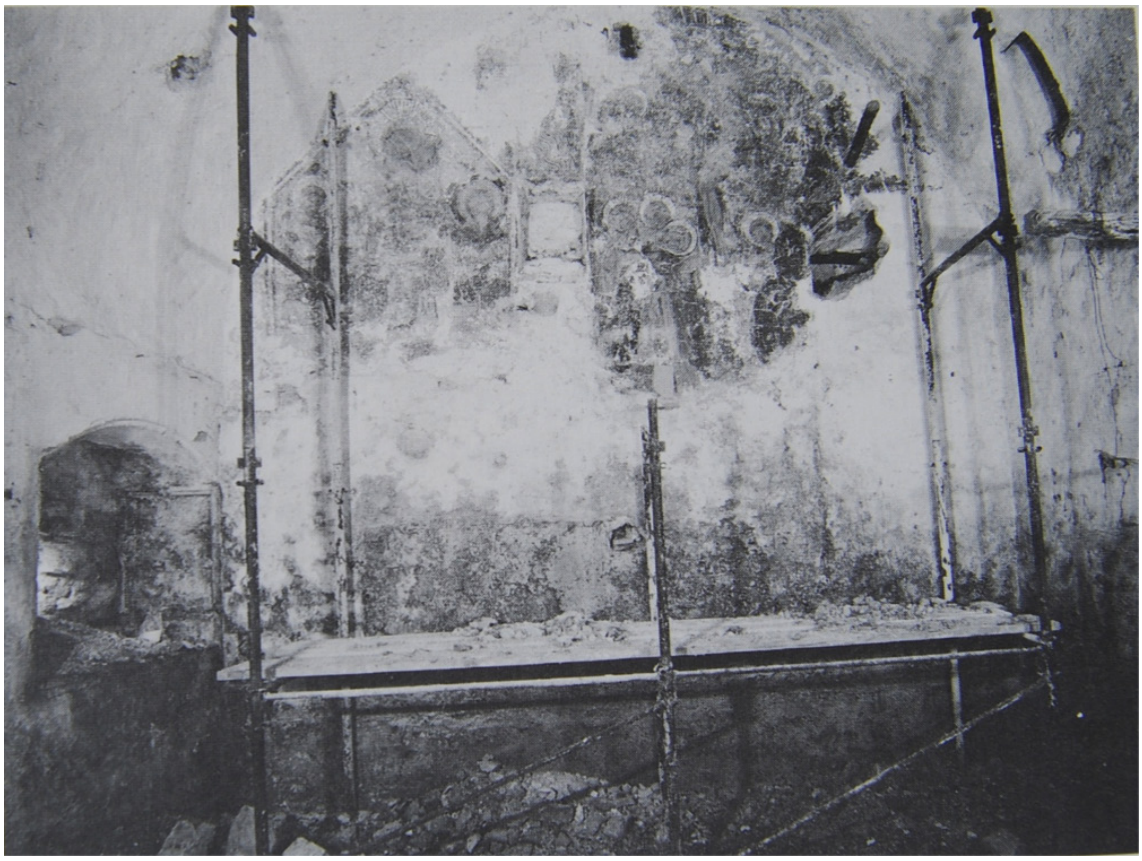




III.122-123. Maestro delle Palazze, *Ultima cena, Giudizio finale e Madonna della Misericordia* (secondi strappi), Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto.



III.124. Spoleto, S. Maria inter Angelos, ambiente inferiore, pianta con indicata la posizione degli affreschi prima degli strappi del 1972.



III.125. Spoleto, S. Maria inter Angelos, ambiente inferiore, stato precedente gli strappi del 1972, angolo tra la parete orientale (con la finestra visibile in pianta) e la parete meridionale (con gli affreschi della *Madonna col Bambino* e la *Crocefissione*).

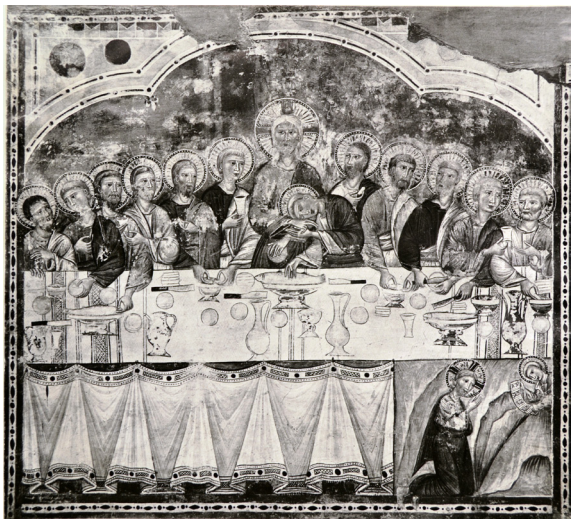




III.126-127. Maestro delle Palazze, *Madonna con Bambino, San Francesco e Santa Chiara, Crocefissione*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto (già a Spoleto, S. Maria inter Angelos, ambiente inferiore).



III.128. Cimabue, *Dormitio Virginis,* Assisi, Basilica superiore.



III.129. Maestro delle Palazze, *Ultima cena,* Worcester (Mass.), Worcester Art Museum.



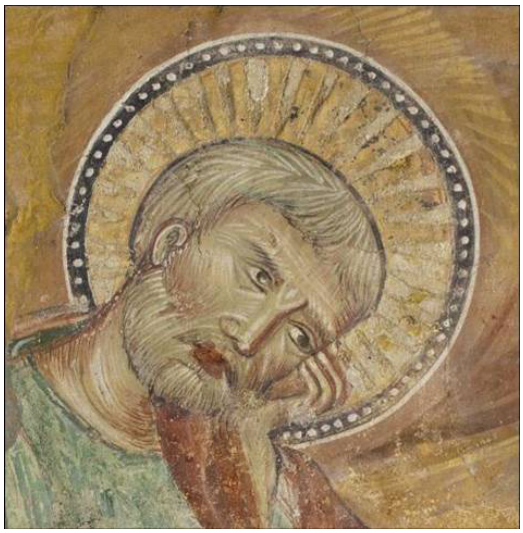
III.130. Maestro della Cattura, *Presentazione al tempio,* Assisi, Basilica superiore, dettaglio.



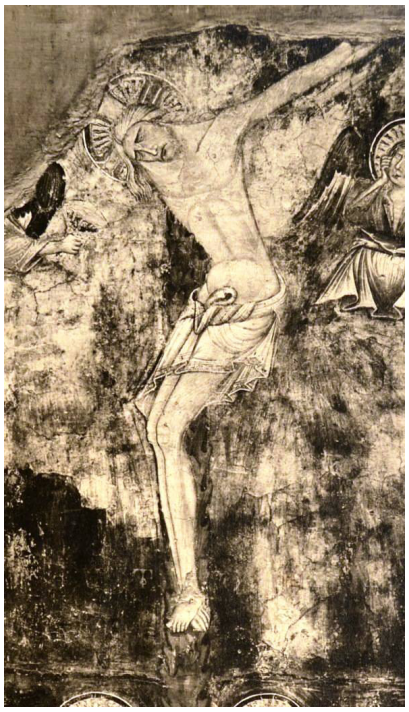
III.131. Maestro delle Palazze, *Crocefissione,* Worcester (Mass.), Worcester Art Museum, dettaglio.



III.132. Maestro della Cattura, *Presentazione al tempio,* Assisi, Basilica superiore, dettaglio.



III.133. Maestro delle Palazze, *Natività,* Worcester (Mass.), Worcester Art Museum, dettaglio.



III.134. Maestro delle Palazze, *Crocefissione,* Worcester (Mass.), Worcester Art Museum, dettaglio.



III.135. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Crocefissione,* Foligno, S. Francesco, dettaglio.



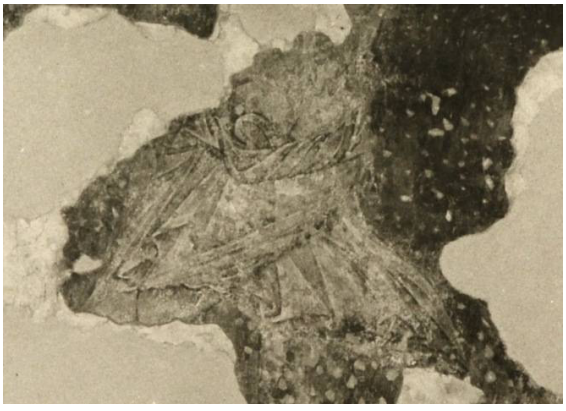
III.136. Maestro delle Palazze, *Crocefissione,* Worcester (Mass.), Worcester Art Museum, dettaglio.



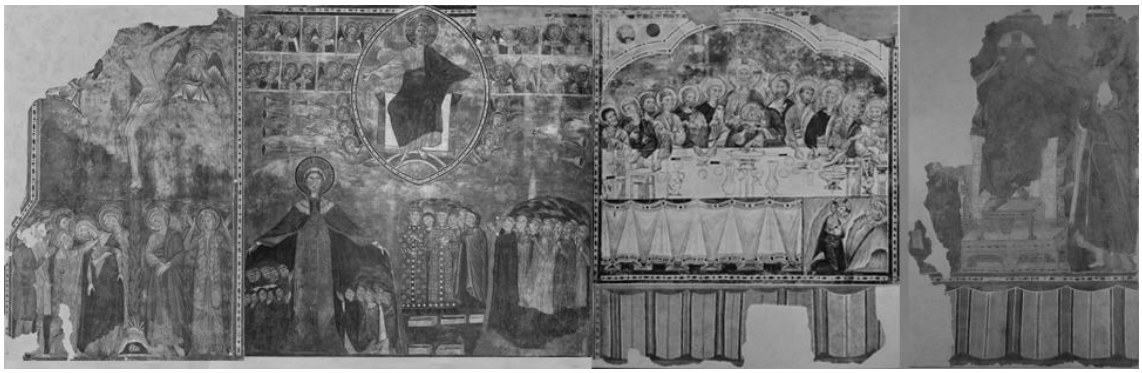
III.137. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Crocefissione,* Foligno, S. Francesco, dettaglio.



III.138. Maestro delle Palazze, *Crocefissione,* Worcester (Mass.), Worcester Art Museum, dettaglio.



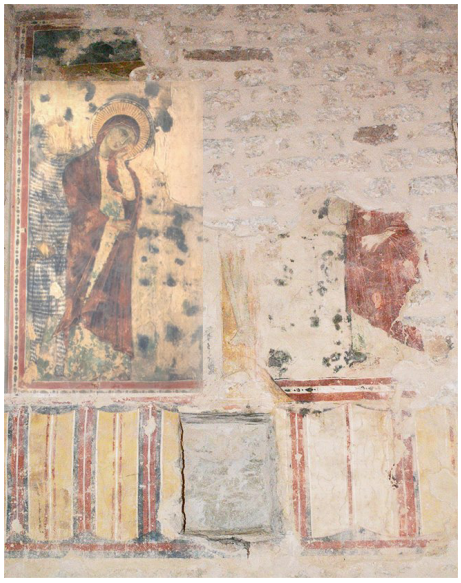
III.139. Pittore umbro dell'ultimo decennio del XIII secolo, *Crocefissione,* Foligno, S. Francesco, dettaglio.



III.140. Ricostruzione della disposizione degli affreschi sulla parete settentrionale di S. Maria inter Angelos a Spoleto.



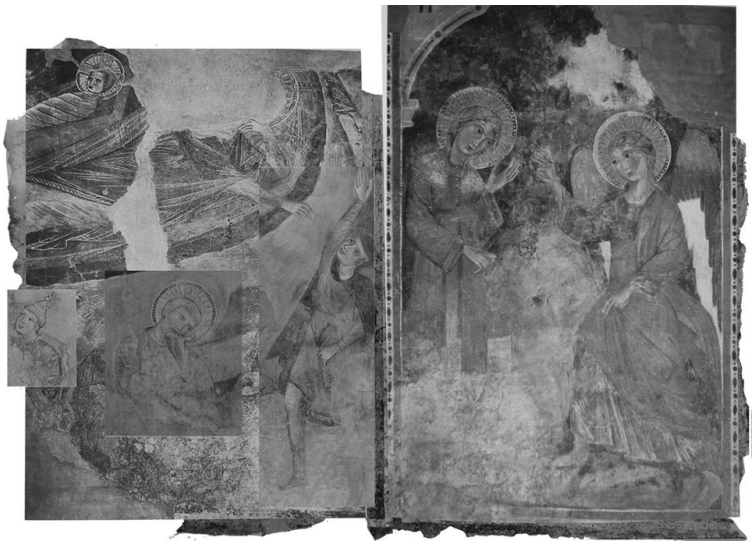
III.141. Spoleto, S. Maria inter Angelos. vano affrescato, veduta verso nord-est.



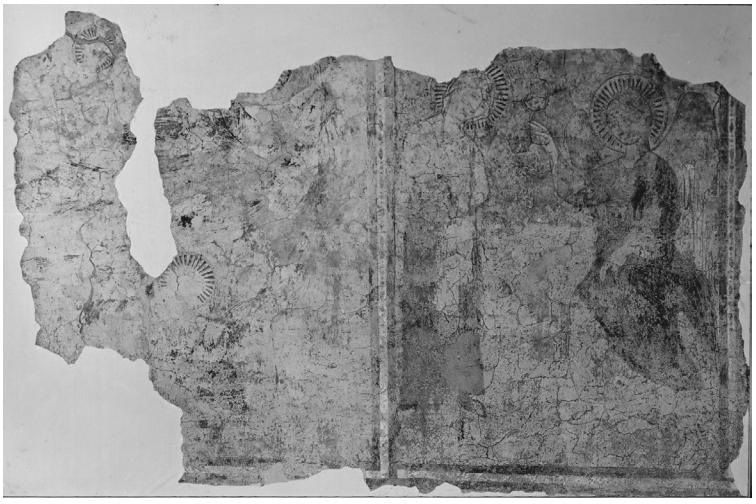
III.142. Ricostruzione della disposizione degli affreschi sulla parete orientale di S. Maria inter Angelos a Spoleto.



III.143. Spoleto, S. Maria inter Angelos. vano affrescato, parete orientale.



III.144. Ricostruzione della disposizione degli affreschi sulla parete meridionale di S. Maria inter Angelos a Spoleto.



III.145. Maestro delle Palazze, *Natività, Annuncio ai pastori e Adorazione dei Magi*, *Annunciazione* (secondi strappi), Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto, depositi.



III.146. Spoleto, S. Maria inter Angelos, vano affrescato, parete meridionale.



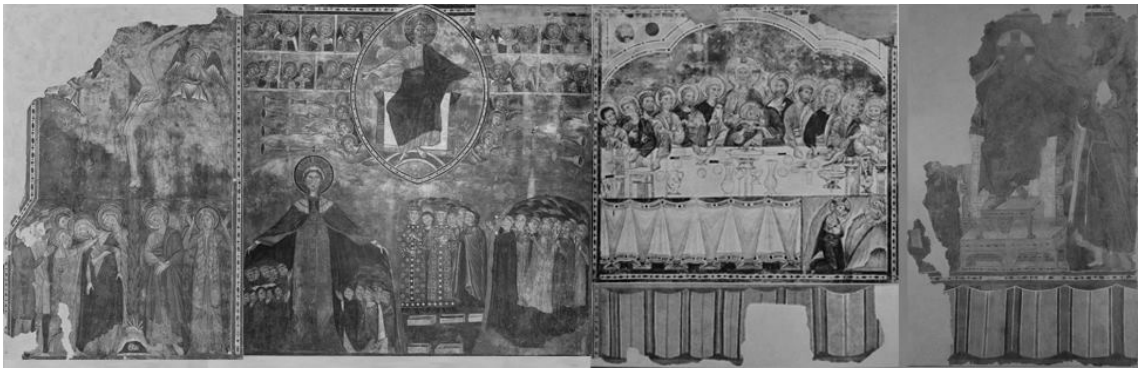
III.147. Spoleto, S. Maria inter Angelos, vano affrescato, parete meridionale, traccia dell'aureola dell'angelo dell'Annunciazione e della cornice destra della scena.



III.148. Spoleto, S. Maria inter Angelos, Maestro delle Palazze, *Annunciazione* (secondi strappi), Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto, depositi, dettaglio.



III.149. Spoleto, S. Maria inter Angelos, pianta con ricostruzione della disposizione degli affreschi.



III.150. Ricostruzione della disposizione degli affreschi sulla parete settentrionale di S. Maria inter Angelos a Spoleto.



III.151. Spoleto, S. Maria inter Angelos. vano affrescato, parete settentrionale, dettaglio dell'area dove insistevano gli affreschi.



III.152. Maestro delle Palazze, *Madonna della Misericordia,* Bryn Athyn, Glencairn Museum.



III.153. Orafo da Costanza del terzo quarto del XIII secolo, *Calice*, Bregenz, abbazia cistercense di Mehrerau, dettaglio del nodo.



III.154. Pittore fiorentino del 1290 circa, *Madonna della Misericordia*, Firenze, S. Pietro in Palco.



III.155. Pittore umbro dell'inizio del XIV secolo, *Crocefissione*, Assisi, Pinacoteca Comunale.



III.156. Spoleto, S. Maria inter Angelos. vano affrescato, angolo tra la parete settentrionale e l'orientale, dettaglio dell'area dove insistevano gli affreschi.



III.157. Spoleto, S. Maria inter Angelos. vano affrescato, parete settentrionale, repositorio.



III.158. Spoleto, S. Maria inter Angelos. vano affrescato, parete orientale, repositorio.



III.159. Spoleto, S. Maria inter Angelos. vano affrescato, parete settentrionale, dettaglio dei rincassi tamponati.



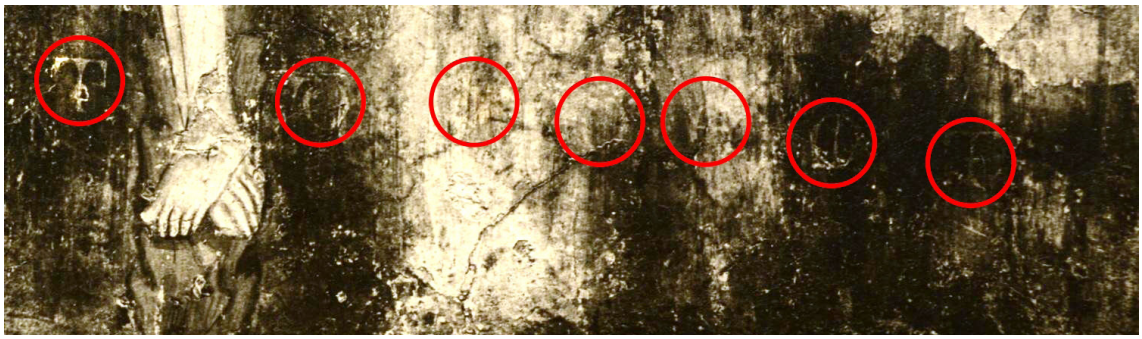
III.160. Maestro delle Palazze, *Crocefissione*, Worcester (Mass.), Worcester Art Museum, dettaglio.



III.161. Maestro di San Felice di Giano, *Croce dipinta*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto (dal Monastero della Stella).



III.162. Maestro di San Francesco, *Croce dipinta*, Londra, National Gallery, dettaglio.



III.163. Maestro delle Palazze, *Crocefissione*, Worcester Art Museum, dettaglio con evidenziate le lettere: "[Mulier, ecce filius] T(uus); D(einde) D(icit) D(iscipulo): E(cce) M(ater) T(ua)"



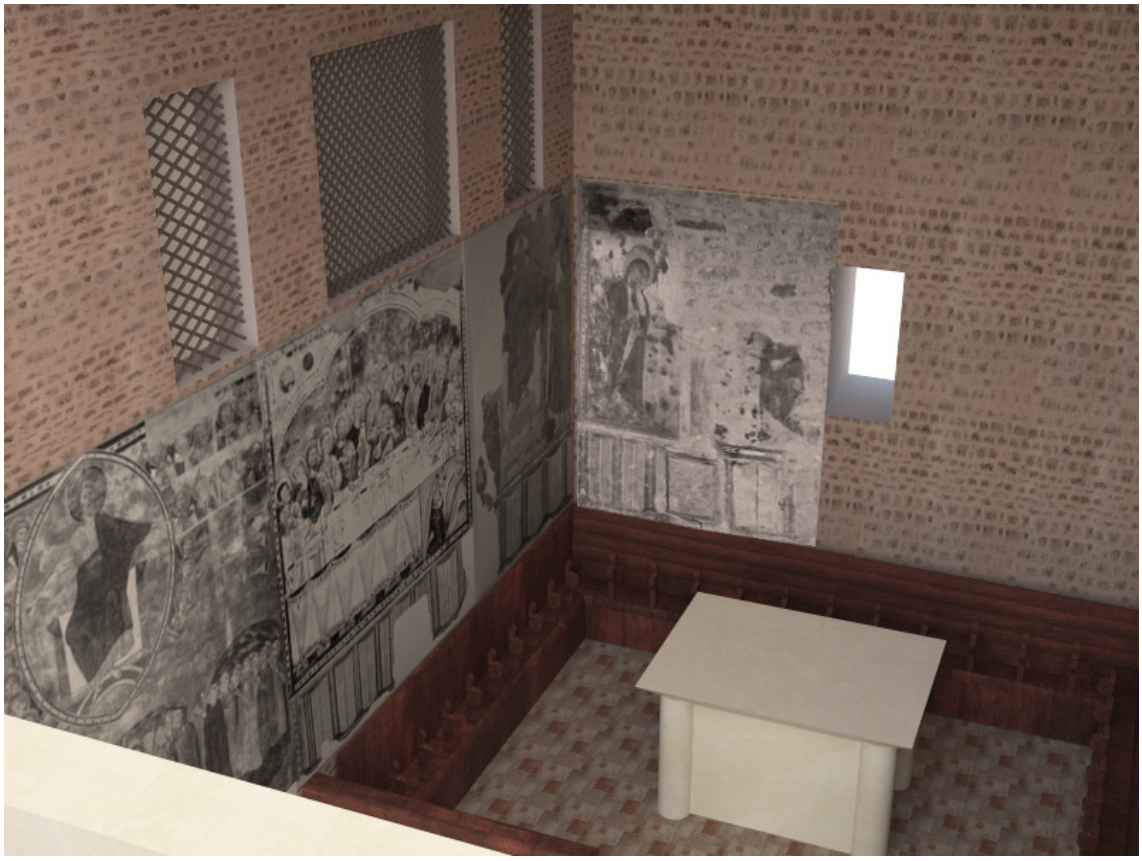
III.164. Spoleto, S. Maria inter Angelos. parete settentrionale, dettaglio della muratura.



III.165. Ipotesi di ricostruzione 3D dell'area presbiteriale in S. Maria inter Angelos a Spoleto, veduta verso est.



III.166. Ipotesi di ricostruzione 3D dell'area presbiteriale in S. Maria inter Angelos a Spoleto, veduta verso nord.



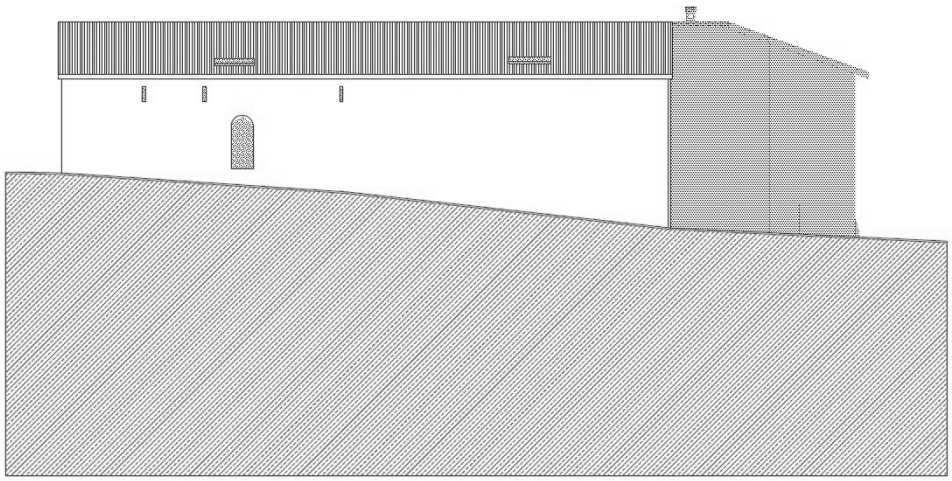
III.167. Ipotesi di ricostruzione 3D dell'area presbiteriale in S. Maria inter Angelos a Spoleto, veduta dall'alto verso nord-est.



III.168. Ipotesi di ricostruzione 3D dell'area presbiteriale in S. Maria inter Angelos a Spoleto, veduta verso sud dalla grata delle monache.



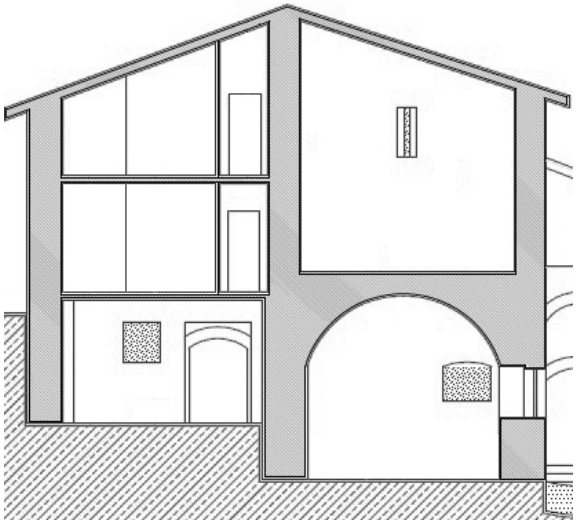
III.169. Ipotesi di ricostruzione 3D dell'area presbiteriale in S. Maria inter Angelos a Spoleto, veduta verso ovest.



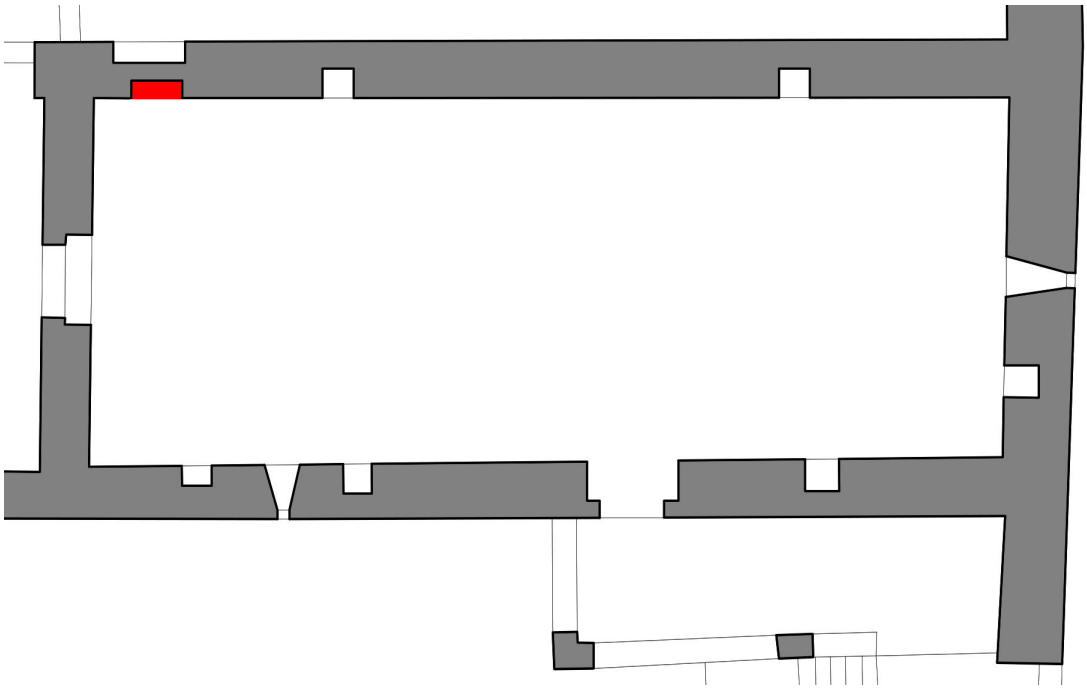
III.170. Spoleto, S. Maria inter Angelos, sezione dal lato settentrionale del complesso.



III.171. Spoleto, S. Maria inter Angelos, lato settentrionale del complesso.



III.172. Spoleto, S. Maria inter Angelos, sezione dal lato occidentale del complesso.



III.173. Spoleto, S. Maria inter Angelos, pianta del vano affrescato con evidenziata la posizione dell'accesso tamponato.



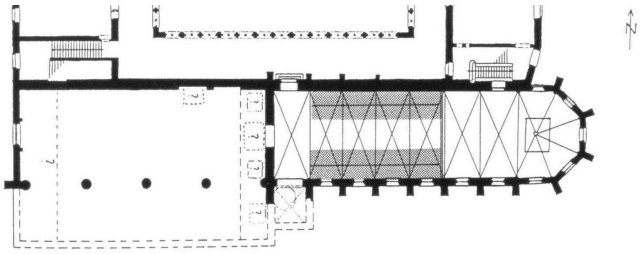
III.174. Spoleto, S. Maria inter Angelos, vano affrescato, parete settentrionale, dettaglio dell'accesso tamponato.



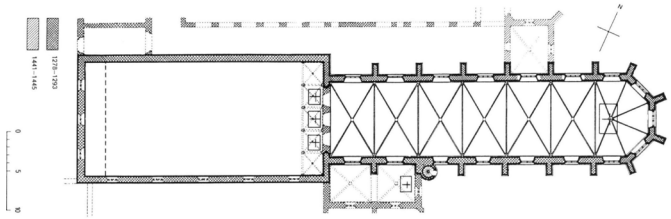
III.175. A.L. Avellani, *Veduta del Monteluco*, Comune di Spoleto, dettaglio del monastero di S. Maria inter Angelos a Spoleto.



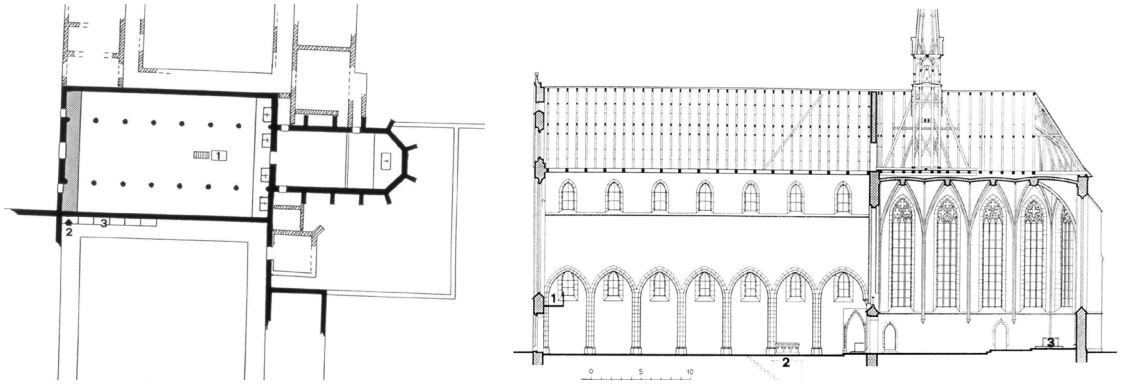
III.176. Spoleto, S. Ponziano, facciata.



III.177. Unterlinden (Colmar), chiesa dei domenicani, pianta.

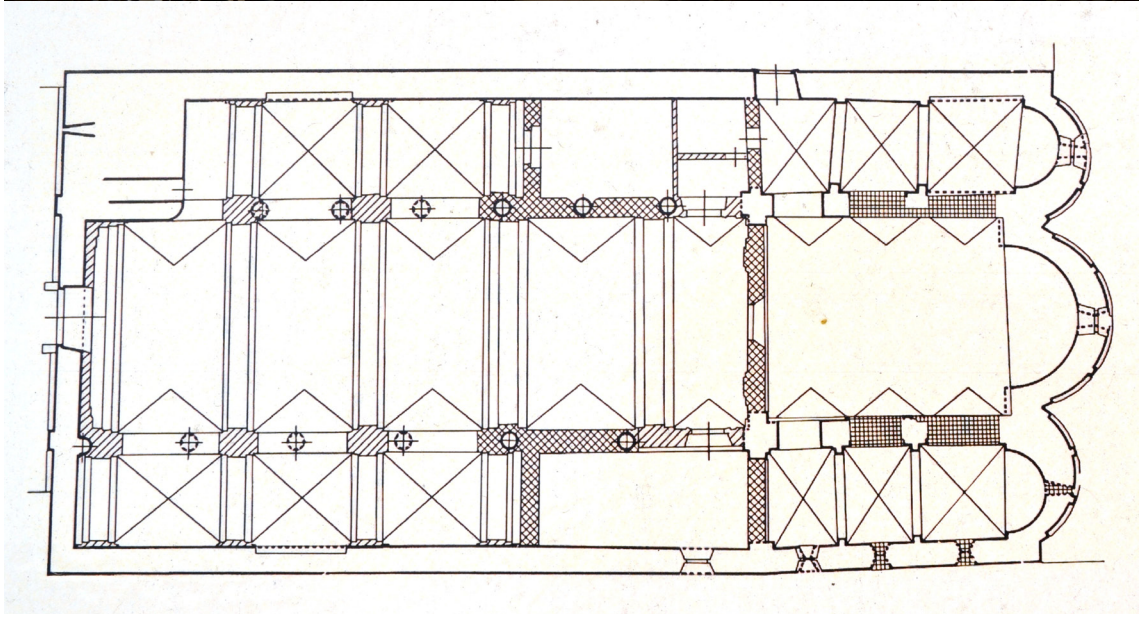


III.178. Klingental (Basilea), chiesa del monastero delle domenicane,pianta.

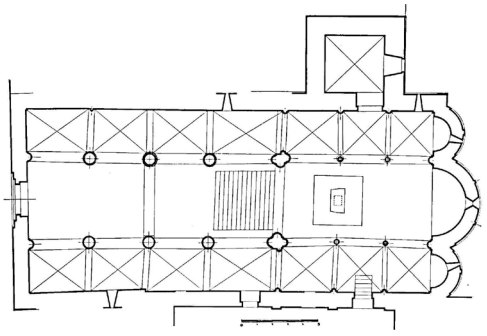


III.179-180. Königsfelden (Windisch), chiesa del convento delle clarisse, pianta e sezione.

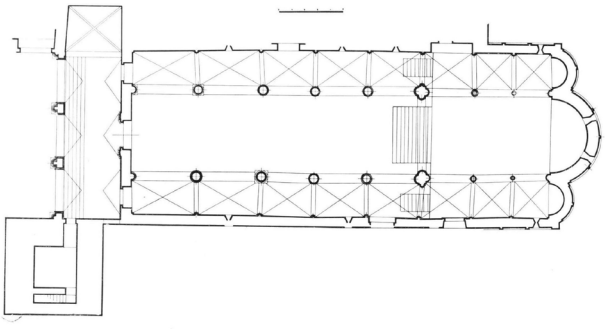




III.181-182. Spoleto, S. Ponziano, veduta dell'interno e pianta.

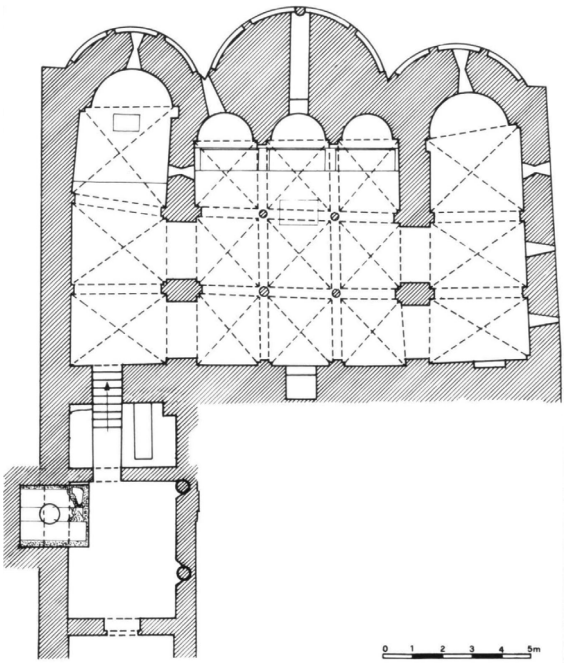


III.183. Giano dell'Umbria, Abbazia di San Felice, pianta.

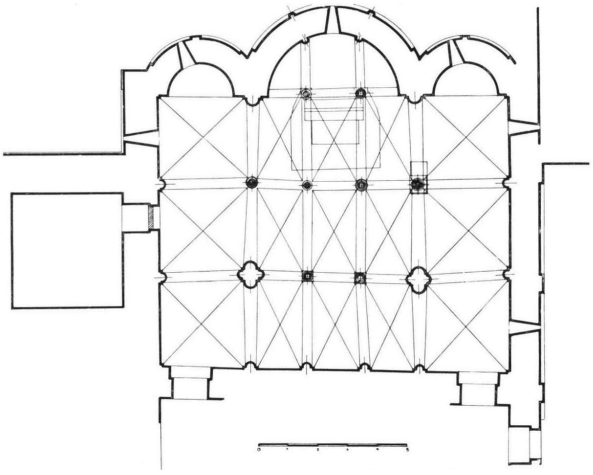


III.184. Spoleto, S. Gregorio Maggiore, pianta.

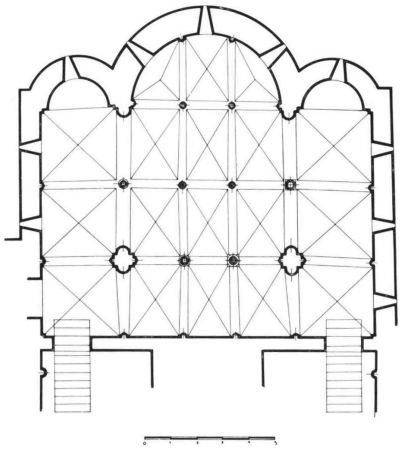




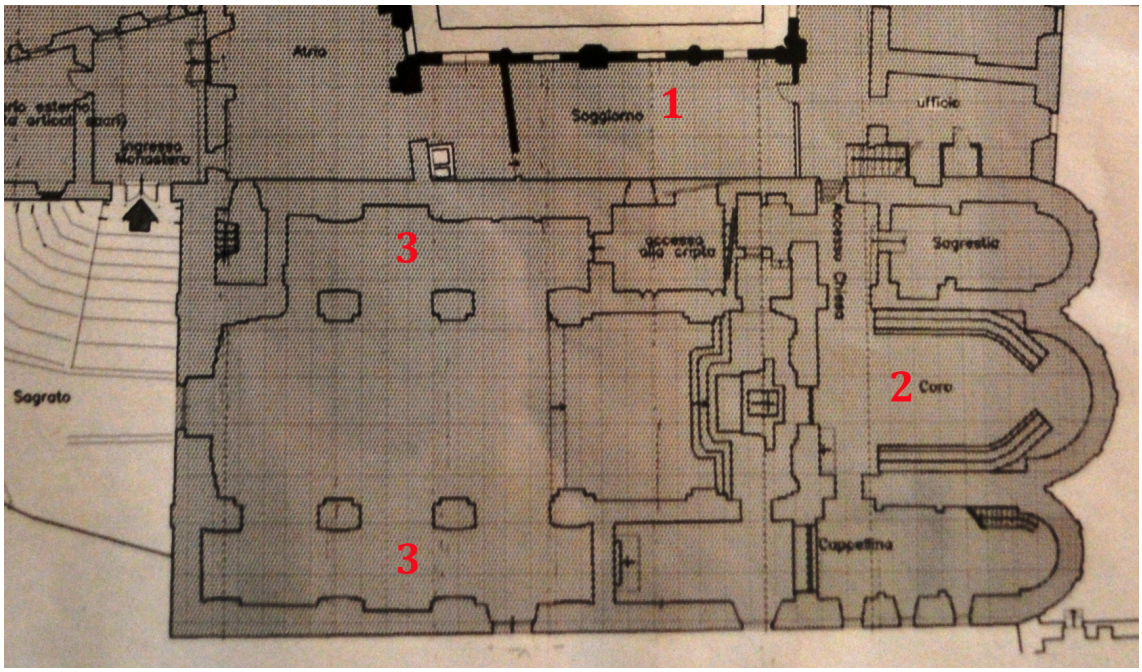
III.185-186. Spoleto, S. Ponziano, veduta dell'interno della cripta e pianta.



III.187. Giano dell'Umbria, Abbazia di San Felice, pianta della cripta.



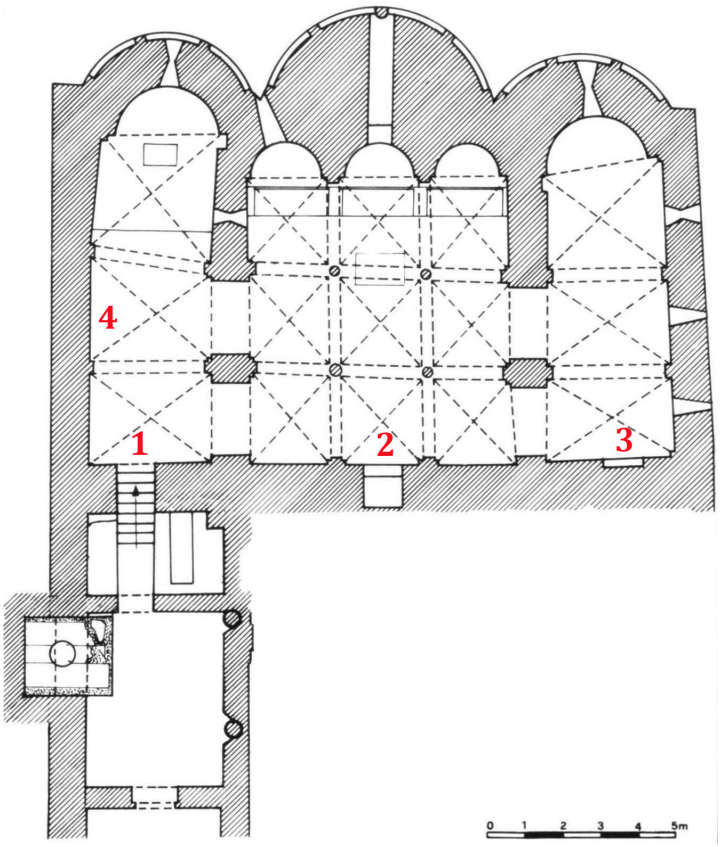
III.188. Spoleto, S. Gregorio Maggiore, pianta della cripta.



III.189. Spoleto, S. Ponziano, pianta del complesso, con indicati la probabile collocazione originaria del coro ante XVI secolo (1), la posizione del coro dal 1520 (2) e i matronei costruiti da Valadier (3).



III.190. Spoleto, S. Ponziano, navata sinistra, archi tamponati.



III.191. Spoleto, S. Ponziano, pianta della cripta con segnati i tre accessi (1, 2 e 3) e l'ingresso tamponato agli ambienti monastici (4).





III.192-193. Spoleto, S. Ponziano, cripta, parete occidentale, dettagli degli accessi centrale (2) e destro (3).



III.194. Spoleto, S. Ponziano, cripta.



III.195. Spoleto, S. Ponziano, cripta, abside sinistra.



III.196. Ambito del Maestro di Cesi (?), *Madonna col Bambino*, Spoleto, S. Ponziano, cripta, abside sinistra.



III.197. Giotto, *Madonna col Bambino*, Assisi, Basilica superiore.



III.198. Pittore dell'ottavo decennio del XV secolo, *San Rocco, Madonna col Bambino,* Spoleto, S. Ponziano, cripta, abside sinistra.



III.199. Pseudo Zabolino, *Madonna col Bambino*, Spoleto, S. Ponziano, cripta, abside sinistra.



III.200. Maestro di Fossa, *San Michele Arcangelo e due donatrici*, Spoleto, S. Ponziano, cripta, abside destra.



III.201. Maestro di Fossa, *San Michele Arcangelo e due donatrici*, Spoleto, S. Ponziano, cripta, abside destra, dettaglio.



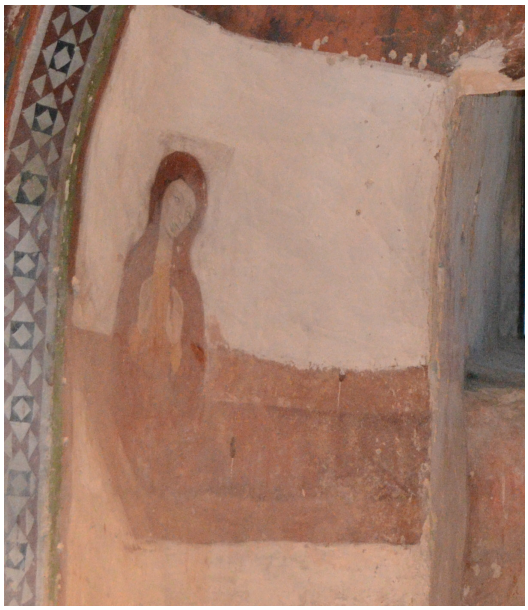
III.202. Maestro di San Ponziano, *Crocefissione, Maddalena e la Vergine dolenti, Animula di San Ponziano trasportata in cielo da due angeli*, Spoleto, S. Ponziano, cripta, abside centrale.



III.203. Scultore spoletino del terzo decennio del XIV secolo, *San Ponziano*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto.



III.204. Ipotesi ricostruttiva dell'allestimento dell'abside centrale della cripta di S. Ponziano a Spoleto (Delpriori 2008-2010).





III.205-206. Maestro di San Ponziano, *Maddalena e la Vergine dolenti,* Spoleto, S. Ponziano, cripta, abside centrale.



III.207. Maestro di San Ponziano, *Animula di San Ponziano trasportata in cielo da due angeli*, Spoleto, S. Ponziano, cripta, abside centrale.



III.208. Spoleto, S. Ponziano, cripta, seconda campata sinistra, grata oltre la quale insiste la scala di collegamento agli ambienti monastici.



III.209. Maestro di San Ponziano, *San Ponziano*, tabella di croce scolpita, Spoleto, S. Ponziano.



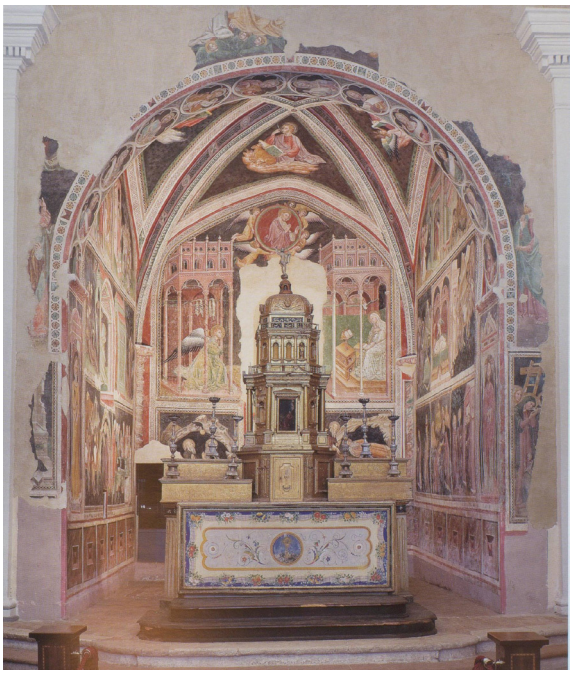
III.210. Maestro di San Ponziano, *Madonna col Bambino*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto.



III.211. Spoleto, S. Ponziano, cripta, veduta dell'abside centrale dalla navata sinistra, corrispondente al punto di vista privilegiato delle monache che accedevano all'ambiente ipogeo.



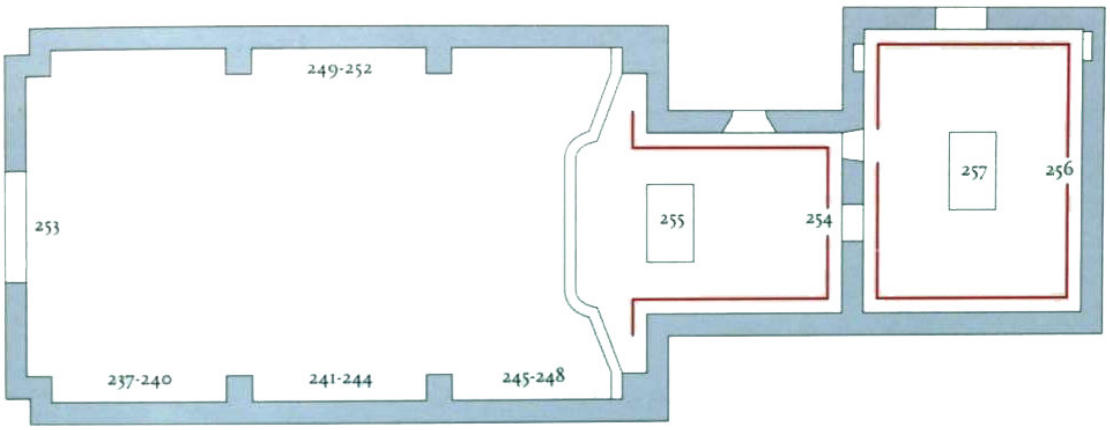
III.212. Cascia, S. Antonio Abate, esterno.



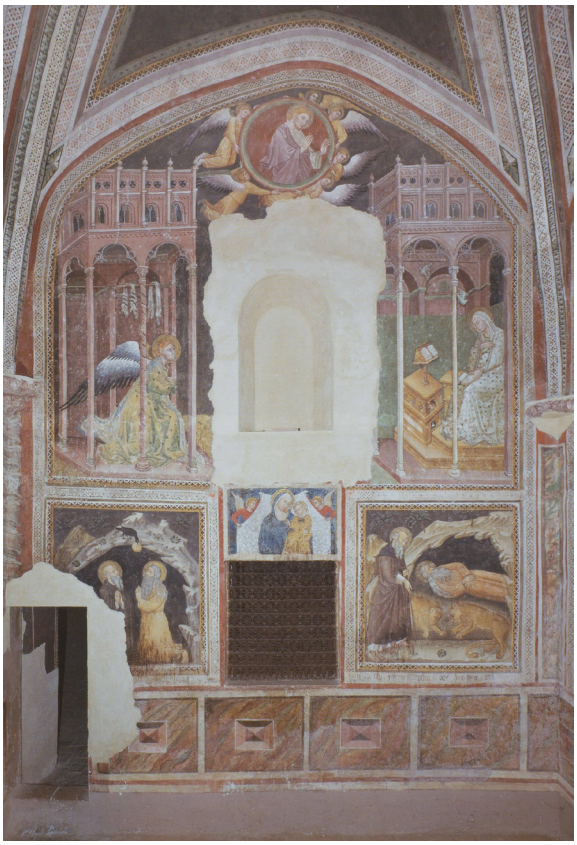
III.213. Maestro della Dormitio di Terni, *Storie di S. Antonio Abate*, Cascia, S. Antonio Abate, abside.



III.214 Cascia, S. Antonio Abate, interno.



III.215. Cascia, S. Antonio Abate, pianta.



III.216. Maestro della Dormitio di Terni, *Annunciazione, Storie di S. Antonio Abate*, Cascia, S. Antonio Abate, parete terminale dell'abside.



III.217. Cascia, S. Antonio Abate, abside, dettaglio della grata.



III.218. Cascia, S. Antonio Abate, coro, veduta delle pareti laterale sinistra e di fondo.



III.219. Cascia, S. Antonio Abate, coro, veduta delle parete di fondo.



III.220. Nicola di Ulisse da Siena, *Cristo Giudice tra le Virtù Cardinali*, Cascia, S. Antonio Abate, coro, volta.

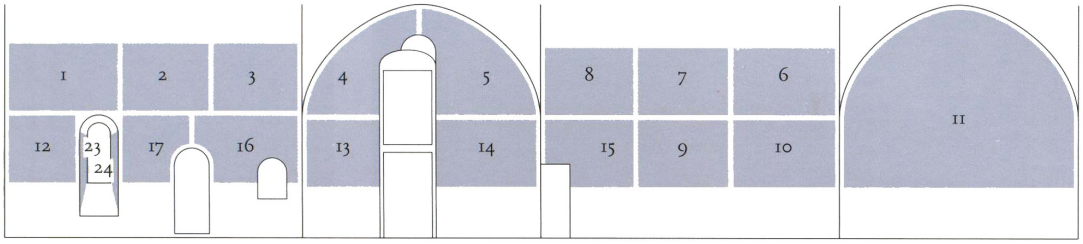




III.221-222. Nicola di Ulisse da Siena, *Santa Scolastica, Santa Cecilia*, Cascia, S. Antonio Abate, coro.



III.223. Cascia, S. Antonio Abate, coro, controfacciata.



III.224. Schema delle Storie della Passione di Cristo nel coro di S. Antonio Abate a Cascia (1 = *Ingresso a Gerusalemme*; 2 = *Ultima cena*; 3 = *Lavanda dei piedi*; 4 = *Orazione dell'orto*; 5 = *Cattura di Cristo*; 6 = *Cristo davanti a Ponzio Pilato*; 7 = *Incoronazione di spine*; 8 = *Flagellazione*; 9 = *Andata al Calvario*; 10 = *Cristo inchiodato sulla Croce*; 11 = *Crocefissione*; 12 = *Deposizione dalla Croce*; 13 = *Compianto sul Cristo morto*; 14 = *Discesa al Limbo*; 15 = *Resurrezione*; 16 = *Pie donne al sepolcro*; 17 = *Noli me tangere*; 23 = *Santa Scolastica*; 24 = *Santa Cecilia* (da V. Cenci, F. Marcelli in *Museo di Palazzo Santi...* cit.)





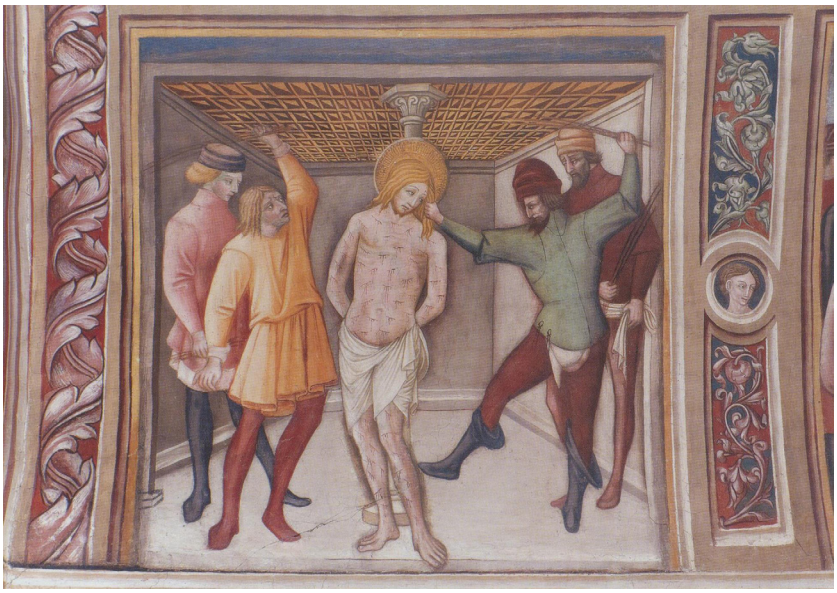
III.225-226. Nicola di Ulisse da Siena, *Ingresso a Gerusalemme*, *Ultima cena*, Cascia, S. Antonio Abate, coro.



III.227-229. Nicola di Ulisse da Siena, *Lavanda dei piedi, Orazione nell'orto*, *Cattura di Cristo*, Cascia, S. Antonio Abate, coro.



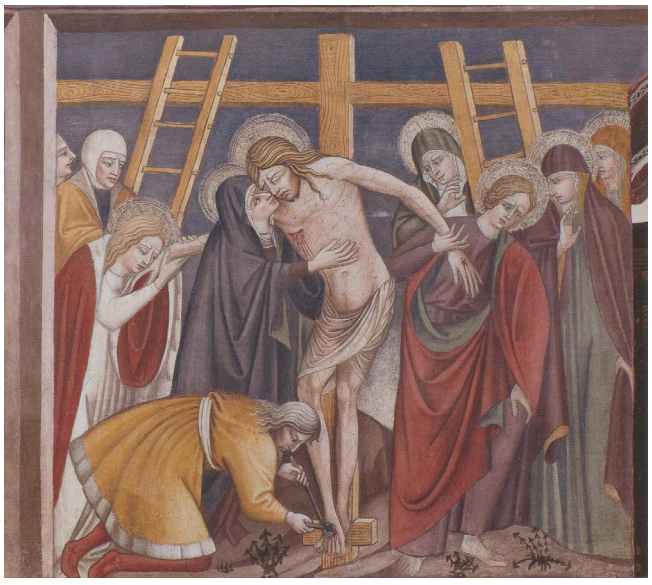




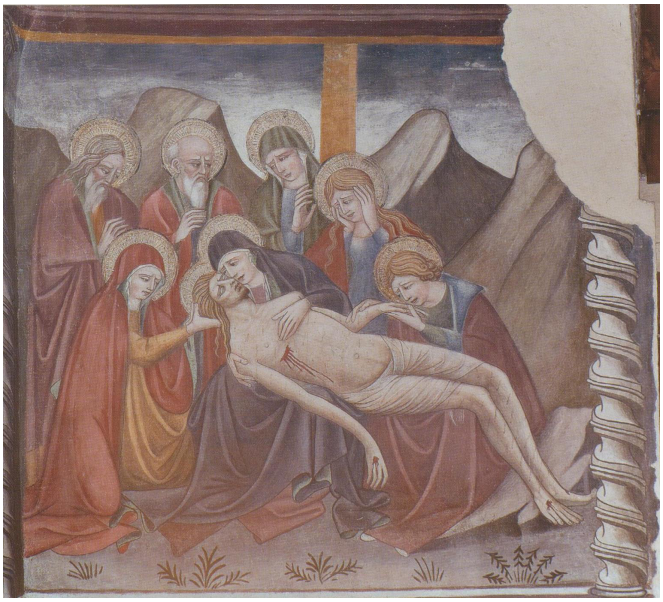
III.230-232. Nicola di Ulisse da Siena, *Cristo davanti a Ponzio Pilato, Incoronazione di spine, Flagellazione*, Cascia, S. Antonio Abate, coro.



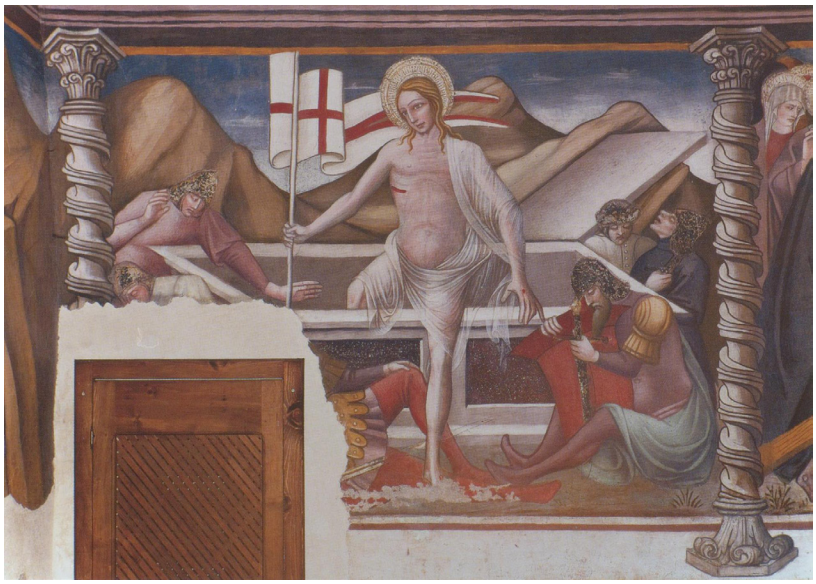




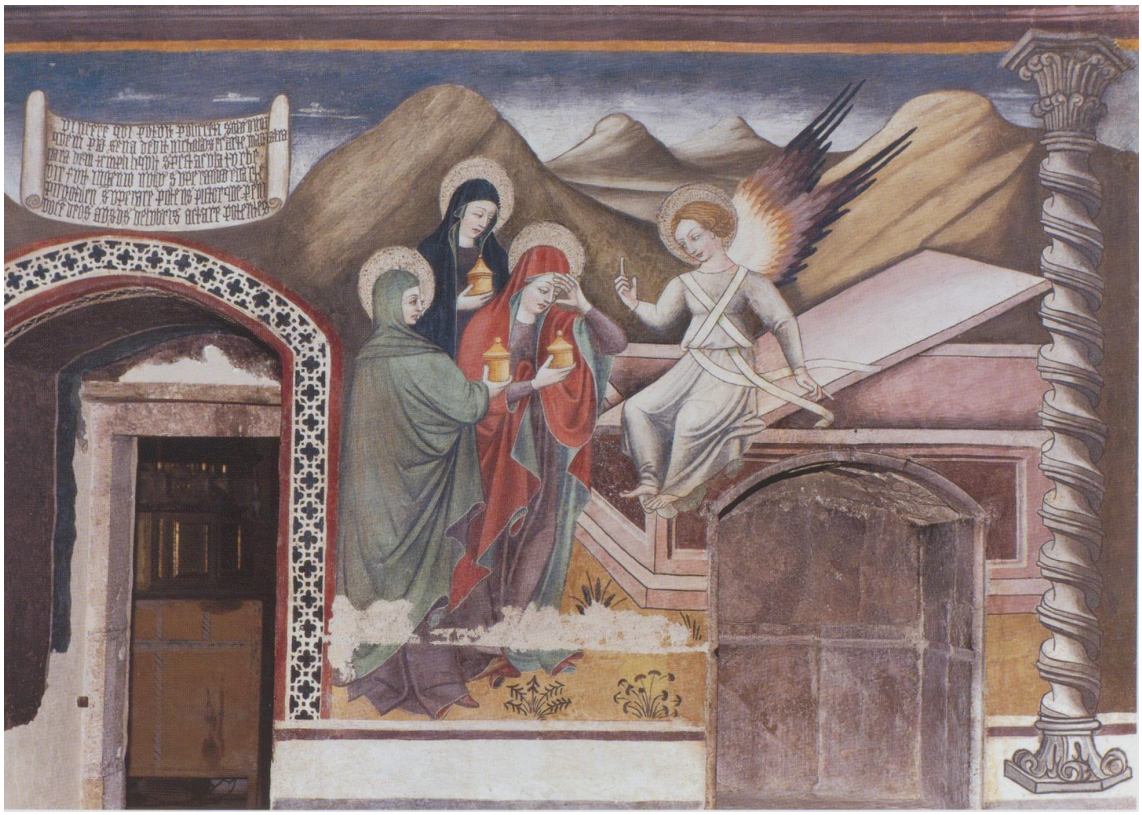
III.233-235. Nicola di Ulisse da Siena, *Andata al Calvario, Cristo inchiodato sulla Croce, Deposizione dalla Croce*, Cascia, S. Antonio Abate, coro.



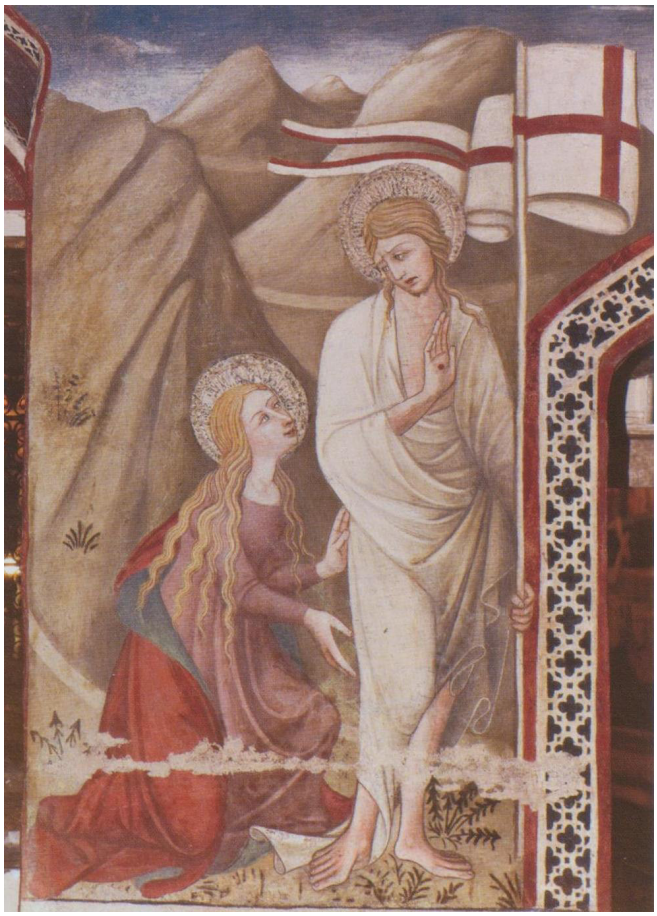




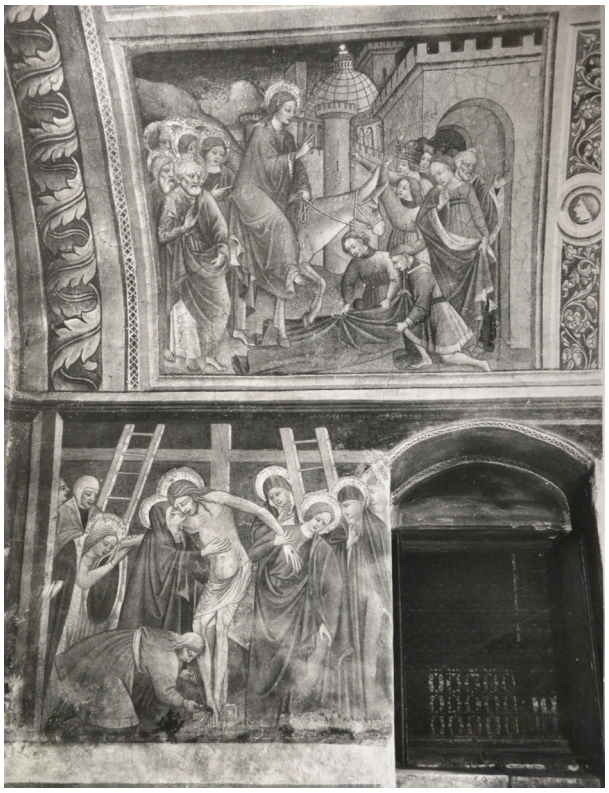
III.236-238. Nicola di Ulisse da Siena, *Compianto sul Cristo morto, Anastasis*, *Resurrezione*, Cascia, S. Antonio Abate, coro.



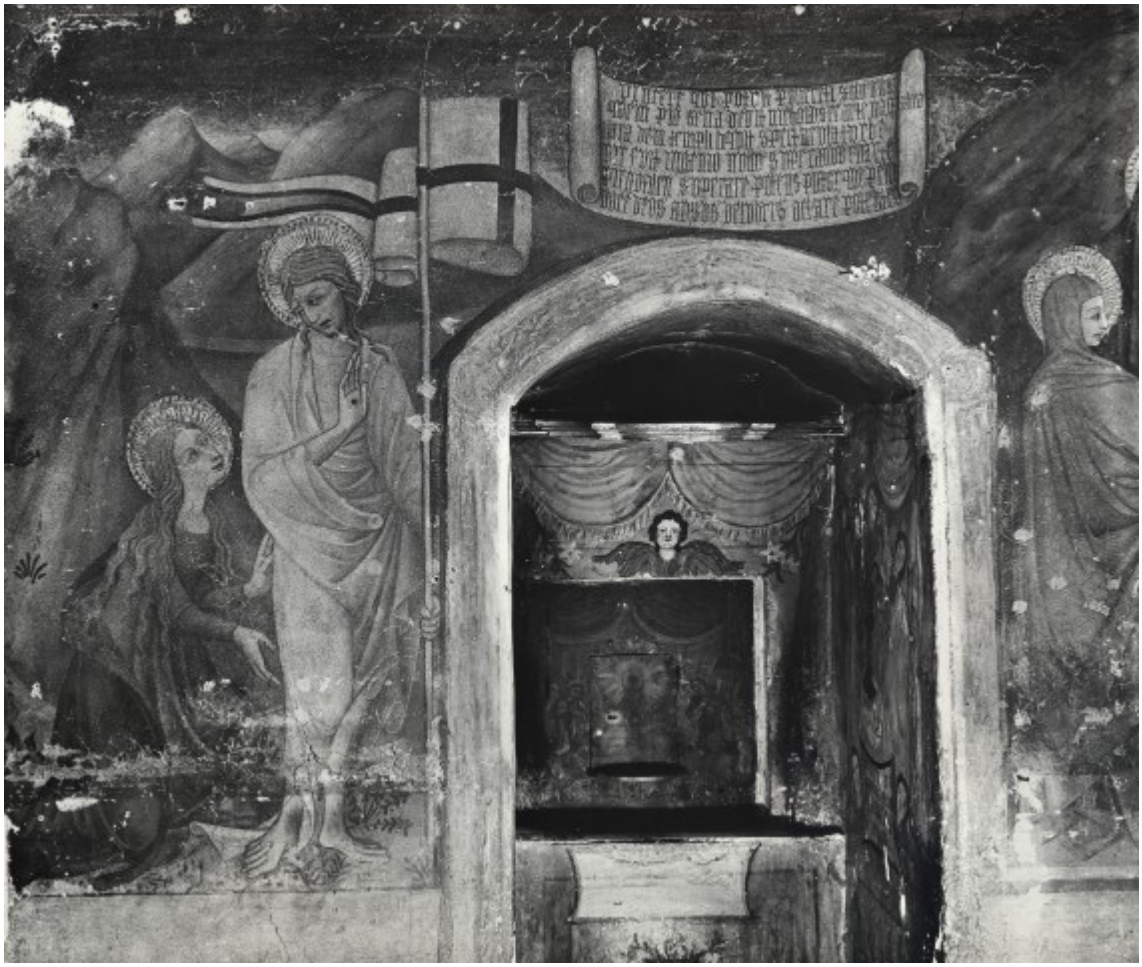
III.239. Nicola di Ulisse da Siena, *Pie donne al sepolcro*, Cascia, S. Antonio Abate, coro.



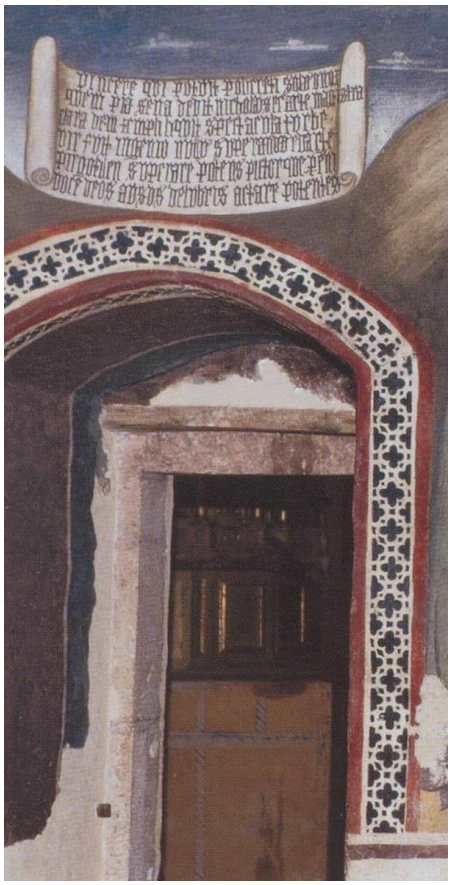
III.240. Nicola di Ulisse da Siena, *Noli me tangere*, Cascia, S. Antonio Abate, coro.



III.241. Cascia, S. Antonio Abate, coro, parete laterale destra con il dettaglio della grata.



III.242. Cascia, S. Antonio Abate, coro, parete laterale destra con il dettaglio del tabernacolo, stato del 1912.



III.243. Cascia, S. Antonio Abate, coro, parete laterale destra, tabernacolo trasformato in ingresso.



III.244. Cascia, S. Antonio Abate, coro, parete laterale destra con il dettaglio del tabernacolo, stato del 1912.



III.245. Milano, San Maurizio al Monastero maggiore, coro delle monache, dettaglio del tabernacolo eucaristico.



III.246. Cascia, S. Antonio Abate, coro, parete laterale sinistra, dettaglio della cornice già sulla porta.

4. TRA MONTEFALCO, ASSISI E PERUGIA. CONTESTI DA RICOSTRUIRE.

Le due principali fondazioni femminili perugine del Duecento risposero in maniera analoga ai problemi posti dalla visibilità e dalla fruizione dello spazio sacro in regime di clausura rigorosa, ricavando il coro dietro la parete d'altare, collegato ad esso attraverso la grata aperta in asse con la mensa. Gli affreschi che li decorano sono una testimonianza preziosa della stagione pittorica vissuta a Perugia nel quarto decennio del Trecento, più vitale di quanto sottolineato generalmente dagli studi, e sono una conferma della predilezione accordata in simili ambienti ai temi mariani e alle Storie della Passione. Entrambe queste imprese furono stimolate dal precedente autorevole della basilica di Santa Chiara, interessata allo scadere del decennio precedente da una complessa campagna decorativa nel coro delle monache, presto proseguita da Puccio Capanna e Pace di Bartolo.
Al pari dell'arredo mobile dell'allestimento duecentesco, la decorazione assisiate del XIV secolo poté esercitare un ruolo seminale e trainante anche per contesti più defilati, spesso difficili da ricostruire perché molto manomessi da interventi successivi. Così per il monastero di Santa Maria di Vallegloria a Spello, il cui interno si presenta oggi nell'aspetto assunto tra Cinque e Seicento, quando furono realizzati gli altari laterali e l'altare maggiore, dietro al quale si affaccia il coro delle monache, anch'esso rinnovato in quel periodo[1] (figg. IV.1-3). Della decorazione trecentesca rimane ben poco. Nello spazio tra il sottotetto e l'estradosso della volta cinquecentesca del coro, si conserva sulla fronte dell'arcone della parete d'altare, al colmo del lato rivolto verso la chiesa interna, un Dio Padre con un'incorniciatura vegetale, realizzato dal Maestro dei dossali di Subiaco[2] (figg. IV.4-5). Il suo intervento doveva integrarsi con la *Croce* dipinta ad inizio Duecento, esemplata sul crocifisso miracoloso di San Damiano, che le religiose portarono con loro dal monastero suburbano di Vallegloria *vecchio*, di cui mantennero il titolo anche in seguito all'inurbamento in città[3].
Sconvolgimenti maggiori hanno interessato gli ambienti claustrali del monastero della Beata Chiara a Montefalco, scomparsi in seguito alla costruzione della nuova fabbrica seicentesca che ha inglobato le strutture medievali, salvando la sola cappella della Croce, corrispondente all'antica abside della chiesa, realizzata proprio dalla Beata a partire dal 1291 (fig. IV.7). Quest'ambiente, decorato nel 1333 sotto gli auspici del rettore del Ducato di Spoleto, Jean d'Amiel[4], è un

---

[1] La possibilità che l'attuale chiesa interna delle monache sia stata realizzata nel Cinquecento nell'area dove insisteva il coro precedente è proposta da FRATINI, PROIETTI BOCCHINI, *Vicende architettoniche e artistiche*... cit., p. 37.

[2] Questa decorazione frammentaria è stata rinvenuta in occasione dei restauri che hanno seguito il sisma del 1997, ed è stata riconosciuta al pittore da Fratini (cfr. FRATINI, PROIETTI BOCCHINI, *Vicende architettoniche e artistiche*... cit., p. 37). Il Dio padre è quasi sovrapponibile al Cristo dell'affresco con la *Dormitio* proveniente da San Francesco al Prato, che ho proposto di identificare con la fase giovanile del pittore attivo a Subiaco (figg. IV.5-6) (cfr. § 3.1.3).

[3] Sulla *Croce* cfr. § 2.3.3. Le monache furono obbligate a trasferirsi all'interno delle mura, dopo il 1319, a seguito della guerra tra Spello, alleato di Perugia, e Assisi. Della struttura originale si conserva la facciata scandita da una cornice marcapiano, ingentilita da un motivo continuo di archetti pensili, replicati anche sul coronamento orizzontale. Nel 1338 era stata terminata la corpertura ad opera di "Giacomo Mancini Andree Tirelli" (cfr. FRATINI, PROIETTI BOCCHINI, *Vicende architettoniche e artistiche*... cit., p. 37).

[4] S. NESSI, *Un mecenate francese in Italia: Jean d'Amiel*, in "Studi Francesi", 21, 1963, pp. 477-483.

manifesto tonante della *Passione* degli umbri[5], ben urlata al fondo della scarsella decorata dalla grande *Crocefissione* popolosa (figg. IV.8-9). Sotto l'*Eterno benedicente tra due Angeli* sulla parete destra sono raffigurati gli episodi della Santa (*Chiara da Montefalco chiede alla sorella Giovanna di entrare in monastero*; il *Bambino cammina verso Chiara*) che sovrastano due storie di San Biagio (*Benedizione degli animali*; *Una vedova miracolata porta il cibo al Santo in prigione*) (fig. IV.10). Al centro della parete è ricavata una nicchia, entro cui sono dipinte la *Maestà tra gli Arcangeli Gabriele e Michele*, e nel registro inferiore *Cristo che pianta la croce nel petto di Chiara*, affiancato dalla raffigurazione della *Santa* con un giglio (fig. IV.12). Sulla parete dirimpetto dall'alto è raffigurato il *Cristo in gloria tra due serafini e sei angeli a cui San Biagio e Santa Caterina presentano il donatore Jean d'Amiel*. Nel registro inferiore è dipinta la *Morte di Chiara* e a destra una scena del *Martirio di Santa Caterina*[6]. Sulle pareti si conservano due finestrelle ferrate, entrambe murate, aperte in passato sugli ambienti claustrali riservati alle religiose (figg. IV.9,11). Un varco è aperto sulla parete d'altare in corrispondenza della Vergine svenuta, sorretta da una Maria; un altro, invece, sotto la raffigurazione di san Biagio in carcere dietro le sbarre, in ideale rapporto empatico con la cattività monacale.

Purtroppo non è possibile ricostruire il modo in cui le religiose fruivano l'ambiente dalla clausura, perché i lavori realizzati nei rifacimenti seicenteschi hanno ridisegnato completamente gli spazi contigui al sacello, proprio dove insisteva il coro, come segnalano le grate[7]. Queste alterazioni non permettono di verificare in che termini le due finestrelle assicurassero punti di vista incrociati e concorrenti, pensati per permettere alle religiose di traguardare dal fianco della cappella la grande *Crocefissione* dipinta al fondo, e da questa, in direzione opposta, la visione forte e violenta di Cristo che configge la croce nel cuore di Chiara, il cui corpo era deposto proprio in quella nicchia fino al 1430.

Agli stessi anni trenta del secolo risale la decorazione del coro del monastero benedettino di Sant'Apollinare ad Assisi, oggi quasi completamente alterato nella sua struttura architettonica, che costituisce un esempio interessante di primo Trecento di coro ricavato in asse con la chiesa. Si conservano tre scene frammentarie - *Annunciazione, Crocefissione, Stigmatizzazione di Francesco* - dipinte sulla parete di divisione tra l'ambiente e la chiesa, dove insisteva la grata,

---

[5] Gli affreschi sono stati resi noti da L. FIOCCA, *Gli affreschi trecentisti nella Cappella della Chiesa di Santa Chiara in Montefalco,* in "Rassegna d'Arte", X, 9, 1909, pp. 164-167. R. LONGHI, *La pittura umbra della prima metà del Trecento nelle dispense redatte da Mina Gregori del corso 1953-54*, in "Paragone", XXIV, 281-283, 1973, pp. 31-35, ricostruì partendo da questa fatica il suo Primo Maestro della Beata Chiara da Montefalco, da identificare, come suggerito da A. DE MARCHI (in *La collezione Terruzzi*... cit, pp. 401-402) con la fase tarda del Maestro di Cesi. Longhi distingueva anche un altro Maestro, attivo sulla parete destra della cappella con l'appellativo di Secondo Maestro di Santa Chiara. Andrea De Marchi mi suggerisce la possibilità, che andrà verificata, di identificare questo pittore con il Maestro di Sant'Alò (§ 2.3.3.1.). Sul pittore e sugli affreschi si veda DELPRIORI, *Produzione figurativa*... cit., pp. 88-112.

[6] Sull'arco di ingresso della cappella sono dipinti *San Francesco, San Paolo, San Pietro e San Fortunato* e degli stemmi ripetuti su entrambi i lati, caratterizzati da un grande scudo decorato con strisce oblique gialle e rosse, riconosciuto con quello di Jacopo Stefaneschi, mentre in alto da un lato le chiavi affrontate, dall'altro lo stemma di Giovanni XXII, morto nel 1334. Sull'iconografia del ciclo cfr. G. SIRCHI, *Iconografia clariana a Montefalco fra Medioevo e primo Rinascimento*, in *Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, a cura di R. Tollo, Pollenza 2009, pp. 51-63.

[7] Dietro la parete d'altare, infatti, è stato ricavato l'ingresso al monastero, mentre oltre il fianco insiste un braccio del chiostro costruito nel Seicento ad una quota più bassa rispetto a quella della cappella.

sostituita con una porta in seguito al cambio d'uso del vano (fig. IV.14). Il monastero fu costruito a partire dal 1291, quando le monache di "S. Apollonaris in Flan" si inurbarono, abbandonando l'insediamento precedente posto sulla sponda del fiume Chiascio, tra i Castelli di Bastia e di Costano, iniziando così la lunga costruzione della chiesa, contrastata dall'opposizione delle *sorores* di Santa Chiara[8] (fig. IV.13). I lavori dovevano essere terminati il 10 aprile 1334, quando da Avignone fu concessa una solenne indulgenza a chi avesse visitato la chiesa o prestato aiuto "ad fabricam luminaria, seu ornamenta dicti monasterii". Delle strutture originarie rimangono oggi solo parte della facciata e delle mura perimetrali[9], sufficienti a restituire un'idea del modesto sviluppo dell'aula occidentata, a navata unica, in origine interamente coperta da travatura a vista[10]. Gli affreschi dipinti da Puccio Capanna, che insistono sul lato interno della parete d'altare, sono stati riscoperti ad inizio Novecento, quando fu rimosso un solaio costruito in precedenza ammorsando le travi di sostegno alla parete dipinta[11]. La figurazione è divisa in tre riquadri spartiti da cornici a finto marmo entro cui si dispongono l'*Annunciazione*, la *Crocefissione* (figg. IV.16,18) e la *Stigmatizzazione di San Francesco* (fig. IV.17), quest'ultima realizzata da una mano diversa, che come mi fa notare Andrea De Marchi sembra la stessa responsabile del frammentario

---

[8] Nel 1264 le religiose acquisirono dalla famiglia Offreducci una casa e un orto nella parrocchia di Santa Maria Maggiore, con l'intento di costruirvi una chiesa e un monastero, incorrendo però nell'opposizione delle damianite di Santa Chiara, impegnate nell'edificazione della basilica dedicata alla santa assisiate. Queste sollecitarono l'intervento di Clemente IV denunciando che, se costruito, il monastero benedettino si sarebbe trovato ad una distanza troppo ravvicinata, inferiore al limite stabilito di 300 canne. Il contenzioso si trascinò per diversi anni e fu risolto solo nel 1286, quando Onorio IV ridusse il limite a 150 canne. Sulle vicende storiche dell'insediamento assisiate si vedano gli studi di M. BIGARONI, *I monasteri benedettini femminili di S. Paolo delle abbadesse, di S. Apollinare in Assisi e S. Maria del Paradiso prima del Concilio di Trento,* in *Aspetti di vita benedettina nella storia di Assisi*, atti del convegno (Assisi, 12-13 settembre 1980), (Atti dell'Accademia Properziana del Subasio, VI, 5, 1981), Assisi 1981, pp. 181-191; LUNGHI, *Giotto e i giotteschi*... cit., p. 441. Negli anni novanta del Duecento, il comune di Assisi iniziò la ricostruzione di una nuova cinta muraria, in previsione di un sensibile aumento demografico, mettendo in vendita diversi terreni edificabili, limitrofi alle vecchie mura. Le monache acquistarono diverse aree, inglobando parti dell'antica cinta muraria, i cui segni si possono scorgere negli spazi monastici, come indicato da BIGARONI, *I monasteri*... cit., pp. 181-191.

[9] Nel decennio seguente le religiose iniziarono una lite con le monache di San Paolo detto delle Abbadesse, che volevano trasferirsi in una nuova fabbrica prospicente Sant'Apollinare. La lite fu risolta nell'agosto del 1341 dal vescovo asissiate Niccolò, che indicò i confini rispettivi delle due comunità. Nei secoli successivi i monasteri si unirono: la chiesa di San Paolo continuò a servire come chiesa esterna, mentre Sant'Apollinare fu riadattata a vari usi, tra cui quello di parlatorio delle monache, di cui si lamenta il visitatore apostolico Camaiani nel 1573. Il monastero fu demaniato nell'aprile del 1874; nel 1896 fu riacquistato per una comunità femminile; nel novembre 1911 furono riscoperti gli affreschi. L'ambiente attualmente è il salottino per gli ospiti della casa di accoglienza del monastero (cfr. LUNGHI, *Giotto e i giotteschi*... cit., p. 441).

[10] Sulla parete d'altare insiste un *Sant'Apollinare in cattedra tra due Angeli e le monache inginocchiate*, affiancato da un *San Rocco* (fig. IV.15). Il *Santo*, "con gli occhi nerissimi che bucano il muro", come ha scritto SCARPELLINI (*Di alcuni pittori giotteschi nella città*... cit., p. 262), è dipinto dallo stesso pittore responsabile del *San Michele Arcangelo* e di una *Santa frammentaria* dipinta in un sottarco della chiesa (cfr. LUNGHI, *Giotto e i giotteschi*... cit., p. 444; TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, p. 48, che lo giudica un "giottesco assisiate affine a Puccio Capanna, con ricordi del Maestro delle Vele").

[11] SIRÉN, *Giotto and some...* cit., pp. 205-206, ha per primo collegato questi affreschi alla cantoria della basilica inferiore di Assisi ricordata da Vasari come opera di Giottino. La vicenda critica dell'affresco è riassunta da LUNGHI in *Puccio Capanna*... cit., 57-58. Sull'intricata vicenda storiografica di Puccio cfr. §. 2.4.2.

Martirio di Santo Stefano, strappato dalla chiesa di Santa Caterina, oggi nella Pinacoteca di Assisi[12].
Nonostante le condizioni compromesse, il caso assisiate è una conferma preziosa delle tematiche predilette per questi ambienti, in cui la *Crocefissione*, posta al centro, in asse con la grata, stabiliva un legame chiaro e diretto con la celebrazione del sacrificio eucaristico commemorato sull'altare della chiesa traguardabile dal varco, e l'*Annunciazione* evidenziava in maniera paradigmatica e netta il ruolo centrale avuto da Maria nella salvezza, consentendo l'incarnazione del figlio. Del resto, al tema fu riservata una posizione privilegiata tra gli episodi dell'Infanzia dipinti più tardi, nella stessa Assisi, nel coro delle monache in Santa Chiara da Pace di Bartolo, che nella sequenza di ambienti voltati dietro al drappo alle spalle di Maria, sembra conoscere questa proposta di Puccio (fig. IV.19). Ad integrazione dell'immagine mariana e cristologica, gli affreschi di Sant'Apollinare omaggiavano anche Francesco, presentato con le braccia alte e le mani trafitte, così da iterare il gesto di Cristo sulla Croce, dichiarando tutta la sua *conformitas*.
Questa composizione triadica, incentrata sulla croce, di prassi raffigurata strategicamente sopra la grata - diaframma tra le monache e lo spazio ecclesiale - fu ben tenuta a mente più tardi dal Maestro di Fossa in un affresco conservato nella Pinacoteca Civica di Trevi, proveniente da un ambiente del monastero benedettino di Santa Croce che non può essere precisato, ma che proprio per la scelta iconografica e per l'impaginazione compositiva sembra ben calibrato per accendere la devozione di una comunità femminile, presentando la *Madonna col Bambino* e l'*Annunciazione* a corollario dell'intenso *Calvario*, abitato, ad eccezione di Giovanni, solo dalle Marie dolenti[13] (figg. IV.20-21).
Un'elaborazione più ampia e articolata degli episodi dell'infanzia e della Passione è offerta dagli affreschi di metà Trecento della chiesa di Santa Maria della Colombata a Perugia, poco fuori Porta Santa Susanna[14] (fig. IV.22). Il complesso ha vissuto vicende conservative travagliate che ne hanno quasi integralmente alterato gli ambienti monastici, trasformati da tempo in abitazione privata, di recente posta all'incanto. È difficile ricostruire l'esatto sviluppo della chiesa duecentesca, già in opera alla fine del secolo, ma demolita una prima volta nel 1437[15]. In una

---

[12] L'opera è assegnata da TODINI (*La pittura umbra*... cit., I, p. 251) a Pace di Bartolo, ma ha una grandiosità che eccede la qualità del pittore e che potrebbe aiutare a collegare i frammenti della pinacoteca assisiate ai suoi esordi, in qualche rapporto col Maestro di Campodonico. Sul pittore (cfr. §. 2.4.3) si veda: TODINI in *La Pinacoteca Comunale di Assisi*... cit., pp. 61-63; LUNGHI, *Pace di Bartolo*... cit., p. 646; DE MARCHI in *Umbri e Toscani*... cit., pp. 97-102; TODINI, *La pittura umbra*... cit., I, pp. 251-252; DE MARCHI, *Nel solco del Maestro di Campodonico*... cit., pp. 89-90; LUNGHI, *Giotto e i giotteschi*... cit., pp. 298-302, 316, 354, 412, 436, 456.

[13] Questa possibile collocazione è stata paventata da B. TOSCANO, *Un Museo con o senza il paesaggio*, in B. TOSCANO, *Raccolta d'Arte di San Francesco di Trevi*, Firenze 2014, p. 18, condivisa nella stessa sede da Delpriori. Dal coro proviene anche il trittico di Giovanni di Corraduccio, oggi in Pinacoteca (per cui cfr. §. 23.3.1.). L'opera fu staccata nel 1954. Sul dipinto si veda inoltre TOSCANO, *Spoleto in Pietre...* cit., p. 238; G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia: storia e geografia*, Torino 1991, p. 30, n. 26; DELPRIORI, *Produzione figurativa*... cit., p. 253.

[14] P. SCARPELLINI, *Per la pittura perugina del Trecento. IV. Un ciclo cristologico in Santa Maria della Colombata*, in "Paragone", XXXVI, 419-423, 1985, pp. 29-34.

[15] Sulle vicende dell'edificio cfr. S. SIEPI, *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia*, Perugia 1822, p. 768; SCARPELLINI, *Per la pittura perugina del Trecento. IV*... cit., p. 34, nn. 2-4. Il 27 marzo 1297 in una menzione degli annali del Comune di Perugia, l'edificio, già parzialmente costruito, deve essere ultimato utilizzando risorse pubbliche. A questo stesso periodo risale probabilmente il portale della chiesa, confrontato da Scarpellini con quello della Sala dei Notai, messo in opera tra il 1293 e il 1296. Le condizioni patrimoniali dell'insediamento furono particolarmente floride

situazione tanto compromessa, che attende una ricostruzione più puntuale del contesto, così da chiarire l'esatta distribuzione e funzione degli spazi, si può tentare di dare una lettura parziale dell'ambiente interamente affrescato alla metà del Trecento con *Storie dell'Infanzia e della Passione*, che insiste ad occidente dell'antica chiesa (figg. IV.24-26). L'impresa, licenziata da una bottega modesta in cui si scorgono mani diverse, decora tutte le pareti del vano, a cui si accede dalla chiesa tramite una porta non originale, realizzata probabilmente dove insisteva la grata. Sul lato opposto si apriva il piccolo accesso dagli ambienti claustrali, oggi tamponato. La narrazione degli episodi dell'Infanzia parte a metà della parete orientale del vano, subito a destra dell'ingresso attuale, con l'*Annunciazione*, e procede in senso antiorario con la *Natività di Cristo* e la *Presentazione al tempio* a settentrione, e la *Strage degli Innocenti*, molto frammentaria, sulla parete contigua (figg. IV.24-25). Queste scene sono scandite da immagini mariane, di cui si conservano solo la *Sponsa Christi*[16] sulla parete settentrionale e la *Madonna col Bambino* sopra l'accesso originale tamponato (fig. IV.25,28). Il lato meridionale è occupato dagli episodi della Passione che si susseguono senza interruzioni (*Orazione nell'orto*, che attraverso la *Cattura di Cristo*, la *Derisione di Cristo*, l'*Andata al calvario*, giunge alla *Crocefissione*) (fig. IV.26) chiudendo con la *Deposizione* sulla parete orientale, a destra dell'*Annunciazione*. Nel presentare questo ciclo Pietro Scarpellini sottolineava "la disposizione abbastanza irregolare" delle storie, considerata nell'occasione caratteristica della mentalità "molto meno rigorosamente preordinata"[17] propria di una bottega umbra, meno razionale rispetto alla cultura figurativa toscana, travisando però le ragioni più intime delle scelte compositive del ciclo, guidate dai percorsi ordinati delle *moniales* all'interno del coro. Gli episodi narrativi dell'*Infanzia*, infatti, si distribuiscono intervallati da immagini mariane, che marcano ed evidenziano l'asse tra l'accesso al vano e la grata, sopra cui, in questa orchestrazione, cadeva la raffigurazione della Vergine (fig. IV.23). Questa stessa direttrice sembra determinare l'organizzazione delle *Storie della Passione* della parete meridionale, pensata come corollario visivo per le *sorores* che si apprestavano al comunichino, accompagnate con ritmo serrato lungo le tappe del sacrificio eucaristico, fino all'incontro con la particola. In direzione opposta, terminati gli uffici nel proprio coro, le *moniales* dietro alla badessa lasciavano l'ambiente accompagnate dalle *Storie dell'Infanzia*, in cui era additata Maria come modello di perfezione muliebre cui aspirare, ribadito dall'effigie della *Vergine col Bambino* affrescata sopra il varco d'accesso al vano (fig. IV.28).

---

durante il XIV secolo, ma le fonti, recuperate dal canonico Serafino Siepi, ne ricordano il rapido decadimento nel corso del secolo successivo, che culminò con uno scandalo nel 1427. Dieci anni più tardi l'istituto fu soppresso dal presule perugino Giovanni Area Baglioni nel 1437, che demolì parte della chiesa riutilizzandone il pietrame per la cattedrale di San Lorenzo. Fu forse in questa occasione che la chiesa fu ridotta nelle dimensioni. Successivamente nel 1454 si insediarono i Gesuati, poi nel 1499 le francescane osservanti, e più tardi nel 1563 le domenicane della beata Colomba. Nel 1575 il fabbricato fu ridotto ad usi profani.

[16] Sulla *Sponsa* e la sua fortuna in Umbria cfr. § 3.1.1.2. Va notato che la *Presentazione al Tempio* è dipinta su un archivolto allora già in opera, che potrebbe essere un antico ingresso al monastero, poi inglobato nella costruzione dell'ambiente.

[17] SCARPELLINI, *Per la pittura perugina del Trecento. IV*... cit., p. 30.





IV.1-2. Spello, S. Maria di Vallegloria, esterno e interno.



IV.3. Spello, S. Maria di Vallegloria, coro.

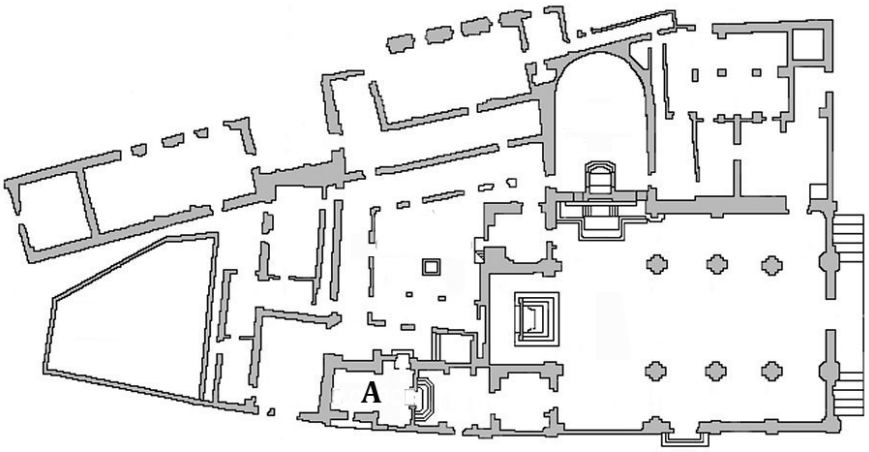




IV.4-5. Maestro dei Dossali di Subiaco, *Cristo benedicente*, Spello, S. Maria di Vallegloria, dettagli della decorazione trecentesca dell'arco tra il sottotetto e l'estradosso della volta del coro.



IV.6. Maestro di San Francesco al Prato (Maestro dei Dossali di Subiaco?), *Dormitio Virginis*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dettaglio.



IV.7. Montefalco, S. Chiara, pianta con indicata la posizione della cappella della Santa Croce (= A), inglobata nell'edificio seicentesco.





IV.8-9. Maestro di Cesi, *Crocefissione*, Montefalco, S. Chiara, coro, intero e dettaglio con la grata.

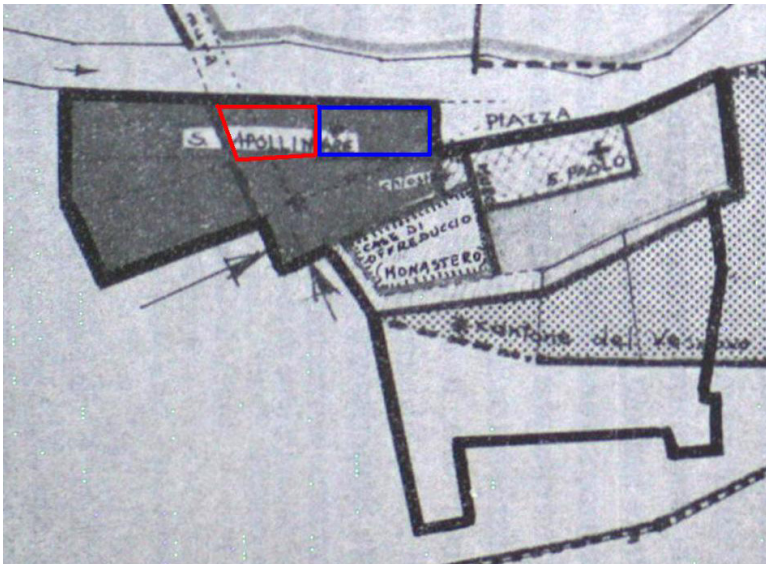




IV.10-11. Maestro di Cesi, *Una vedova miracolata porta il cibo al San Biagio in prigione*, Montefalco, S. Chiara, coro, intero e dettaglio della grata.



IV.12. Maestro di Cesi, *Cristo pianta la croce nel petto di Chiara*, Montefalco, S. Chiara, coro.



IV.13. Assisi, Sant'Apollinare (San Giuseppe), pianta del complesso di Sant'Apollinare con evidenziati in rosso il coro e in azzurro la chiesa (da Bigaroni 1981).



IV.14. Puccio Capanna e collaboratore (Pace di Bartolo?), *Annunciazione, Crocefissione, Stigmatizzazione di Francesco*, Assisi, Sant'Apollinare, coro, parete di divisione dalla chiesa.



IV.15. Seguace di Puccio Capanna, *Sant'Apollinare in cattedra tra due Angeli e le monache inginocchiate, San Rocco,* Assisi, Sant'Apollinare, parete d'altare.



IV.16. Puccio Capanna, *Annunciazione, Crocefissione,* Assisi, Sant'Apollinare, coro, parete di divisione dalla chiesa.



IV.17. Collaboratore di Puccio Capanna (Pace di Bartolo?), *Stigmatizzazione di Francesco*, Assisi, Sant'Apollinare, coro, parete di divisione dalla chiesa.



IV.18. Puccio Capanna, *Annunciazione,* Assisi, Sant'Apollinare, coro, parete di divisione dalla chiesa.



IV.19. Pace di Bartolo, *Annunciazione*, Assisi, S. Chiara, cappella di S. Giorgio.

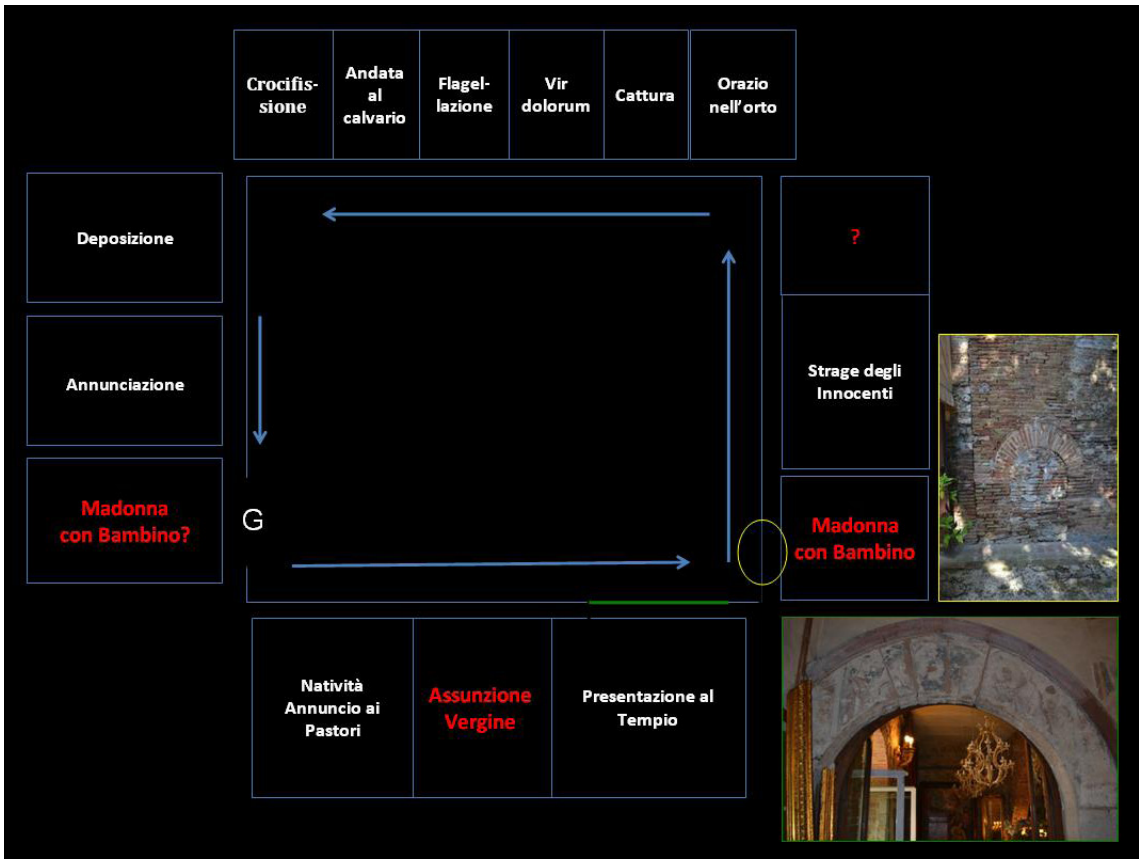




IV.20-21. Maestro di Fossa, *Crocefissione*, Trevi, Pinacoteca di san Francesco, intero e dettaglio.



IV.22. Perugia, S. Maria della Colombata, facciata.



IV.23. Schema degli affreschi nel coro di S. Maria della Colombata, Perugia.



IV.24. Perugia, S. Maria della Colombata, coro, angolo tra le pareti orientale e meridionale.



IV.25. Perugia, S. Maria della Colombata, coro, angolo tra le pareti orientale e meridionale, e tra le pareti occidentale e settentrionale.



IV.26. Perugia, S. Maria della Colombata, coro, angolo tra le pareti meridionale e occidentale.



IV.27. Perugia, S. Maria della Colombata, accesso tamponato delle monache al coro.



IV.28. Pittore umbro della metà del XIV secolo, *Madonna col Bambino in trono e Angeli*, Perugia, S. Maria della Colombata, coro, parete occidentale.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- ABATE G., *Per la storia e l'arte della Basilica di Assisi*, in "Miscellanea Francescana", LVI, 1956, pp. 3-36

- ALBERZONI M.P., *"Nequanquam a Christi sequela in perpetuum absolvi desidero". Chiara tra carisma e istituzione*, in *Chiara d'Assisi e la memoria di Francesco*, atti del convegno per l'VIII centenario della nascita di Santa Chiara (Fara Sabina, 19-20 maggio 1994), a cura di A. Marini e M.B. Mistretta, Castello 1995, pp. 41-65

- ALBERZONI M.P., *Chiara di Assisi e il Francescanesimo femminile*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino 1997, pp. 204-205

- ALBERZONI M.P., *Chiara e il papato*, Milano 1995

- ALBERZONI M.P., *Da San Damiano all'Ordine di Santa Chiara*, in *Gli Ordini Mendicanti nel Piceno. I Francescani dalle origini alla controriforma*, Ascoli Piceno 2005, pp. 113-135

- ALBERZONI M.P., *Papato e nuovi Ordini religiosi femminili*, in *Il papato duecentesco e gli Ordini mendicanti*, atti del XXV convegno della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani (Assisi, 13-14 febbraio 1998), Spoleto 1998, pp. 205-261

- ALBERZONI M.P., *Sorores Minores e autorità ecclesiastica fino al pontificato di Urbano IV*, in *Chiara e la diffusione delle Clarisse nel secolo XIII*, atti del Convegno di Studi in occasione dell'VIII centenario della nascita di santa Chiara (Manduria, 14-15 dicembre 1994), a cura di G. Andenna e B. Vetere, Galatina 1998, pp. 165-194

- ALESSI C., *Nicola di Ulisse da Siena*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1986, II, p. 717

- AMBROSI DE MAGISTRIS R., *Storia di Anagni*, Anagni 1889

- AMOROSI E., *Madonna col Bambino. Chiesa di Santa Maria di Brecciano a Brozzi*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano. III. 1. La valle dell'alto Vomano ed i Monti della Laga*, Pescara 1991, pp. 314-318

- ANDALORO M., *La decorazione pittorica medioevale di Grottaferrata e il suo perduto contesto*, in *Roma anno 1300*, atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma La Sapienza (19-24 maggio 1980), a cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 253-287

- *Angela da Foligno terziaria francescana*, atti del convegno storico nel VII centenario dell'ingresso della beata Angela da Foligno nell'Ordine francescano secolare, 1291-1991, (Foligno, 17-19 novembre 1991), a cura di E. Menestò, Spoleto 1992

- ANGELELLI W., *La diffusione dell'immagine lateranense. Le repliche del Salvatore nel Lazio*, in *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma, 9 dicembre 2000 – 16 aprile 2001), a cura di G. Morello e G. Wolf, Milano 2000, pp. 46-50

- ANGELI F.M., *Collis Paradisi amoenitas, seu Sacri Conventus Assisiensis Historiae*, Montefalisco 1704

- ANGELINI ROTA G., *Spoleto e il suo territorio*, Spoleto 1920

- APPHUN H., GRUBENBECHER H., *Kloster Wienhausen*, Wienhausen 1986

- *Arte in Valnerina e nello spoletino. Emergenza e tutela permanente*, catalogo della mostra (Spoleto 25 giugno – 30 agosto 1983), a cura di G. Benazzi e B. Toscano, Roma 1983, pp. 35-36

- *Atlante del Gotico nelle Marche. Ascoli Piceno e provincia*, a cura di S. Papetti, Milano 2004

- AUBERT A., *Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösug der Cimabue-Frage*, Leipzig 1907

- *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIVe siècle*, catalogo della mostra (Tours 22 ottobre 2005 – 23 gennaio 2006) a cura di A. De Marchi e C. Guarnieri, Cinisello Balsamo 2005

- BACCI M., *La Madonna della Misericordia individuale*, in "Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia", XXI, 7, 2008, pp. 171-195

- BACCI P., *La R. Pinacoteca di Siena*, in "Bollettino d'Arte", XXVI, II, 1932-1933, pp. 177-200

- BAGNAROL S., *Pathosformeln nella Crocefissione italiana tra XII e XIII secolo. Il ruolo della Vergine tra intercessione e compassione*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte Medievale, Università degli Studi di Udine, aa. 2008-2009

- BAGNOLI A., *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di R. Guerrini, M. Seidel, Milano 2003, pp. 107-147

- BAGNOLI A., *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999

- BAGNOLI M., *The Medieval Frescoes in the Crypt of the Duomo of Anagni*, John Hopkins University, Ph. D. Dissertation, 1998

- BARCLAY LLOYD J., BULL SIMONSEN EINAUDI K., *SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea: Architettura, storia e storiografia di un monastero romano soppresso*, Roma 1998

- BARCLAY LLOYD J., *Paintings for Dominican nuns. A new look at the images of saints, scenes from the life of Saint Catherine of Siena in the medieval apse of*

San Sisto Vecchio in Rome, in "Papers of the British School at Rome", LXXX, 2012, pp. 189-232

- BARTALINI R., *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005

- BARTOLI DI ASSISI F., *Tractatus de indulgentia S. Mariae de Portiuncula*, edizione a cura di P. Sabatier, Parigi 1900

- BARTOLI M., *Chiara, una donna tra silenzio e memoria*, Milano 2001

- BARTOLI M., *Il processo di canonizzazione di Chiara*, in *Chiara e la diffusione delle Clarisse nel secolo XIII*, atti del Convegno di Studi in occasione dell'VIII centenario della nascita di santa Chiara (Manduria, 14-15 dicembre 1994), a cura di G. Andenna e B. Vetere, Galatina 1998, pp. 133-144

- BARTOLINI SALIMBENI L., *Gli insediamenti delle Clarisse in Italia nel XIII secolo: qualche osservazione sulla ricerca in atto*, in *Chiara d'Assisi e la memoria di Francesco*, atti del convegno per l'VIII centenario della nascita di S. Chiara (Fara Sabina, 19-20 maggio 1994), a cura di A. Marini e M.B. Mistretta, Fara Sabina 1995, pp. 109-117

- BARTOLINI SALIMBENI L., *Resti monumentali e modelli architettonici francescani fino all'Osservanza*, in *I Francescani nelle Marche. Secoli XIII-XVI*, a cura di L. Pellegrini, R. Paciocco, Cinisello Balsamo 2000, pp. 124-151

- BATARD Y., *Note sur des fresques récemment découvertes entre Veroli et Alatri*, in "Bollettino d'Arte", XLIII, 2, 1958, pp. 177-181

- BATTEZZATI C., *Milano. San Maurizio al Monastero Maggiore*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano 2014, pp. 122-145

- BAZZARRI D., *Abbazia di San Bevignate*, in *Abbazie benedettine in Umbria*, a cura di F. Guarino, A. Melelli, Perugia 2008, p. 120

- BAZZARRI D., *Abbazia di Santa Maria di Valdiponte*, in *Abbazie benedettine in Umbria,* a cura di F. Guarino, A. Melelli, Perugia 2008, pp. 127-128

- BELLOSI L., *"Nicolaus IV fieri precepit". Una testimonianza di valore inestimabile sulla decorazione murale della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi*, in "Prospettiva", CXXVI-CXXVII, 2007, pp. 2-14

- BELLOSI L., *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Milano 2003 [Torino 1974]

- BELLOSI L., *Cimabue*, Milano 2004

- BELLOSI L., *Considerazioni sulla mostra di Perugino, I*, in "Prospettiva", 125, 2007, pp. 67-87

- BELLOSI L., *Giotto e la grande mutazione della pittura occidentale*, in *Giotto e la sua eredità*, a cura di L. Bellosi, Firenze 2007, pp. 9-157

- BELLOSI L., *Il "Maestro del Sancta Sanctorum",* in BELLOSI L., *"I vivi parean vivi". Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006, pp. 48-55

- BELLOSI L., *Il crocifisso di San Domenico ad Arezzo e Cimabue*, in *Cimabue ad Arezzo. Il crocifisso restaurato*, catalogo della mostra (Arezzo 7 aprile 2001 - 7 gennaio 2002), a cura di A.M. Metzke, Firenze 2001, pp. 17-22

- BELLOSI L., *Il Maestro del Sancta Sanctorum,* in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, A. Ottani Cavina e L. Trezzani, Milano 1990, pp. 21-36

- BELLOSI L., *Il Maestro dell'Annunciazione Spinola*, in *Umbri e Toscani tra Due e Trecento. Antichi maestri pittori*, catalogo della mostra (Torino 16 aprile – 28 maggio 1988), a cura di L. Bellosi, Torino 1988, pp. 59-69

- BELLOSI L., *La Barba di San Francesco: nuove proposte per il "problema di Assisi"*, in "Prospettiva", XXII, 1980, pp. 11-34

- BELLOSI L., *La pecora di Giotto*, Torino 1985

- BELLOSI L., *La Sala dei Notai, Marino da Perugia e un "ante quem" per il "problema di Assisi"*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino 1977, pp. 22-25

- BELLOSI L., *"Nicolaus IV fieri precepit". Una testimonianza di valore inestimabile sulla decorazione murale della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi*, in "Prospettiva", CXXVI-CXXVII, 2007, pp. 2-14

- BELLOSI L., *Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano*, in "Prospettiva", 62, 1991, pp. 15-28

- BELTING H., *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977

- BELTING H., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* (ed. ita. *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2000), Roma 2001

- BENAZZI G., *La croce di Alberto "Sotio"*, in *La cattedrale di Spoleto. Storia, arte e conservazione*, a cura di G. Benazzi, Milano 2002, pp. 177-183

- BENAZZI G., *La croce di Alberto Sotio nel Duomo di Spoleto*, in *Quando Spoleto era romanica. Antologia per un museo del Ducato*, catalogo della mostra (Spoleto, 30 giugno – 29 luglio 1984), a cura di C. Fratini e L. Gentili, Roma 1984, pp. 61-72

- BENAZZI G., *La Croce dipinta in Valnerina: un caso di fedeltà all'immagine,* in *Arte in Valnerina e nello spoletino. Emergenza e tutela permanente*, catalogo della mostra (Spoleto 25 giugno – 30 agosto 1983), a cura di G. Benazzi e B. Toscano, Roma 1983, p. 6

- BENIGNI M., *Antonio da Alatri e la pittura frusinate nella prima metà del Quattrocento*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi caetani*, a cura di A. Cavallaro e S. Petrocchi, Roma 2013, pp. 61-124

- BENVENUTI A., *"In castro poenitentiae". Santità e società femminile nell'Italia medievale*, Roma 1990

- BERNACCHIO N., CASTELLANI P., *Assisi. In opere monasterii: tipologie murarie medievali nel convento di San Damiano*, in "Bollettino di Archelogia", MCMXCVIII, 51-52, 2003, pp. 105-113

- BERGER T., *Women's ways of worship. Gender analysis and liturgical history*, Collegeville 1999

- BERTAUX É., *Santa Chiara de Naples: l'église et le monastère des religieuses*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome", XVIII, 1898, pp. 165-198

- BERTELLI C., *La Mostra degli affreschi di Grottaferrata*, in "Paragone", XXI, 249, 1970, pp. 91-101

- BERTELLI C., *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana, V. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 5-163

- BERTINELLI F., *La cronologia della cripta di Montelabate*, in "Esercizi", 1, 1978, pp. 27-31

- BIANCHI A., *Affreschi duecenteschi nel S. Pietro in vineis in Anagni*, in *Roma anno 1300*, atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma La Sapienza (19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 379-392

- BIGARONI M., *I monasteri benedettini femminili di S. Paolo delle abbadesse, di S. Apollinare in Assisi e S. Maria del Paradiso prima del Concilio di Trento,* in *Aspetti di vita benedettina nella storia di Assisi*, atti del convegno (Assisi, 12-13 settembre 1980), (Atti dell'Accademia Properziana del Subasio, VI, 5, 1981), Assisi 1981, pp. 171-231

- BIGARONI M., *La chiesa di San Giorgio in Assisi ed il primo ampliamento della cinta medioevale*, Assisi 1990

- BIGARONI M., *La chiesa di San Giorgio in Assisi*, in "Archivum Franciscanum Historicum", LXXXIII, 1990, pp. 3-49

- BIGARONI M., *Origine e sviluppo storico della chiesa*, in M. BIGARONI, H.R. MEIER, E. LUNGHI, *La Basilica di Santa Chiara in Assisi*, Ponte San Giovanni (Perugia) 1994, pp. 13-18

- BIGARONI M., *S. Damiano-Assisi. La chiesa prima di San Francesco*, in "Atti dell'Accademia Properziana del Subasio", VI, 7, Assisi 1983, pp. 49-87

- BIHL M., *Documenta inedita Archivi Protomonasterii S. Clarae Assisii*, in "Archivium Franciscanum Historicum", V, 1912, pp. 291-298 e 663-697

- *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York, 23 marzo - 4 luglio 2004), a cura di H.C. Evans, New York 2004

- BOEHM M., *Wandmalerei des 13. Jahrhunderts im Klarissenkloster S. Pietro in Vineis zu Anagni. Bilder für die Andacht*, Münster 1999

- BOLOGNA F., *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969

- BOLOGNA F., *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962

- BORGNINI V., *La chiesa di San Francesco al Prato in Perugia. Vicende costruttive e conservative dell'edificio e delle sue opere d'arte*, in "Bollettino per i beni culturali dell'Umbria", IV, 7, 2011, pp. 13-158

- BORRACCINI L., *L'abbazia di Sant'Angelo Magno in Ascoli Piceno,* Acquaviva Picena 2010

- BOSKOVITS M., *Gli affreschi del Duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in "Paragone", XXX, 357, 1979, pp. 3-41

- BOSKOVITS M., *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, in "Bollettino d'Arte", LXVI, 9, 1981, pp. 1-42

- BOSKOVITS M., *Guido da Siena*, in *Dipinti. Volume primo. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, a cura di M. Boskovits e A. Tartuferi, Firenze 2003, pp. 99-103

- BOSKOVITS M., *Immagine e preghiera nel tardo Medioevo: osservazioni preliminari*, in "Arte Cristiana", LXXVI, 724, 1988, pp. 93-104

- BOSKOVITS M., *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300*, in "Arte Cristiana", LXXXI, 756, 1993, pp. 163-183

- BOSKOVITS M., *Pittura su tavola a Roma nel XII secolo: problemi aperti*, in "Arte Cristiana", XCVIII, 856, 2010, pp. 5-20

- BOSKOVITS M., *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze 1973

- BOSKOVITS M., *Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini,* in *Roma anno 1300*, atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma La Sapienza (19-24 maggio 1980), a cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 297-329

- BOSKOVITS M., *Puccio Capanna, ad vocem,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 384-387

- BOSKOVITS M., *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, in "Paragone", XXXI, 359-361, 1980, pp. 3-22

- BOSKOVITS M., *The Origins of Florentine Painting: 1100-1270* (*A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, I/1), Florence 1993

- BOSKOVITS M., *The Painters of the Miniaturist Tendency* (*A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III/9), Florence 1984

- BOSKOVITS M., *Un dipinto poco noto e l'iconografia della preparazione alla crocifissione*, in *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994, pp. 189-231

- BOSKOVITS M., *Un pittore "espressionista" del Trecento umbro*, in *Storia e arte in Umbria nell'età comunale*, atti del VI convegno internazionale di studi umbri (Gubbio, 26 - 30 maggio 1968), Perugia 1971, I, pp. 115-130

- BOSKOVITS M., *Un'opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'iconografia della "Preparazione alla Crocifissione"*, in "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", XI, 1-2, 1965, pp. 69-94

- BRACALONI L., *Chiesa di S. Giorgio e basilica di S. Chiara*, in "Frate Francesco", II, 1925, pp. 332-342

- BRACALONI L., *Il prodigioso crocifisso che parlò a S. Francesco*, in "Studi Francescani", XXXVI, 2, 1939, pp. 185-212

- BRACALONI L., *La chiesa di San Giorgio in Assisi*, in "Collectanea Franciscana", VIII, 1938, pp. 493-511

- BRACALONI L., *Storia di San Damiano in Assisi*, Todi 1926

- BRANDI C., *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933

- BRENK B., *Das Datum der Franzlegende der Unterkirche zu Assisi*, in *Roma anno 1300*, atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma La Sapienza (19-24 maggio 1980), a cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 229-237

- BRONZINI G.B., *Santi taumaturghi e taumaturgia dell'ex voto. Schede di ex voto a cura di G. De Vita*, in "Lares", 56/2, 1990, pp. 493-541

- BRUSCHELLI D., *Asisi città serafica e santuarii che la decorano ad istruzione e guida de forestieri che vi concorrono*, Roma 1821 [Orvieto 1824]

- BRUZELIUS C., *Hearing is Believing: Clarissan Architecture 1212-1340*, in "Gesta", XXXI/2, 1992, pp. 83-92

- BRUZELIUS C., *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, traduzione di C. Colotto, Città di Castello 2005

- BRUZELIUS C., *Nuns in Space: Strict Enclosure and the Architecture of the Clarisses in the Thirteenth Century,* in *Clare of Assisi: a Medieval and Modern Woman*, a cura di I. Peterson (Clarefest Selected Papers, 8), St. Bonaventure 1996, pp. 53-74

- BRUZELIUS C., *Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", XL, 1995, pp. 69-100

- BRUZELIUS C., *The Architectural Context of Santa Maria Donna Regina,* in *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, a cura di J Elliot e C. Warr, London 2004, pp. 79-92

- BRUZELIUS C., *The Architecture of the Mendicant Orders in the Middle Ages: an Overview of Recent Literature*, in "Perspective", 2, 2012, pp. 365-386, 419-421

- BRUZELIUS C., *The Stones of Naples: Church Building in Angevin Italy, 1266-1343*, New Haven 2004

- BURY M., *Bartolomeo Caporali: a new document and its implications*, in "The Burlington Magazine", CXXXII, 1048, 1990, pp. 469-475

- BUTTÀ L., *Un'opera inedita di Giovanni da Gaeta a Maiorca*, in "Paragone", LVI, 62, 2005, pp. 40-46

- BYNUM C.W., *"... And Woman his Humanity": Female Imagery in the Religious Writing of the Later Middle Ages*, in *Gender and Religion: on the Complexity of Simbols*, a cura di C.W. Bynum, Boston 1986, pp. 257-288

- BYNUM C.W., *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1991

- *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York, 23 marzo - 4 giugno 2004), a cura di H.C. Evans, New York-London 2004

- CAMPINI D., *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche*, Milano 1966

- CANNON J., *Dating the frescoes by the Maestro di S. Francesco at Assisi*, in "Burlington Magazine", CXXIV, 947, 1982, pp. 65-69

- CAPPELLI F., *La chiesa di Santa Maria delle Donne*, in *Guida alle chiese romaniche di Ascoli Piceno, città di travertino*, Ascoli Piceno 2006, pp. 134-135

- CAPPELLI F., *Santa Maria delle Donne,* in *Il Romanico ad Ascoli Piceno*, Acquaviva Picena 1997, p. 32

- CARAFFA F., *Il monastero di Santa Chiara in Anagni dalle origini alla fine dell'Ottocento* ("Documenti e studi storici anagnini", VIII) Anagni 1985

- CARAFFA F., *Il monastero florense di S. Maria della Gloria presso Anagni*, Roma 1940

- CARDUCCI G., *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo 1853

- CARLI E., *Dipinti senesi del Contado e della Maremma*, Milano 1995

- CASAGRANDE G., *Il monastero di Sant'Agnese in Perugia nei secoli XIV e XV*, in "Studi Francescani", LXXVI, 1979, pp. 137-168

- CASAGRANDE G., *Il monastero di Santa Giuliana nel XIII secolo*, in *Il Cartulario di Santa Giuliana*, a cura C. Cardinali, Spoleto 1999, pp. 1-50

- CASAGRANDE G., *Insediamenti religiosi femminili a Perugia nell'area di Monteluce-San Bevignate (secoli XIII-XV)*, in *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, a cura di M. Roncetti, P. Scarpellini e F. Tommasi, Milano 1987, pp. 46-52

- CASAGRANDE G., MONACCHIA P., *Il monastero di Santa Giuliana a Perugia nel secolo XIII*, in "Benedectina", XXVII, 2, 1980, pp. 509-568

- CASAGRANDE G., *Religiosità penitenziale e città al tempo dei Comuni*, Roma 1995

- CASAGRANDE G., *Terziarie francescane regolari a Perugia nei secoli XIV e XV*, in *La Beata Angelina da Montegiove e il movimento del Terz'Ordine regolare francescano femminile*, atti del convegno di studi francescani (Foligno, 22-24 settembre 1983), a cura di R. Pazzelli e M. Sensi, Roma 1984, pp. 437-492

- CASOLINI F., *Il protomonastero di Santa Chiara in Assisi. Storia e cronaca (1253-1950)*, Milano 1950

- CASTELLANI P., *La Verna e le fonti architettoniche dei primordi dell'ordine francescano*, in "Studi francescani", XCVII, 3-4, 2000, pp. 283-296

- *Catalogo della Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena 1852

- *Catalogo della Mostra d'Arte Antica Umbra*, prefazione di G. Urbini, Perugia 1907

- CECCARELLI P., *Progetto Monteluce, Perugia*, in "Il giornale dell'architettura", VI, 56, 2007, s.p.

- CENCI C., *Documentazione di vita assisana. 1300-1530. I: 1300-1448*, Assisi 1974

- CENCI P., *Regesto delle pergamene della Sperelliana di Gubbio*, in "Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XXV, 1922, pp. 1-64

- CERVINI F., *Alternative ai portali nel Romanico marchigiano*, in *Umbria e Marche in età Romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, Atti del convegno "Testi e contesti. Arti e tecniche a confronto in Umbria e nelle Marche in età romanica" tenuto a Perugia (13-14 giugno 2012), a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 225-238

- CHELAZZI DINI G., *Nicola di Ulisse da Siena*, in *Il Gotico a Siena: miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Siena, 24 luglio – 30 ottobre 1982) a cura di G. Chelazzi Dini, Siena 1982, pp. 371-376

- CHIACCHIANI E., *La ex-chiesa di San Pier Maggiore a Firenze*, tesi di laurea triennale, aa. 2012-2013, relatore Prof. Guido Tigler

- *Chiara d'Assisi e la memoria di Francesco*, atti del convegno per l'VIII centenario della nascita di Santa Chiara (Fara Sabina, 19-20 maggio 1994), a cura di A. Marini e M.B. Mistretta, Castello 1995

- CHIODO S., *Mariotto di Nardo, note per un "egregio pictore"*, in "Arte Cristiana", LXXXVII, 791, 1999, pp. 91-104

- CIAMMITTI L., *La chiesa di Santa Maria degli Angeli. Committenti e pittori*, in *I pittori degli Angeli. Dipinti del secondo Cinquecento per un monastero femminile a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 24 maggio – 21 settembre 2003), a cura di L. Ciammitti, Bologna 2003, pp. 9-28

- CIANNAVEI G.I., *Compendio di memorie istoriche spettanti alle chiese parrocchiali della città di Ascoli nel Piceno, e ad altre tanto esistenti, che dirute nel circuito di essa e ne' sobborghi*, Ascoli Piceno 1797

- CIOFI G., *Santuari della Serafica Città d'Assisi, con la notizia de' Corpi Santi, Reliquie insigni, e memorie, che ivi si conservano*, Ancona 1664

- CLAUSSEN P.C., *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter, 1050-1300*. *A-F* (Corpus Cosmatorum II, 1; Foschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 14), Stuttgart 2002

- CODEN F., *Sguardo d'insieme all'architettura umbra del Duecento*, in *L'Umbria nel XIII Secolo*, a cura di E. Menestò, Spoleto 2011, pp. 333-420

- COESTER E., *Die einschiffigen Cistercienserinnenkirchen West- und Süddeutschlands von 1200 bis 1350*, in *Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte*, 46, Mainz 1984

- COLUCCI S., *Santa Petronilla tra Medioevo e Rinascimento. Vicende storiche e opere d'arte*, in *Convivere con la storia. La nuova destinazione del complesso di santa Petronilla*, Pistoia 2006, pp. 147-197

- COOK W.R., *Images of St. Francis of Assisi, in painting, stone and glass, from the earliest images to ca. 1320 in Italy. A Catalogue* ("Italian Medieval and Renaissance Studies", 7), Firenze 1999

- COOPER D., "*In loco tutissimo et firmissimo": the Tomb of St. Francis in History, Legend and Art*, in *The Art of the Franciscan Order in Italy*, a cura di W.R. Cook, Leiden 2005, pp. 1-37

- COOPER D., *Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXIV, 2001, pp. 1-54

- COOPER D., ROBSON J., *Imagery and the Economy of Penance at the Tomb of St. Francis*, in *Architecture and Pilgrimage, 1000 – 1500*. *Southern Europe and Beyond*, a cura di P. Davies, D. Howard e W. Pullan, Farnham 2013, pp. 166-186

- COOPER D., ROBSON J., *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, in "Apollo", CLVII, 492, 2003, pp. 31-35

- COOPER D., ROBSON J., *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the painting of the Basilica*, New Haven 2013

- COOR-ACHENBACH G., *A fresco fragment of a Nativity and some related representations*, in "Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston", LI, 283, 1953, pp. 11-15

- CORDELLA R., *Pittori a Norcia nel secolo XVI: nuovi dati d'archivio*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale, Roma 1996, pp. 151-169

- CORDELLA R., *Pittori del '400 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 O.L. Falaschi, Ripatransone (AP) 2003, II, pp. 655-688

- CORDELLA R., *Simonino da Trento e un graffito scherzoso sulle pareti di S. Ponziano*, in "Spoletium", XXXI-XXXII, 34-35, 1990, pp. 253-257

- CRISTOFANI A., *Degli artefici asisiati vissuti nel XIII e XIV secolo. Lettera a Luigi Carattoli pittore perugino*, in "Giornale Scientifico-Agrario, Letterario-Artistico di Perugia e umbra provincia", n.s., 1863, pp. 225-234

- CRISTOFANI A., *Guida d'Assisi e suoi dintorni per Antonio Cristofani, condotta a fine da Leonello Leonelli, illustrata con 16 incisioni e pianta topografica*, Assisi 1884

- CRISTOFANI A., *Vita breve del patriarca S. Francesco, seguita dalla illustrazione dei monumenti d'arte in Asisi*, Assisi 1859

- CRISTOFERI F., PASSALACQUA P., CAMPAGNOLA D., *Il restauro dei dipinti murali*, in *Santa Chiara in Assisi. Architettura e decorazione*, a cura di A. Tomei, Cinisello Balsamo 2002, pp. 141-188

- CROCETTI G., *Una nota sul Maestro di Offida pittore marchigiano del sec. XIV*, in "Arte Cristiana", LXXIX, 746, 1991, pp. 353-362

- CROISIER J., *I mosaici dell'abside e dell'arco trionfale di Santa Maria in Trastevere*, in *La pittura medievale a Roma. IV: Riforma e Tradizione 1050 - 1198*, a cura di S. Romano, Roma 2006, pp. 305-311

- *Cronaca del monastero delle Clarisse di Perugia dal 1448 al 1838*, con introduzione di U. Nicolini, S. Maria degli Angeli 1983

- CROWE J. A., CAVALCASELLE G.B., *A new history of Painting in Italy from the second to the sixteenth century*, 3 voll., London 1864-1866

- *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, a cura di J.F. Hamburger e S. Marti, New York 2008

- CURUNI A., *Architettura degli ordini mendicanti in Umbria, problemi di rilievo. Orvieto, San Domenico*, in *Francesco d'Assisi. Chiese e conventi*, catalogo della mostra (Narni 1982) a cura del Comitato regionale umbro per le

celebrazioni dell'8. centenario della nascita di san Francesco di Assisi, pp. 83-142

- CURZI G., *Chiara santa*, ad vocem, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 677-682
- CURZI G., *La pittura dei Templari*, Cinisello Balsamo 2002
- *Da Allegretto Nuzi a Perugino*, catalogo della mostra (Firenze, 30 settembre – 29 ottobre 2005), a cura di F. Moretti e G. Caioni, Firenze 2005
- *Da Donatello a Lippi. Officina Pratese*, catalogo della mostra (Prato, 13 settembre 2013 - 13 gennaio 2014), a cura di A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, Milano 2013
- *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, catalogo della mostra (Fabriano, 26 luglio – 30 novembre 2014), a cura di V. Sgarbi, G. Donnini e S. Papetti, Firenze 2014
- *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, 26 marzo – 11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010
- *Dal Romanico al Rinascimento. Antichi maestri pittori*, catalogo della mostra (Torino, 21 novembre – 21 dicembre 1986), Torino 1986
- *Dal visibile all'indicibile. Crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno*, catalogo della mostra (Foligno, 6 ottobre 2012 - 6 gennaio 2013), a cura di M. Bassetti e B. Toscano, Spoleto 2012
- *Dalla tradizione gotica al primo Rinascimento*, a cura di G. Caioni, Firenze 2009
- DE ANGELIS D'OSSAT G., *Le chiese medioevali a due piani e la basilica di San Francesco d'Assisi*, in *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Assisi, 1-4 ottobre 1937), Roma 1939, pp. 178-186
- DE DONATO V., *Le più antiche carte dell'abbazia di S. Maria Val di Ponte (Montelabbate)*, I-II, Roma 1962
- DE MAGISTRIS A., *Istoria della città e S. Basilica Cattedrale d'Anagni*, Roma 1749
- DE MARCHI A., *"Cum dictum opus sit magnum": il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagini e memoria*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621
- DE MARCHI A., *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del Gotico*, Milano 1992
- DE MARCHI A., *La diffusione della pittura su tavola nel Duecento e la ricostruzione del tramezzo perduto nel Duomo di Pistoia*, in *Il museo e la*

città. Vicende artistiche pistoiesi dalla metà del XII secolo alla fine del Duecento, Pistoia 2011, pp. 61-85

- DE MARCHI A., *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, Firenze 2012
- DE MARCHI A., *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2009
- DE MARCHI A., *Nel solco del Maestro di Campodonico: un'ipotesi per Diotallevi di Angeluccio di Esanatoglia*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 87-100
- DE MARCHI A., *Partimenti assisiati. Il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 623-634
- DE MARCHI A., *Polyptyques vénetiens. Anamnèse d'une identit méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénetiens du XIVe siècle*, catalogo della mostra (Tourse, 22 ottobre 2005 – 23 gennaio 2006) a cura di A. De Marchi e C. Guarnieri, Cinisello Balsamo 2005, pp. 13-41
- DEL FUOCO M.G., *La Provincia francescana delle Marche: insediamenti francescani, realtà cittadina e organizzazione territoriale (secoli XIII-XIV)*, in *I Francescani nella Marche*. *Secoli XIII-XVI*, a cura di L. Pellegrini, R. Paciocco, Cinisello Balsamo 2000, pp. 24-37
- DEL MIGLIORE F.L., *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze 1684
- DELPRIORI A., *Nell'ombra di Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse: le Storie di san Benedetto in Santa Scolastica a Norcia*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 196-208
- DELPRIORI A., *Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina, nel XIV secolo. Problemi, contesti, casi esemplari*, tesi di Dottorato di Ricerca (XXIII ciclo), Università degli Studi di Firenze, a.a. 2008-2010
- DEMUS O., HIRMER M., *Romanische Wandmalerei*, München 1968
- DERBES A., *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996
- DESMARCHELIER M., *L'architecture des églises de moniales cisterciennes. Essai de classement des différent types de plans*, in *Mélanges à la mémoire du Père Anselme Dimier*, a cura di B. Chauvin, Arbois 1982, pp. 79-121
- DILETTI P., *San Prospero. Un santo, una chiesa*, Perugia 2004
- *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, a cura di C. Bon Vasassina e V. Garibaldi, Firenze 1994
- *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, a cura di C. Bon Vasassina e V. Garibaldi, Firenze 1994

- *Documenti dell'Abruzzo Teramano. III. 1. La valle dell'alto Vomano ed i Monti della Laga*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Pescara 1991

- DONÒ A., *Storia dell'affresco in Alatri*, Roma 1990

- DRAGHI A., *I dipinti dell'Aula gotica*, in *Gli affreschi dell'aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, a cura di A. Draghi, Milano 2006, pp. 18-107

- DRAGHI A., *Il complesso dei Santi Quattro Coronati*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus volume V: il Duecento e la cultura gotica, 1198-1287 ca.*, a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 136-176

- DRISCOLL A.A., *Alberto Sotio, 1187, and Spoleto: the Umbrian painted cross in Italian medieval art*, Ph. D. Dissertation, University of North Carolina 2005

- *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, catalogo della mostra (Siena, 10 aprile 2003 – 11 gennaio 2004) a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi e M. Laclotte, Cinisello Balsamo 2003

- EGIDI A.F., *Guida de' Pellegrini, che bramano visitare i Santi luoghi della Serafica Città di Asisi, con le innumerevoli Sacre Reliquie, che si trovano in ciascuna Chiesa. Opera non meno divota che curiosa raccolta, e divisa in tre giornate da un Servo di Dio per maggior commodità de' pietosi cristiani*, Assisi 1618

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

- FALOCI-PULIGNANI M., *Il Maestro di San Francesco*, in "Miscellanea francescana", XXII, 1921, pp. 57-64

- FANTOZZI A., *Documenti intorno alla beata Cecilia Coppoli Clarissa (1426-1500)*, in AFH, 19, 1926, pp. 194-225, 334-384

- FANTOZZI A., *La riforma osservante dei monasteri delle clarisse nell'Italia centrale (documenti, sec. XV-XVI)*, in "Archivum Francescanum Historicum", 23 (1930), 361-382, 488-550

- FANTOZZI A., *La riforma Osservante dei monasteri delle Clarisse nell'Italia centrale (Documenti - Sec. XV-XVI)*, in AFH, 23, 1930, pp. 361-383, 488-550

- FASOLO F., *Presentazione dei rilievi di studenti della Facoltà di Architettura di Roma relativi alla Villa Romana di Lago S. Puoto, ai monasteri di S. Spirito di Zannone in Gaeta, di S. Michele Arcangelo di Amaseno e del Palazzo Zaccaleoni in Priverno*, in "Bollettino dell'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale", IV, 1966, pp. 63-69

- FAUSTI L., *Del sepolcro di S. Giovanni arcivescovo di Spoleto, martire,* Castelplanio 1911

- FELICETTI S., *Aspetti e risvolti di vita quotidiana in un monastero perugino riformato: Monteluce, secolo XV*, in "Collectanea Franciscana", 65, 3-4, 1995, pp. 553-641

- FENTRESS E., GOODSON C., *Patricians, Monks, and Nuns: the Abbey of S. Sebastiano, Alatri, during the Middle Ages*, in "Archeologia Medievale", XXX, 2003, pp. 67-105

- FERACI U., *Niccolò di Tommaso, vita e opere. Un contributo alla pittura fiorentina di secondo Trecento*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte Medievale, relatore prof. M. Boskovits, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2008-2009

- FERRARA D., *La croce dipinta Jacorossi*, Roma 2010

- FIDANZA G.B., *Un ciclo di affreschi del primo Seicento nella chiesa di Santa Maria di Monteluce di Perugia: la conferma di un nome*, in "Bollettino d'Arte", LXXXV, 113, 2000, pp. 107-124

- FIDOMARZO M., *S. Lorenzo (oggi Amaseno)*, in *Lazio Medievale*, Roma 1980, pp. 181-186

- FILIPIAK M.A., *The Plans of Poor Clares' Convents in Central Italy from the Thirteenth through the Fifteenth Century*, Ph. D. Dissertation, University of Michigan, 1957

- FIOCCA L., *Gli affreschi trecentisti nella Cappella della Chiesa di Santa Chiara in Montefalco,* in "Rassegna d'Arte", X, 9, 1909, pp. 164-167

- FLECK C.A., *"To exercise Yourself in These Things by Continues Contemplation". Visual and Textual Literacy in the Frescoes at Santa Maria Donna Regina*, in *The Church of Santa Maria Donna Regina*. *Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, a cura di J Elliot e C. Warr, London 2004, pp. 109-128

- FLORES D'ARCAIS F., *Le casse della memoria*, in *Medioevo: immagini e memoria*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 668-674

- FLORES D'ARCAIS F., *Venezia*, in *La Pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 24-42

- FOLLINI V., RASTRELLI M., *Firenze antica e moderna illustrata*, V, Firenze 1794

- *Fonti Francescane. Terza edizione rivista e aggiornata: scritti e biografie di san Francesco d'Assisi, cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi, testi normativi dell'Ordine Francescano Secolare*, Trento 2012

- FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica di San Francesco e di altri santuari di Assisi*, introduzione, note al testo e commentario critico a cura di P. Scarpellini, Treviso 1982

- FRA MARIANO DA FIRENZE, *Libro delle degnità et excellentie del Ordine della Seraphica Madre delle Povere Donne di Assisi*, a cura di G. Boccali, Firenze 1986

- *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi, Codici e Biblioteche, Miniature*, catalogo della mostre in Umbria per le celebrazioni dell'VIII centenario della nascita di San Francesco (1982), a cura di A. Bartoli Langeli, C. Cutini, Milano 1982

- FRANCHI A., *Ascoli Pontificia*, regesto documentario a cura di L. Ciotti, Ascoli Piceno 1999

- FRATELLINI B.M., *Giuseppe Sordini e le vicende del dossale di Cap-Ferrat e delle croci dipinte*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale e F. Corelli, Roma 1996, pp. 271-277

- FRATINI C., *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. 285-375

- FRATINI C., *Pittori dell'aria ternana fra la fine del '300 e l'inizio '400*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Todi 1990, pp. 127-175

- FRATINI C., *Pittura fra Marche e Umbria: primi passi per una storia comparata*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 12-43

- FRATINI C., PROIETTI BOCCHINI G., *Vicende architettoniche e artistiche del monastero di Santa Maria di Vallegloria*, in *Santa Maria di Vallegloria a Spello. Monastero di clarisse urbaniste. Storia, architettura arte,* a cura di C. Fratini, G. Proietti Bocchini e M. Sensi, Spello 2011, pp. 33-83

- *Frauen-Kloster-Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässich der Ausstellung "Krone und Schleier", a cura di F. Hamburger, C. Jäggi, S. Marti e H. Röckelein, Turnhout 2007

- FRUGONI C., *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, Roma-Bari 2006

- FRUTAZ A.P., *Il complesso monumentale di Sant'Agnese* (seconda edizione riveduta e ampliata), Città del Vaticano 1969

- FUSETTI S., VIRILLI P., *Restauro*, in *Piero della Francesca. Il Polittico di Sant'Antonio*, catalogo della mostra (Perugia, 18 maggio - 30 settembre 1993), a cura di V. Garibaldi, Perugia 1993, pp. 137-151

- G.G. MEERSSEMAN, *Disciplinati e penitenti nel Duecento*, in *Il Movimento dei disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, atti del convegno internazionale (Perugia, 25-28 settembre 1960), Perugia 1962, pp. 43-72

- GAETA W., *La Pittura a Spoleto nell'età romanica. II. La pittura su tavola da Alberto Sozio a Petrus*, in "Spoletium", I-II, 1954-1955, pp. 15-39; II/2, pp. 16-22

- GANDOLFO F., *Aggiornamento scientifico e bibliografia*, in G. MATTHIAE, *Pittura Romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, II, Roma 1988

- GANDOLFO F., *Introduzione*, in *Gli affreschi dell'aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, a cura di A. Draghi, Milano 2006, pp. 11-16

- GANDOLFO F., *La pittura nell'Umbria meridionale e gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, in *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo: le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, a cura di G. Tamanti, Napoli 2003, pp. 117-144

- GARDNER J., *Nuns and altarpieces: agendas for research*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 30, 1995, pp. 25-56

- GARDNER J., *The cult of a Fourteenth-Century Saint: the Iconography of Louis of Toulouse*, in *I Francescani nel Trecento*, atti del XIV Convegno internazionale di studi di Assisi (16-18 ottobre 1986), Perugia 1988, pp. 167-193

- GARDNER VON TEUFFEL C., *La collocazione originale e la struttura del polittico: Piero della Francesca. Il Polittico di Sant'Antonio*, in *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration: Italian Altarpieces and their settings,* a cura di C. Gardner von Teuffel, London 2005, pp. 332-344

- GARIBALDI V., *Il Polittico di Sant'Antonio della Galleria Nazionale dell'Umbria: anticipazioni sul restauro*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del convegno internazionali di studi (Arezzo, 8-11 ottobre 1992; Sansepolcro, 12 ottobre 1992), a cura di M. Dalai Emiliani e V. Curzi, Padova 1996, pp. 123-142

- GARRISON E.B., *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Florence 1949

- GARRISON E.B., *Post-War Discoveries. Early Italian Paintings, II*, in "The Burlington Magazine", LXXXIX, 533, 1947, pp. 210-217

- GARRISON E.B., *Studies in the History of Medieval Painting*, III, Florence 1958

- GATTI I., *La Tomba di S. Francesco nei secoli*, Assisi 1983

- GEERTMAN H., *Ricerche sopra la prima fase di S. Sisto Vecchio in Roma*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XLI, 9, 1968/1969, pp. 219-228

- GIGLIOZZI M.T., *Architettura romanica in Umbria. Edifici di culto tra la fine del X e gli inizi del XIII secolo,* Roma 2000

- GIGLIOZZI M.T., *Architettura romanica in Umbria. Edifici di culto tra la fine del X e gli inizi del XIII secolo,* Roma 2000

- GIGLIOZZI M.T., *Romanico in Umbria. Architettura sacra nel contesto*, Roma 2013

- GIORGI R., *Le Clarisse in Ascoli*, Fermo 1968
- GIORGI R., *Un gioiello di Arte Ascolana: S. Maria delle Donne*, in "Il Nuovo Piceno", 7 settembre 1957, p. 5
- *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Parigi, 18 aprile - 15 luglio 2013), a cura di D. Thiébaut, Milano 2013
- *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra (Roma, 6 marzo - 29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009
- *Giovanni di Corraduccio*, catalogo della mostra fotografica (Montefalco, agosto 1976), a cura di P. Scarpellini, Foligno 1976
- GRASSI L., *Iconologia delle chiese monastiche femminili dall'Alto Medioevo ai secoli XVI-XVII*, in "Arte Lombarda", IX, 1964, pp. 131-150
- GRAU E., *Leben und Schriften der heiligen Klara von Assisi*, Werl (Westfalen) 1952
- GRELLI M.E., *Il monastero di Sant'Angelo di Ascoli Piceno*, in "Studi Maceratesi", XLII, 2008, pp. 351-399
- GRUNDMANN H., *Movimenti religiosi nel Medioevo. Ricerche sui nessi storici tra eresia, gli Ordini mendicanti e il movimento religioso femminile nel XII e XIII secolo e sui presupposti storici della mistica*, Bologna 1970
- GRUNDMANN H., *Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Untersuchungen über die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den Bettelorden und der religiösen Frauenbewegung im 12. und 13. Jahrhundert und über die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik*, Berlino 1935
- GUARDABASSI M., *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria*, Perugia 1872
- GUAZZINI G., *Il cantiere di San Pier Maggiore nel quadro dell'architettura e scultura romanica pistoiese tra XII e XIII secolo*, in "Commentari d'arte", XVII, 48, 2011, pp. 34-60
- GUAZZINI G., *Il coro delle monache di San Pier Maggiore a Pistoia: funzione e percezione di un inedito ciclo decorativo di primo Trecento*, in "Commentari d'arte", XVIII, 52/53, 2012 (2013), pp. 5-21
- GUAZZINI G., *San Pier Maggiore a Pistoia: un inedito libro di testamenti trecenteschi ed una proposta di ricostruzione degli assetti interni*, in "Bullettino storico pistoiese", CXIV, 2012, pp. 57-88
- HAMBURGER J.F., *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans*, in "Art Bulletin", LXXI, 1, 1989, pp. 20-46
- HARDICK L., *Zur Chronologie im Leben der hl. Klara*, in "Franziskanische Studien", 35, 1953, pp. 174-210

- HÖHLER P., *Frauenklöster in einer italienischen Stadt. Zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Klarissen von Monteluce und der Zisterszienserinnen von S. Giuliana in Perugia (13. Mitte 15. Jh.)*, in "Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken", I, 67, 1987, pp. 1-107; II, 68, 1988, pp. 167-279

- HÖHLER P., *Il monastero delle clarisse di Monteluce (1218-1400)*, in *Il movimento religioso femminile in Umbria nei secoli XIII e XIV*, atti del convegno internazionale di studio nell'ambito delle celebrazioni per l'VIII centenario della nascita di S. Francesco d'Assisi (Città di Castello, 27-29 ottobre 1982), a cura di R. Rusconi, Firenze-Perugia 1984, pp. 159-182

- HOUSTON K.N., *Painted Images and the Clarisse, 1212-1320: Aspects of Production and Reception, and the Idea of a Nunnery Art*, Ph. D. dissertation, Yale University 2001

- HUECK I., *Der Lettner der Unterkirche von San Francesco in Assisi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXVIII, 2, 1984, pp. 173-202

- HUECK I., *Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria*, in "Prospettiva", XXIII, 1980, pp. 2-10

- HUECK I., *Recensione di M. Bigaroni, H.R. Meier, E. Lunghi*, *La basilica di Santa Chiara in Assisi*, in “Kunstchronik”, L, 1997, pp. 287-292

- HUYGHE G., *La clôture des moniales des origines à la fin du XIIIème siècle*, Roubaix 1944

- *I frati penitenti di san Francesco nella società del Due e Trecento,* atti del II convegno di studi francescani (Roma, 12-14 ottobre 1976), a cura di Mariano d'Alatri, Roma 1977

- IAZEOLLA T., *Gli affreschi di San Sebastiano ad Alatri*, in *Roma anno 1300*, atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma La Sapienza (19-24 maggio 1980), a cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 467-475

- *Il Battistero di San Giovanni a Varese*, in *Lombardia Gotica*, a cura di R. Cassanelli, Milano 2002, pp. 270-272

- *Il Cartulario di Santa Giuliana*, a cura C. Cardinali, Spoleto 1999

- *Il movimento francescano della penitenza nella società medievale*, atti del III convegno di studi francescani (Padova, 25-27 settembre 1979), a cura di Mariano d'Alatri, Roma 1980

- *Il movimento religioso femminile in Umbria nei secoli XIII e XIV*, atti del convegno internazionale di studio nell'ambito delle celebrazioni per l'VIII centenario della nascita di S. Francesco d'Assisi (Città di Castello, 27-29 ottobre 1982), a cura di R. Rusconi, Firenze-Perugia 1984

- *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di M.G. Duprè dal Poggetto, Firenze 1980

- *Il Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, 29 aprile – 23 luglio 2000), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spafa Pintarelli, Trento 2000

- *Indagini archeologiche nella chiesa di San Damiano in Assisi*, a cura di L.Ermini Pani, M.G. Fichera, M.L. Mancinelli, Santa Maria degli Angeli 2005

- *Italian Paintings of the Fifteenth Century: the collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue. National Gallery of Art. Washington*, a cura di M. Boskovits e D.A. Brown, New York 2003

- *Italian paintings. Tefaf 2013,* New York 2013

- JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta*, a cura di T. Graesse, Bratislava 1890

- *Jacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento*, catalogo della mostra (Todi, 2 dicembre 2006 - 2 maggio 2007), a cura di F. Bisogni e E. Menestò, Milano 2006

- JÄGGI C., *Eastern Choir or Western Gallery? The Problem of the Place of Nuns' Choir in Königsfelden and other Early Mendicant Nunneries*, in "Gesta", XL, 1, 2001, pp. 79-93

- JÄGGI C., *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrundert*, Petersburg 2006, pp. 185-223

- JÄGGI C., LOBBEDEY U., *The architecture of female monasticism in the Middle Ages*, in *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, a cura di J.F. Hamburger e S. Marti, New York 2008, pp. 109-131

- JOANNIDES P., *Raphael, his studio and his copyists*, in "Paragone", 44, 523-525, 1993, pp. 3-29

- JOHNSON P.D., *Equal in Monastic Profession: Religious Women in Medieval France*, Chicago 1991

- KAFTAL G., *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of painting*, Florence 1965

- KAUFFMANN C.M., *100 Great Paintings in the Victoria and Albert Museum*, Londra 1985

- KAUFFMANN C.M., *Victoria and Albert Museum: catalogue of Foreign Paintings, I. Before 1800*, Londra 1973

- KEHR P.F., *Regesta Pontificum Romanorum - Italia Pontificia X: Calabria, Insulae*, a cura di D. Girgensohn e W. Holtzmann, Zurigo 1975

- KLEINSCHMIDT B., *Die Basilika San Francesco in Assisi, II. Die Wandmalereien der Basilika*, Berlin 1926

- KRAUTHEIMER R., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, IV, Città del Vaticano 1970

- *Krone und Schleier: Kunst aus mittelalterilichen Frauenklöstern*, catalogo della mostra (Essen e Bonn, 19 marzo – 7 luglio 2005), München 2005

- KRÖNIG W., *Caratteri dell'architettura degli ordini mendicanti in Umbria*, in *Storia e Arte in Umbria nell'età comunale*, I, atti del VI convegno di studi umbri (Gubbio, 26 – 30 maggio 1968), Perugia 1971, pp. 165-198

- KRÖNIG W., *Hallenkirchen in Mittelitalien*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", II, 1938, pp. 1-139

- KRÖNIG W., *Toskana und Apulien: Beiträge zum Problem der Herkunft des Nicola Pisano*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XVI, 2, 1953, pp. 101-144

- KRÜGER K., *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992

- KURMANN-SCHWARZ B., *"...vrowen chloster sande chlaren orden und ein chloster der minneren bru(e)der orden...". Die beiden Konvente in Könisgfelden und ihre gemeinsame Nutzung der Kirche*, in *Glas, Malerei, Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, a cura di H. Scholtz, I. Rauch e D. Hess, Berlin 2004, pp. 151-163

- KURMANN-SCHWARZ B., *Die Heilige Klara in den Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche von Königsfelden (Schweiz)*, in *Chiara d'Assisi e la memoria di Francesco*, atti del convegno per l'VIII centenario della nascita di Santa Chiara (Fara Sabina, 19-20 maggio 1994), a cura di A. Marini e M.B. Mistretta, Castello 1995, pp. 129-147

- KURMANN-SCHWARZ B., *Die Sorge um die Memoria. Das Habsburger Grab in Königsfelden im Lichte seiner Bildausstattung*, in "Kunst + Architektur in der Schweiz", 50, 1999, pp. 12-23

- KURMANN-SCHWARZ B., *Les vitraux du choeur de l'ancienne abbatiale de Königsfelden. L'origine des ateliers, leurs modèles et la place leurs oeuvres dans le vitrail alsaciens*, in "Revue de l'Art", 121, 1998, pp. 29-42

- *La "Supra montem" di Niccolò IV (1289): genesi e diffusione di una regola,* atti del V convegno di studi francescani (Ascoli Piceno, 26-27 ottobre 1987), a cura di R. Pazzelli e L. Temperini, Roma 1988

- *La Basilica di San Francesco ad Assisi. The Basilica of St. Francis in Assisi* (Mirabilia Italiae), a cura di G. Bonsanti, Modena 2002

- *La Beata Angelina da Montegiove e il movimento del Terz'Ordine regolare francescano femminile*, atti del convegno di studi francescani (Foligno, 22-24 settembre 1983), a cura di R. Pazzelli e M. Sensi, Roma 1984

- *La Collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, 2 voll., a cura di L. Bellosi, Firenze 2009

- *La collezione Terruzzi. I capolavori*, catalogo della mostra (Roma, 1 marzo - 20 maggio 2007), a cura di A. Scarpa e M. Lupo, Milano 2007

- *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento,* catalogo della mostra (Firenze, 24 giugno - 8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi e G. Tomei, Firenze 2014

- LA GRASTA G., *La canonizzazione di Chiara*, in *Chiara d'Assisi*, atti del XX Convegno internazionale della Società internazionale di Studi Francescani (Assisi, 15-17 ottobre 1992), Spoleto 1993, pp. 301-324

- *La Pinacoteca Comunale di Assisi. Catalogo dei dipinti*, a cura di F. Todini e B. Zanardi, Firenze 1980

- *La pittura del Quattrocento nei feudi caetani*, a cura di A. Cavallaro e S. Petrocchi, Roma 2013

- *La pittura Medievale a Roma. IV: riforma e tradizione 1050 -1198*, a cura di S. Romano, Roma 2006

- LARCINESE F., *Il ciclo delle storie di Santa Caterina*; *Il ciclo delle storie di San Benedetto,* in *Attorno al Cavallini. Frammenti del gotico a Roma nei Musei Vaticani*, a cura di T. Strinati, Milano 2008, pp. 46-81

- *La spiritualità di S. Chiara da Montefalco*, atti del I convegno di studio (Montefalco, 8-10 agosto 1985), a cura di S. Nessi, Montefalco 1986

- LATTAIOLI P., *Storia e architettura del monastero di Sant'Antonio da Padova*, in *Piero della Francesca. Il Polittico di Sant'Antonio*, catalogo della mostra (Perugia, 18 maggio - 30 settembre 1993), a cura di V. Garibaldi, Perugia 1993, pp. 57-64

- LAZZERI Z., *Il processo di canonizzazione di S. Chiara d'Assisi*, in "Archivum Franciscanum Historicum", 13, 1920, pp. 403-507

- LECLERCQ J., *Il monachesimo femminile nei secoli XII e XIII*, in *Movimento religioso femminile e francescanesimo nel secolo XIII*, atti del VII convegno della Società internazionale di studi francescani (Assisi, 11-13 ottobre 1979), Assisi 1980, pp. 61-99

- LEONE DE CASTRIS P., *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986

- LEONE G., *Icone di Roma e del Lazio*, Roma 2012

- *Les Registres d'Urbain IV (1261-1264)*, IV, a cura di L. Dorez e J. Guirand, Paris 1906

- LIEBERMAN R.E., *The Church of Santa Maria dei Miracoli in Venice*, New York 1986

- LLOYD J.B., *The architectural planning of pope Innocent III's Nunnery of S. Sisto in Rome,* in *Innocenzo III Urbs et Orbis*, II, atti del Congresso Internazionale (Roma, 9-15 settembre 1998), a cura di A. Somerlechner, Roma 2003, pp. 1292-1311

- LOBBEDEY U., *Romanik in Westfalen*, Regensburg 2000
- LOCCATELLI PAOLUCCI T., *Vita breve di S. Chiara di Assisi*, Assisi 1882
- LÖHR G., *Drei Briefe Hermanns von Minden O.P. über die Seelsorge und die Leitung der deutschen Dominikanerinnenklöster*, in "Römische Quartalschrift", 33, 1925, pp. 159-167
- LOMBARDI C., *Lettere, documenti, immagini, una spezieria, una libreria, opere d'arte e patrimoni di tre istituzioni per la formazione a San Pietro in vineis in Anagni*, in *Il collegio Principe di Piemonte e la chiesa di San Pietro in vineis in Anagni*, a cura di M. Rak, Bagni di Tivoli (Roma) 1997, pp. 144-174
- LONGHI R., *Giudizio sul Duecento*, in *"Giudizio sul Duecento" e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939 – 1970* ("Edizione delle opere complete di Roberto Longhi", VII), Firenze 1974, pp. 1-53
- LONGHI R., *In traccia di alcuni anonimi trecentisti*, in "Paragone", XIV, 167, 1963, pp. 3-16
- LONGHI R., *La pittura umbra della prima metà del Trecento nelle dispense redatte da Mina Gregori del corso 1953-54*, in "Paragone", XXIV, 281-283, 1973, pp. 3-44
- LONGHI R., *Stefano fiorentino (1943)*, in "Paragone", II, 13, 1951, pp. 18-40
- LONGHI R., *Un dossale italiano a St. Jean-Cap-Ferrat*, in *"Giudizio sul Duecento" e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939 – 1970* ("Edizione delle opere complete di Roberto Longhi", VII), Firenze 1974, pp. 131-136
- LONGHI R., *Un dossale italiano a St. Jean-Cap-Ferrat*, in "Paragone", XII, 141, 1961, pp. 11-19
- *L'ordine della penitenza di San Francesco d'Assisi nel secolo XIII*, atti del convegno di studi francescani (Assisi, 3-5 luglio 1972), a cura di O. Shmucki, Roma 1973
- *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 9 maggio – 24 settembre 2006), a cura di A. Tartuferi e D. Parenti, Firenze 2006
- LORUSSO A., *Cattedrale di S. Maria Icona Vetere in Foggia. Il cornicione a mensole: proposte per una sua più precisa collocazione nell'ambito della scultura di epoca federiciana*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (Roma 15 – 20 maggio 1978), a cura di A.M. Romanini, Galatina 1980, I, pp. 253-264
- LUCHERINI V., *Bominaco e Roma: osservazioni sulle pitture di S. Pellegrino alla luce delle nuove scoperte dei Santi Quattro Coronati,* in *Il Molise medievale. Archeologia e Arte*, a cura di C. Ebanista, A. Monciatti, Borgo San Lorenzo 2010, pp. 259-270

- LUNGHI E., *Affreschi del "Maestro della Santa Chiara" (e la primitiva decorazione del Duomo di Giovanni da Gubbio)*, in "Paragone", XXXII, 381, 1981, pp. 59-66

- LUNGHI E., *Catalogo delle opere di Puccio Capanna*, in *Puccio Capanna*, catalogo della mostra fotografica (Assisi, agosto 1989), a cura di F. Cerri, P.M. Della Porta, E. Lunghi e P. Scarpellini, Assisi 1989, pp. 45-59

- LUNGHI E., *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi*, Marsciano 2012

- LUNGHI E., *Il Museo della Cattedrale di San Rufino*, Assisi 1987

- LUNGHI E., *La cultura figurativa (secoli XIII-XIV)*, in *Storia illustrata delle città dell'Umbria. Perugia*, a cura di R. Rossi, Milano 1993, pp. 289-304

- LUNGHI E., *La decorazione pittorica della chiesa*, in M. BIGARONI, H.R. MEIER, E. LUNGHI, *La Basilica di Santa Chiara in Assisi*, Ponte San Giovanni (Perugia) 1994, pp. 137-282

- LUNGHI E., *Precisazioni sulla Sala dei Notari nel Palazzo dei Priori a Perugia*, in "Esercizi", VII, 1984, pp. 20-25

- LUNGHI E., *Puccio Capanna nella confraternita di San Gregorio ad Assisi,* in "Arte cristiana", LXXXI, 1993, pp. 3-14

- MACIOCE S., *Aspetti storici, culturali e artistici del Quattrocento nel territorio di Anagni, Alatri e Veroli*, in "Rivista cistercense", II, 1, 1985, pp. 31-54

- MAGLI I., *Gli uomini della penitenza. Lineamenti antropologici del Medioevo italiano*, Milano 1977

- MALECZEK W., *Papst und Kardinalkolleg von 1191 bis 1216*, Wien 1984

- MANCINI F.F., *Raffaello in Umbria. Cronologia e committenza. Nuovi studi e documenti*, Perugia 1987

- *Manuali per il territorio. La Valnerina*, a cura di B. Toscano, Spoleto 1977

- MARANO M.C., *Le Clarisse nelle Marche. Gli insediamenti del XIII secolo*, in "Collectanea Franciscana", LXVII, 1-2, 1997, pp. 105-166

- MARCELLI F., *Il Maestro di Campodonico tra Assisi e Fabriano*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 116-147

- MARCELLI F., *Una scheda per la pinacoteca di Gubbio*, in “Gubbio Arte”, aprile 1998

- MARCHI A., *Pittura medioevale nell'Ascolano e nel Fermano*, in *Atlante dei Beni Culturali dei Territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni Artistici. Pittura e Scultura*, a cura di S. Papetti, Cinisello Balsamo 2003, pp. 12-33

- MARCUCCI F.A., *Saggio delle cose ascolane e de' vescovi di Ascoli nel Piceno dalla fondazione della città sino al corrente secolo decimottavo, e*

precisamente all'anno mille settecento sessantasei dell'Era volgare publicato da un Abate Ascolano, Teramo 1766

- MARCUCCI L., *Dal Maestro di Figline a Giottino*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", V, 1, 1963, pp. 14-43
- MARIANI A., *Reminiscenze d'un pellegrino ai santuarii di san Francesco d'Assisi nel VII centenario dalla sua nascita*, Firenze 1882
- MARINI A., *Le fondazioni francescane femminili nel Lazio nel Duecento*, in "Collectanea Franciscana", LXIII, 1993, pp. 71-96
- MARIOTTI C., *Il monastero e la chiesa di Sant'Angelo in Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno 1920
- MARIUCCI F., *L'arca vecchia di Sant'Ubaldo. Memoria e rappresentazione di un corpo santo*, Gubbio 2014
- MARQUES L.C., *Le peinture du Duecento en Italie Centrale*, Paris 1987
- MARTELLI G., *L'abbaziale di S. Felice di Giano e un gruppo di chiese romaniche intorno a Spoleto*, in "Palladio", VII, II-III, 1957, pp. 74-91
- MARTINELLI V., *Un documento per Giotto ad Assisi*, in "Storia dell'Arte", XIX, 1973, pp. 193-208
- MATTHIAE G., *Fasi costruttive nella Cattedrale di Anagni*, in "Palladio", VI, 1942, pp. 41-48
- MATTHIAE G., *Gli affreschi di Grottaferrata e un'ipotesi cavalliniana*, catalogo della mostra (Roma, 27 giugno - 30 agosto 1970), a cura di G. Matthiae, Roma 1970
- MATTHIAE G., *Pietro Cavallini*, Roma 1972
- MATTHIAE G., *Pittura romana del Medioevo*, I-II, Roma 1965-1966
- MATTHIAE G., *Pittura romana nel Medioevo. Secoli XI-XIV*, II, Roma 1966
- MEDICA M., *Pietro da Rimini e la Ravenna dei da Polenta*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche,* catalogo della mostra (Rimini, 20 agosto 1995 - 7 gennaio 1996) a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 94-111
- MEERSSEMAN G.G., *"Ordo fraternitatis". Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, in collaborazione con G.P. Pacini, 3 voll., Roma 1977
- MEERSSEMAN G.G., *Dossier de l'Orde de la Pénitence au XIII siécle* (Spicilegium Friburgense), Fribourg 1961
- MEIER H.R., *Protomonastero e chiesa di pellegrinaggio*, in M. BIGARONI, H.R. MEIER, E. LUNGHI, *La Basilica di Santa Chiara in Assisi*, Ponte San Giovanni (Perugia) 1994, pp. 81-136

- MEIER H.R., *Santa Chiara in Assisi: Architektur und Funktion im Schatten von San Francesco*, in "Arte Medievale", IV, 2, 1990, pp. 151-178

- MEISS M., *Reflections of Assisi: a tabernacle and the Cesi Master*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di F.M. Aliberti, Roma 1962, II, pp. 75-111

- MEONI L., *San Felice in Piazza a Firenze,* Firenze 1993

- MEYER ZUR CAPELLEN J., *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings, I. The beginnings in Umbria and Florence, ca 1500-1508*, Landshut 2001

- MEYER ZUR CAPPELLEN J., *Raphael: a Critical Catalogue of his Paintings*, *II. The Roman religious paintings, ca. 1508-1520*, Landshut 2005

- MICHALSKY T., *Mater Serenissimi Principis: the Tomb of Maria of Hungary*, in *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, a cura di J Elliot e C. Warr, London 2004, pp. 61-74

- MINARDI M., *Lorenzo e Jacopo Salimbeni: vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008

- *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale*, a cura di D. Bornstein e R. Rusconi, Napoli 1992

- MOHN C., *Mittelalterliche Klosteranlagen der Zisterzienserinnen. Architektur der Frauenklöster im mitteldeutschen Raum,* Petersberg 2006

- MONCIATTI A., *La croce dipinta dell'abbazia di Santa Maria Assunta a Rosano ritrovata*, in *La Croce dipinta dell'abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, R. Bellucci, Firenze 2007, pp. 49-64

- MONCIATTI A., *Per il cosiddetto "Alberto Sotio" e la pittura a Spoleto intorno al 1200: tradizioni dei modelli e alterità culturale*, in *"Alberto Sotio": a Spoleto sul finire del secolo XII*, catalogo della mostra (Milano, 1 giugno – 3 luglio 2003), a cura di M. Ceriana, V. Maderna, T. Radelet, Milano 2005, pp. 17-32

- MONCIATTI A., *Tracce di pitture murali in San Rufino e l'Umbria settentrionale fra XI e XIII secolo*, in *Umbria e Marche in età Romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, Atti del convegno "Testi e contesti. Arti e tecniche a confronto in Umbria e nelle Marche in età romanica" tenuto a Perugia (13-14 giugno 2012), a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 145-156

- MOORMAN J.R.H., *Medieval Franciscan Houses*, ("Franciscan Institute Pubblications, History Series", IV), a cura di G. Marcil, St. Bonaventure (N.Y.) 1983

- MORINI A., *Gli affreschi di Nicola da Siena nel coro monastico di S. Antonio abate in Cascia*, in "Rassegna d'arte senese", VI, 1, 1910, pp. 31-35

- MORINI A., *La chiesa e il monastero di S. Antonio in Romagnano a Cascia*, in "Rivista storica benedettina", VII, 1912, pp. 109-116
- MORISANI O., *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947
- MOSIICI L., *Le carte del monastero di S. Felicita di Firenze*, Firenze 1969
- *Movimento religioso e francescanesimo nel secolo XIII*, atti del VII convegno internazionale della Società internazionale di Studi francescani (Assisi, 11-13 ottobre 1979), Assisi 1980
- MUÑOZ A., *Il restauro della chiesa e del chiostro dei Santi Quattro Coronati*, Roma 1914
- MUSCHIOL G., *Famula Dei. Zur Liturgie in merowingischen Frauenklöstern*, Münster 1994
- MUSCHIOL G., *Liturgie und Klausur. Zu den liturgischen Voraussetzungen von Nonnenchören*, in *Studien zum Kananonissenstift*, a cura di I. Crusius, Göttingen 2001, pp. 129-148
- MUSCHIOL G., *Time and Space. Liturgy and Rite in Female Monasteries of the Middle Ages*, in *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, a cura di J.F. Hamburger e S. Marti, New York 2008, pp. 191-206
- *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti e F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010
- *Museo di Palazzo Santi. Chiesa di Sant'Antonio Abate. Circuito museale di Cascia*, a cura di G. Gentilini e M. Matteini Chiari, Firenze 2013
- NERI LUSANNA E., *Giotto e la pittura in Umbria*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra (Roma, 6 marzo - 29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009, II, pp. 51-56
- NERI LUSANNA E., *Percorso di Guiduccio Palmerucci*, in "Paragone", XXVIII, 325, 1977, pp. 10-39
- NESSI S., *Appendice storico-documentaria, le "Religiosae mulieres" della diocesi di Spoleto nei secoli XIII e XIV*, in E. MENESTÒ, *Il Processo di canonizzazione di Chiara da Montefalco*, ("Quaderni del centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici dell'Università di Perugia", 14), Firenze-Perugia 1984
- NESSI S., *Inventario e regesti dell'archivio del Sacro Convento d'Assisi* ("Fonti e studi francescani", 3), Padova 1991
- NESSI S., *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1994
- NESSI S., *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1982

- NESSI S., *La grande croce dipinta da Giunta Pisano per la Basilica di San Francesco in Assisi*, in "Il Santo", XLV, 3, 2005, pp. 691-721

- NESSI S., *Un mecenate francese in Italia: Jean d'Amiel*, in "Studi Francesi", 21, 1963, pp. 477-483

- NICOLINI U., *I Minori Osservanti di Monteripido e lo "Scriptorium" delle Clarisse di Monteluce in Perugia nei secoli XV e XVI*, in "Picenum Seraphicum", VIII, 1971, pp. 100-130

- NORMAN D., *A Case of Mistaken Identity: Ambrogio Lorenzetti's "Saint Dorothy" from the Church of Santa Petronilla, Siena*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXX, 3, 2007, pp. 297-324

- OBERHUBER K., *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999

- OCCHIPINTI E., *Clausura a Milano alla fine del XIII secolo: il caso del monastero di S. Margherita*, in *Felix Olim Lombardia. Studi di Storia padana dedicati dagli allievi a Giuseppe Martini*, Milano 1978, pp. 197-212

- OLIGER L., *Regulae tres reclusorum et eremitarum Angliae, saec. XIII-XIV*, in "Antonianum", 3, 1928, pp. 151-190, 299-320

- OLIGER L., *Speculum inclusorum, autore anonymo anglico saeculi XIV*, Roma 1938

- PAATZ W., PAATZ E., *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, IV, Frankfurt am Main 1952

- PACE V., *Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai Icons: Problems of Models*, in *Medieval Armenian Culture*, Chico 1983, p. 291-305

- PACE V., *Fra la maniera greca e la lingua franca: su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta*, in *Il Classicismo*, a cura di E. De Luca, Bologna 1993, p. 71-89

- PACE V., *Italy and the Holy Land. Import Export I, The case of Venice,* in *The Meeting of two Worlds*, a cura di V.P. Goss, Kalamazoo 1986, pp. 331-345

- PACE V., *Italy and the Holy Land. Import-Export II, The case of Apulia*, in *Crusader Art in the twelfth Century*, a cura di J. Folda, Oxford 1982, pp. 245-269

- PACE V., *Pittura del Duecento e del Trecento a Roma e nel Lazio*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, Milano 1986, pp. 423-442

- PALLUCCHINI R., *Per Paolo Veneziano*, in "Arte Veneta", XVIII, 1964, pp. 158-159

- PALOMBARO F., *Il complesso di San Domenico. Le radici della sua composizione architettonica*, in *La basilica di San Domenico di Perugia*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, G. Sergiacomi, Perugia 2006

- PANI ERMINI L., *Gli insediamenti monastici nel ducato di Spoleto fino al secolo IX*, in *Il Ducato di Spoleto,* atti del IX Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 27 settembre – 2 ottobre 1982), Spoleto 1983, pp. 541-577

- PANI ERMINI L., *Testimonianze altomedievali in S. Ponziano di Spoleto*, in "Spoletium", XXVI-XXVII, 29-30, 1984-1985, pp. 3-11

- PANIZZI L., *Perugia, progetto Monteluce*, in "Urbanistica", 59, 133, 2007, pp. 92-94

- PANTONI A., *Chiese perugine dipendenti da monasteri*, in "Benedectina", 11, 1957, pp. 177-218

- PAPETTI S., *La chiesa di Santa Maria delle Donne: un palinsesto della pittura trecentesca ad Ascoli Piceno*, in *Civiltà Urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XXIII edizione del Premio Internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, 1-3 dicembre 2011), a cura di S. Maddalo, I. Lori Sanfilippo, Selci-Lama (Pg) 2013, pp. 145-160

- PAPETTI S., *Proposta per il Maestro di Offida e i suoi seguaci ad Ascoli Piceno*, in "Notizie da Palazzo Albani", XVI, 1, 1988, pp. 139-148

- PAPETTI S., *Un artista itinerante fra le Marche e l'Abruzzo: il Maestro di Offida*, in *Le vie e la civiltà dei pellegrinaggi nell'Italia Centrale,* atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XIII edizione del Premio Internazionale di Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, 21-22 maggio 1999), a cura di E. Menestò, Spoleto 2000, pp. 43-52

- PARAVICINI BAGLIANI A., *Cardinali di Curia e "familiae" cardinalizie dal 1227 al 1254*, I, Padova 1972

- PARDI R., *Architettura religiosa medievale in Umbria*, (Biblioteca del centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici in Umbria, 21), Spoleto 2000

- PARDI R., *Evoluzione delle basiliche umbre dall'Alto Medioevo alla fine del secolo XII*, in "Bollettino d'Arte", LXV, VI, 7, 1980, pp. 1-30

- PARENTI D., *Qualche approfondimento su Lorenzo Monaco e sulla chiesa di San Procolo a Firenze*, in *Intorno a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, atti del convegno di studi (Fabriano 31 maggio, Foligno 1 giugno, Firenze 2-3 giugno 2006), a cura di D. Parenti e A. Tartuferi, Livorno 2007, pp. 20-31

- PASINI P.G., *Gli affreschi trecenteschi di Santa Chiara in Ravenna. Il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato,* in *Nel nome di Giotto. La pittura trecentesca a Ravenna: immagini perdute, salvate, rivelate,* a cura di G. Morelli, Ravenna 2012, pp. 116-159

- PASINI P.G., *Pietro da Rimini per le Clarisse di Ravenna*, in *Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna. Il grande ciclo di Pietro da Rimini*

restaurato, a cura di A. Emiliani, G. Montanari, P.G. Pasini, Ravenna 1995, pp. 43-67

- PECCHIAI P., *La chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani e l'antica chiesa di S. Aurea in via Giulia*, Roma 1953

- PERONI A., *Elementi di continuità e di innovazione nel romanico spoletino*, *Il Ducato di Spoleto,* atti del IX Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 27 settembre – 2 ottobre 1982), Spoleto 1983, pp. 683-712

- *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, 28 febbraio - 18 luglio 2004), a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2004

- PETROCCHI S., *Giovanni da Gaeta nel Lazio*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi caetani*, a cura di A. Cavallaro e S. Petrocchi, Roma 2013, pp. 189-203

- PIAGNANI F., *I lacerti d'affresco dell'eremo perugino di Santa Maria del Sasso e una ricostruzione per il Maestro di Paciano*, in *Storie dipittori tra Perugia e il suo lago*, a cura di F. Piagnani e M. Santanicchia, Perugia 2008, pp. 115-144

- PIAGNANI F., *La provenienza del Trittico Marzolini di Perugia, una nuova proposta*, in *Storie di pittori tra Perugia e il suo lago*, a cura di F. Piagnani e M. Santanicchia, Perugia 2008, pp. 77-111

- PICARD M., *L'icona del Cristo di San Damiano,* Assisi 1989

- *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota e D. Scaglietti Kelescian

- PINI C., *Catalogo delle Tavole dell'antica Scuola senese, riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nell'I. e R. Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena 1842

- *Pinturicchio*, catalogo della mostra (Perugia-Spello, 2 febbraio - 29 giugno 2008), a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2008

- PISANI L., *Indagini sul Polittico di Santa Bonda*, in *Sano di Pietro: qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento*, atti delle giornate di studio (Siena 5 dicembre, Asciano 6 dicembre 2005), a cura di G. Fattorini, A. Angelini, A. Guiducci e W. Loseries, Cinisello Balsamo 2012, pp. 165-185

- *Pittura votiva e stampe popolari*, a cura di P. Clemente, Milano 1987

- PIVA P., *Marche romaniche*, Milano 2003

- POLIDORI A., *La chiesa di Monteluce a Perugia. Indagini e proposte di conservazione*, tesi di laurea in Ingegneria-Edile, Università degli Studi di Perugia, aa. 2013-2014

- POPE-HENNESSY J.W., *Giovanni di Paolo, 1403-1483*, London 1937

- PREHN E.T., *Aspetti della pittura medievale in Toscana*, Firenze 1976

- PREHN E.T., *Una decorazione murale del Duecento toscano in un monastero laziale*, in "Antichità viva", X, 2, 1971, pp. 3-9

- PREVITALI G., *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967

- PREVITALI G., *Studi sulla scultura gotica in Italia: storia e geografia*, Torino 1991

- *Prime manifestazioni di vita comunitaria maschile e femminile nel movimento francescano della penitenza (1215-1447)*, atti del convegno di studi francescani (Assisi, 30 giugno-2 luglio 1981), a cura di R. Pazzelli e L. Temperini, Roma 1984

- QUADRI I,, *La decorazione pittorica della "quarta navata" di San Saba*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus volume V: il Duecento e la cultura gotica, 1198-1287 ca.*, a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 367-372

- QUADRI I., *La Croce dipinta ai Santi Domenico e Sisto*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus volume V: il Duecento e la cultura gotica, 1198-1287 ca.*, a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 274-277

- QUIRINO R., *Contributo alla conoscenza della chiesa dei SS. Simone e Giuda di Spoleto*, in "Spoletium", 31, 1986, pp. 46-57

- *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 16 ottobre 1984 - 16 gennaio 1985), a cura di F. Mancinelli, Milano 1984

- RAGGHIANTI C.L., *Puccio Capanna*, in "Critica d'Arte", XLIII, 154-156, 1977, pp. 229-232

- RASPA P., MARCHESI M., *Note sull'architettura di San Bevignate*, in *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, a cura di M. Roncetti, P. Scarpellini e F. Tommasi, Milano 1987, pp. 79-92

- *Reformationes Communis Perusii quae extant anni MCCLXII* (Deputazione di Storia Patria per l'Umbria. Fonti per storia dell'Umbria, 5), a cura di U. Nicolini, Perugia 1969

- RICCI E., *La chiesa di San Prospero e i pittori del Duecento in Perugia*, Perugia 1929

- RICCI E., *Monte Lucio. Memorie storiche perugine*, in *Perusia* II/6, 1931

- RICCI E., *Santa Maria di Valdiponte*, in "Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XXXIII, 1935, pp. 249-324

- RIDOLFI DA TOSSIGNANO P., *Historiarum Seraphicae Religionis libri tres*, Venezia 1586

- RIGHETTI TOSTI CROCE M., *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura*, in *Santa Chiara in Assisi. Architettura e decorazione*, a cura di A. Tomei, Cinisello Balsamo 2002, pp. 21-58

- RIGHETTI TOSTI-CROCE M., *Architettura e economia: "Strutture di produzione cistercensi",* in "Arte medievale", I, 1983, pp. 109-134

- RITAROSSI M., *Aletrium, una visita al centro storico di Alatri*, Alatri 1999

- RIZZI E., *Gli spazi e le strutture del monastero e ospedale di S. Maria della Stella di Spoleto alla luce di alcuni documenti d'archivio del secolo XV*, in "Spoletium", XLVIII, 4, 2011, pp. 115-120

- ROBERTSON E., *Early English Devotional Prose and the Female Audience*, Knoxville 1990

- ROCCHI A.*, La Badia di S. Maria di Grottaferrata*, Roma 1884

- ROMANINI A.M., *Il Francescanesimo nell'arte: l'architettura delle origini*, in *Francesco, il Francescanesimo e la cultura della nuova Europa*, atti del convegno (Roma, 1982), a cura di I. Daldelli e A.M. Romanini, Roma 1986, pp. 181-195

- ROMANO S., *Agnese e le altre donne. Marmi e pitture nel Duecento romano,* in *Attorno al Cavallini. Frammenti del gotico a Roma nei Musei Vaticani*, a cura di T. Strinati, Milano 2008, pp. 21-32

- ROMANO S., *Commedia antica e sacra rappresentazione . Gli affreschi con "Storie di San Clemente" nella basilica inferiore di San Clemente a Roma*, in *Figura e racconto. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'antichità al primo Rinascimento*, atti del Convegno di studi (Losanna, 25-26 novembre 2005), a cura di G. Bucchi, I. Foletti, M. Praloran, S. Romano, Firenze 2009, pp. 53-88

- ROMANO S., *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992

- ROMANO S., *Gli affreschi dell'aula consiliare del palazzo senatorio*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus volume V: il Duecento e la cultura gotica, 1198-1287 ca.*, a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 312-315

- ROMANO S., *Gli affreschi di San Pietro in vineis*, in *Il collegio Principe di Piemonte e la chiesa di San Pietro in vineis in Anagni*, a cura di M. Rak, Bagni di Tivoli (Roma) 1997, pp. 101-116

- ROMANO S., *Gli affreschi nel sottotetto della basilica di Sant'Agnese fuori le mura*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus volume V: il Duecento e la cultura gotica, 1198-1287 ca.*, a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 285-293

- ROMANO S., *L'affresco con la Crocefissione dal convento di San Silvestro in capite*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus volume V: il Duecento e la cultura gotica, 1198-1287 ca.*, a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 376-377

- ROMANO S., *La basilica di San Francesco ad Assisi: pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001

- ROMANO S., QUEIJO K., *La cappella del Sancta Sanctorum nel palazzo del Laterano. Affreschi e mosaici*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus volume*

V: il Duecento e la cultura gotica, 1198-1287 ca., a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 321-338

- RUSCONI R., *L'espansione del francescanesimo femminile nel secolo XIII*, in *Movimento religioso femminile e francescanesimo nel secolo XIII*, atti del VII convegno della Società internazionale di studi francescani (Assisi, 11-13 ottobre 1979), Assisi 1980, pp. 265-313

- SACCONI G., *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria (1891/1892-1900/1901)*, Perugia 1903

- SALVATORI P., *Guida alla Pinacoteca Comunale di Spoleto*, Ellera Umbra 1995

- SALVI A., *Iscrizioni medievali di Ascoli*, Ascoli Piceno 1999

- SALVI G., *La Regola di S. Benedetto nei primordi dell'Ordine di S. Chiara*, in "Benedectina", 8, 1954, pp. 77-121

- SANDBERG-VAVALÀ E., *Alberto Sotio and his Group: Spoletan Painting in the Twelfth Century*, in "The Journal of the Walters Art Gallery", II, 1939, pp. 9-17

- SANDBERG-VAVALÀ E., *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929

- SANDBERG-VAVALÀ E., *Maestro Paolo Veneziano*, in "The Burlington Magazine", LVII, 1930, pp. 160-183

- SANPAOLESI P., *La chiesa di S. Felicita in Firenze,* in "Rivista d'Arte", XVI, 4, 1934, pp. 3-15

- *Santa Chiara da Montefalco e il suo tempo*, Atti del IV convegno di studi storici ecclesiastici organizzato dall'Archidiocesi di Spoleto, (Spoleto, 28-30 dicembre 1981), a cura di C. Leonardi e E. Menestò, Firenze-Perugia 1985

- *Santa Chiara d'Assisi, 1253-1953. Studi e cronaca del VII Centenario*, Assisi 1954

- SANTANICCHIA M., *Gli affreschi dell'abbazia di San Salvatore di Monte Acuto: riverberi giotteschi sulla pittura tra fine Duecento e inizio Trecento*, in *L'Abbazia di San Salvatore di Monte Acuto - Montecorona nei secoli XI-XVIII. Storia e Arte*, atti del convegno (Montecorona, 18-19 giugno 2009), a cura di N. D'Acuto, M. Santanicchia, Perugia 2011, pp. 201-218

- SANTANICCHIA M., *Pittura eugubina e "dintorni"*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 70-84

- SANTANICCHIA M., *Pittura nell'area del lago Trasimeno tra Medioevo e Rinascimento*, in *Storie di pittori tra Perugia e il suo lago*, a cura di F. Piagnani e M. Santanicchia, Perugia 2008, pp. 15-74

- Santanicchia, Gli affreschi dell'abbazia di San Salvatore. riverberi giotteschi..., pp. 201-218

- SANTI F., *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età Romanica e Gotica*, Roma 1969

- *Santità femminile nel Duecento. Sperandia patrona di Cingoli*, atti del convegno di studi (Cingoli, 23-24 ottobre 1999) a cura di G. Avarucci, Ancona 2001

- SARTORE A.M., *"Begun by Master Raphael", the Monteluce "Coronation of the Virgin"*, in "The Burlington Magazine", CLIII, 1299, 2011, pp. 387-391

- SCACCIA SCARAFONI C., *Memorie storiche della Badia di S. Sebastiano nel territorio alatrino*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", XXXIV, 1916, pp. 5-52; LXI, 1918, pp. 223-262

- SCARPELLINI P., *Affreschi duecenteschi nell'ex chiesa perugina di San Giovanni del Fosso*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. Barbera, T. Pugliatti e C. Zappia, Roma 1997, pp. 33-40

- SCARPELLINI P., *Assisi e i suoi monumenti nella pittura dei secoli XIII-XVI*, in *Assisi al tempo di S. Francesco*, atti del V convegno della Società Internazionale di studi francescani (Assisi, 13 – 16 ottobre 1977), Assisi 1978, pp. 71-121

- SCARPELLINI P., *Di alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma 1969, pp. 211-270

- SCARPELLINI P., *La chiesa di San Bevignate, i Templari e la pittura perugina del Duecento,* in *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, a cura di M. Roncetti, P. Scarpellini e F. Tommasi, Milano 1987, pp. 93-158

- SCARPELLINI P., *La decorazione pittorica di San Bevignate e la pittura perugina del Duecento*, in *Milites Templi: il patrimonio monumentale e artistico dei Templari in Europa*, atti del convegno (Perugia, 6-7 maggio 2005) a cura di S. Merli, Perugia 2008, pp. 205-284

- SCARPELLINI P., *Per la pittura perugina del Trecento, I, Il Maestro di Paciano*, in "Esercizi", 1, 1978, pp. 39-59

- SCARPELLINI P., *Per la pittura perugina del Trecento. IV. Un ciclo cristologico in Santa Maria della Colombata*, in "Paragone", XXXVI, 419-423, 1985, pp. 29-34

- SCARPELLINI P., *Perugia,* ad vocem, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma 1998

- SCARPELLINI P., *Rapporti tra l'Umbria e la Terrasanta prima e dopo la caduta di San Giovanni d'Acri*, in *Le vie del Medioevo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 28 settembre - 1 ottobre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2000, pp. 348-361

- SCARPELLINI P., *Un capolavoro del Trecento umbro*, in "Paragone", XXIV, 279, 1973, pp. 3-31

- SCHENKLUHN W., *Architektur der Bettelorden: die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000

- SCHENKLUHN W., *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Padova 2003 [Darmstadt 2000]

- SCHIVINI A., *Sant'Alvise e la sua chiesa in Venezia,* Venezia 1951

- SCHMIDT V.M., *Bemerkungen zu zwei toskanischen Tafelbildern der Renaissance im Städel*, in "Städel-Jahrbuch", XVI, 1997, pp. 201-226

- SCHMIDT V.M., *La Santa con i fiori: sul polittico di Ambrogio Lorenzetti dalla chiesa di Santa Petronilla*, in "Prospettiva", CXIX-CXX, 2005, pp. 88-94

- SCHMIDT V.M., *Sano di Pietro "artigiano": il reliquiario di Dresda*, in *Sano di Pietro: qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento*, atti delle giornate di studio (Siena 5 dicembre, Asciano 6 dicembre 2005), a cura di G. Fattorini, A. Angelini, A. Guiducci e W. Loseries, Cinisello Balsamo 2012, pp. 131-139

- SCHULTZE J., *Zur Kunst des "Franziskusmeister"*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", XXV, 1963, pp. 109-150

- SCHUSTER I., *L'imperiale abbazia di Farfa*, Roma 1921

- SEIDEL M., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., Venezia 2003

- SEIDEL M., *Padre e Figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia 2012

- SEILER P., *Duccio's Maestà: the function of the scenes from the life of Christ on the reverse of the altarpiece. A new hypothesis*, in *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, a cura di V.M. Schmidt, Washington 2002, pp. 251-277

- SENSI M., *"Mulieres in ecclesia". Storie di monache e bizzoche*, Spoleto 2010

- SENSI M., *La preghiera di intercessione nelle tavolette votive. L'esempio di Spoleto*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica"*,* 2, 1994, pp. 246-261

- SENSI M., *La preghiera di intercessione nelle tavolette votive. L'esempio del monastero di S. Ponziano a Spoleto*, in M. SENSI, *"Mulieres in Ecclesia". Storie di monache e bizzoche*, II, Spoleto 2010, pp. 897-933

- SENSI M., *La regola di Niccolò IV dalla Costituzione "Periculoso" alla bolla "Pastoralis officii" (1298-1447)*, in *La "Supra montem" di Niccolò IV (1289): genesi e diffusione di una regola,* atti del V convegno di studi francescani (Ascoli Piceno, 26-27 ottobre 1987), a cura di R. Pazzelli e L. Temperini, Roma 1988, pp. 147-198

- SENSI M., *Le recluse nell'Italia di mezzo (secc. XIII-XIV)*, in M. SENSI, *"Mulieres in ecclesia". Storie di monache e bizzoche*, Spoleto 2010
- SENSI M., *Storie di bizzoche tra Umbria e Marche,* ("Storia e letteratura, raccolta di studi e testi", 192), Roma 1995
- SERRA L., *L'Arte nelle Marche*, I-II, Pesaro 1929-1934
- SEVERI D. (RAGGHIANTI C.L.), *Recensione di M. Salmon, Medieval Painting in Umbria*, in "Critica d'arte", IX, 51, 1962, pp. 49-55
- SHEARMAN J., *La Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, in *Funzione e illusione: Raffaello, Pontormo, Correggio*, Milano 1983, pp. 225-247
- SHEARMAN J., *Raphael in Early Modern Sources*, New Haven 2003
- SIBILIA S., *Guida storico-artistica della Cattedrale di Anagni: con un riassunto della storia di Anagni ed un'appendice sugli altri principali monumenti*, Anagni 1936
- SIEPI S., *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia*, Perugia 1822
- SILVESTRELLI M.R., *Bartolomeo e Giapeco Caporali*, in *The Caporali Missal. A Masterpiece of Renaissance Illumination*, catalogo della mostra (Cleveland, 17 febbraio - 2 giugno 2013), a cura di S.N. Fliegel, Cleveland 2013, pp. 35-46
- SILVESTRELLI M.R., *Dal Maestro di Cesi a Piermatteo d'Amelia*, in *La pittura nell'Umbria dal Trecento al Novecento*, Terni 1993, pp. 25-47
- SILVESTRELLI M.R., *La Maestà della Volta,* in *Per un nuovo Agostino di Duccio. Studi e Documenti*, a cura A. Calzona, M. Ceriana, Verona 2012, pp. 207-226
- SINIBALDI G., BRUNETTI G., *Pittura italiana del Duecento e del Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, Firenze 1943
- SIRCHI G., *Iconografia clariana a Montefalco fra Medioevo e primo Rinascimento*, in *Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, a cura di R. Tollo, Pollenza 2009, pp. 51-63
- SIRÉN O., *Giotto and some of his followers*, Cambridge (Mass.) 1917
- SORDINI G., *Di un sunto inedito di storia spoletina scritto nel secolo X*, in "Bollettino della Reale Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", 12, 1906, pp. 357-383
- SPERANDIO B., *Chiese romaniche in Umbria*, Perugia 2001
- STERPI C., KOUDELKA V., CROCIANI E., *San Sisto vecchio a Porta Capena*, Roma 1975
- STUBBLEBINE J.H., *Guido da Siena*, Princeton 1964
- *Studies in Cistercian Art and Architecture. VI. Cistercian Nuns and their World*, a cura di M.P. Lillich, Kalamazoo (Michigan) 2005

- SUBBIONI M., *La miniatura perugina del Trecento. Contributo alla storia della pittura in Umbria nel quattordicesimo secolo*, Perugia 2003

- SUPINO I.B., *La Basilica di San Francesco d'Assisi*, Bologna 1924

- TARTUFERI A., *Pacino di Buonaguida*, in *Dipinti. Volume primo. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, a cura di M. Boskovits e A. Tartuferi, Firenze 2003, pp. 199-205

- *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca*, atti del XX convegno del Centro studi sulla spiritualità medievale (Todi, 14-17 ottobre 1979), Todi 1983

- *Terza Mostra di Opere Restaurate*, catalogo della mostra (Perugia, 29 luglio – 15 ottobre 1956), a cura di F. Santi, Perugia 1956

- TEZA L., *Pittori a Perugia tra il settimo e l'ottavo decennio del XV secolo*, in *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, 28 febbraio - 18 luglio 2004), a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 55-69

- *The Alana Collection: Italian Paintings from the 13th to 15th Century*, a cura di M. Boskovits, Firenze 2009

- *The Alana Collection. Newark, Delaware, USA. Vol. III. Italian Paintings from the 14th to the 16th century*, a cura di S. Chiodo e S. Padovani, Firenze 2014

- THOMAS A., *A New Date for Neri di Bicci's S. Giovannino dei Cavalieri "Coronation of the Virgin"*, in "The Burlington Magazine", CXXXIX, 1997, pp. 103-106

- THOMAS A., *Art and Piety in the Female Religious Communities of Renaissance Italy. Iconography, Space, and the Religious Woman's Perspective*, Cambridge-New York 2003

- THÜMMLER H., *Weserbaukunst im Mittelalter*, Hameln 1970

- TIGLER G., *Toscana Romanica*, Milano 2006

- TITTARELLI L, "*… è bona sora devota, et garbata". La visita del vescovo Comitoli al Convento di S. Agnese in Perugia nel 1592* ("Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", 22), Perugia 2005

- TODINI F., *Contributo alla pittura del Trecento ad Assisi: Puccio Capanna e i suoi seguaci*, in "Esercizi", II, 1979, pp. 33-42

- TODINI F., *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I-II, Milano 1989

- TODINI F., *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, II, pp. 375-413

- TOESCA P., *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in "Le Gallerie Nazionali Italiane: notizie e documenti", V, 1902, pp. 116-187
- TOESCA P., *Il Medioevo*, Torino 1927
- TOESCA P., *Il Trecento*, Torino 1951
- TOMASSETTI G., *Amaseno*, Roma 1899
- TOMEI A., *Assisi. Pittura,* ad vocem, in *Enciclopedia dell'arte Medievale*, Roma 1991, II, pp. 629-653
- TOMEI A., *Gli affreschi: una lettura*, in *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta della Cattedrale di Anagni*, a cura di G. Giammaria, Roma 2001, pp. 39-45
- TOMEI A., *La decorazione della basilica: affreschi e tavole*, in *Santa Chiara in Assisi. Architettura e decorazione*, a cura di A. Tomei, Cinisello Balsamo 2002, pp. 59-140
- TOMEI A., *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000
- TOMMASI F., *L'ordine dei Templari a Perugia*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", LXXVIII, 1981, pp. 5-79
- TOMMASO DA CELANO, *Leggenda di Santa Chiara Vergine*, in *Fonti Francescane. Terza edizione rivista e aggiornata: scritti e biografie di san Francesco d'Assisi, cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi, testi normativi dell'Ordine Francescano Secolare*, Trento 2012, pp. 1891-1943
- TORRITI P., *La pinacoteca nazionale di Siena: i dipinti*, Genova 1990
- TOSCANO B., *Antichi reliquiari di un convento benedettino di Spoleto*, in "Commentari", IV/2, 1953, pp. 99-106
- TOSCANO B., *Bartolomeo di Tommaso e Nicola da Siena*, in "Commentari", I-II, 1964, pp. 37-51
- TOSCANO B., *Bisanzio a Spoleto?*, in B. TOSCANO, *Luoghi, opere, destini: ricerche di storia dell'arte (secoli XII-XV)*, a cura di G. Sapori e C. Grisanti, Spoleto 2011, pp. 179-209
- TOSCANO B., *Bisanzio a Spoleto?*, in *Ravenna e Spoleto. I rapporti tra due metropoli*, atti del XXVIII convegno del Centro Studi e Ricerche Antica Provincia Ecclesiastica Ravennate (Spoleto, 22-24 novembre 2005), a cura di M. Tagliaferri, Imola 2007, pp. 153-192
- TOSCANO B., *Conservato e perduto nella pittura in Umbria: le "uscite" otto-novecentesche*, in *Spoleto 1895-1995. Una banca, una città, un territorio*, a cura di G. Calzoni e A.C. Rossi, Cinisello Balsamo 1995, pp. 151-231
- TOSCANO B., *Conservato e perduto nella pittura in Umbria: le "uscite" otto-novecentesche*, in B. TOSCANO, *Luoghi, opere, destini: ricerche di storia*

dell'arte (secoli XII-XV), a cura di G. Sapori e C. Grisanti, Spoleto 2011, pp. 103-177

- TOSCANO B., *Guida alla Pinacoteca Comunale*, Spoleto 1976
- TOSCANO B., *La chiesa, i suoi anni, il suo ambiente*, in *La basilica di San Gregorio Maggiore a Spoleto. Guida storico-artistica*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Pani Ermini e B. Toscano, Cinisello Balsamo 2002, pp. 47-66
- TOSCANO B., *Raccolta d'Arte di San Francesco di Trevi*, Firenze 2014
- TOSCANO B., *San Domenico, gli affreschi ritrovati (I),* in "Spoletium", XLV, 1, 2008, pp. 6-27
- TOSCANO B., *Spoleto in pietre,* Spoleto 1963
- *Umbri e Toscani tra Due e Trecento. Antichi maestri pittori*, catalogo della mostra (Torino 16 aprile – 28 maggio 1988), a cura di L. Bellosi, Torino 1988
- *Una santa una città*, atti del convegno storico nel V centenario della venuta a Perugia di Colomba da Rieti (Perugia, 10-12 novembre 1989), a cura di G. Casagrande e E. Menestò, Perugia-Firenze 1990
- UTARI G., *Una ricognizione sulla suppellettile liturgica. I pontili, le croci*, in *Umbria e Marche in età Romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, Atti del convegno "Testi e contesti. Arti e tecniche a confronto in Umbria e nelle Marche in età romanica" tenuto a Perugia (13-14 giugno 2012), a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 170-180
- VAN MARLE R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, The Hague 1923
- VAN MARLE R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, The Hague 1925
- VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* [Firenze 1568] testo a cura di R. Bettarini e commento a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987
- VENTURI A., *Storia dell'Arte Italiana,* V, *La pitture del Trecento e le sue origini,* Milano 1907
- VENUTI C., *"La Bibbia Atlantica di San Ponziano" della Biblioteca Guarnieriana di San Daniele del Friuli*, in "Spoletium", XLVIII, 4, 2011, pp. 23-30
- *Vivere conoscere Santa Giuliana,* a cura di A. Staccioli, G.P. Zanzotti, Perugia 2010
- VIVIANI DELLA ROBBIA E., *Nei monasteri fiorentini*, Firenze 1946
- VOLPE C., *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"*, in *Storia dell'arte italiana, V. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 229-304

- VOLPE C., *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965
- VOLTI P., *Les couvents des ordres mendiants et leur environnement à la fin du Moyen Âge: le nord de la France et les anciens Pays-Bas méridionaux*, Paris 2003
- VON THODE E.H., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1885
- WAGNER RIEGER R., *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, II, Köln 1957
- WALCHER CASOTTI M., *Il Trittico di Santa Chiara a Trieste e l'orientamento paleologo nell'arte di Paolo Veneziano*, Trieste 1961
- *Walls and Memory. The Abbey of San Sebastiano at Alatri (Lazio) from Late Roman Monastery to Renaissance Villa and Beyond*, a cura di E. Fentress, Turnhout 2005
- WALZ A., *Die "Miracula beati Dominici" der Schwester Caecilia, Einleitung und Text,* in *Miscellanea Pio Paschini*, I, Roma 1948 (Lateranum, N. S. 15/1), pp. 293-326
- WEITZMANN K., *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, in "Dumbarton Oaks Papers", XX, 1966, pp. 49-84
- WEPPELMANN S., *Kollektives Ritual und persönliche Andacht. Kleinformate in der Tafelmalerei des Trecento*, in *Kult Bild. Das Altar und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*, catalogo della mostra (Francoforte, 7 luglio - 22 ottobre 2006), a cura di M. Th. Kloft, R. Sauer e S. Weppelmann, Frankfurt am Main 2006, pp. 213-249
- WIENER J., *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi* ("Franziskanische Forschungen", 37), Werl 1991
- WOOD J.M., *Women, Art and Spirituality: the Poor Clares of Early Modern Italy*, Cambridge-New York 1996
- ZAMPINO M., *La chiesa vecchia di S. Chiara in Nola*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Perugia, 23 settembre 1948), Firenze 1957, pp. 437-450
- ZANARDI B., *Da Stefano fiorentino a Puccio Capanna*, in "Storia dell'arte", XXXIII, 1978, pp. 116-127
- ZAPPASODI E., *Ambrogio Lorenzetti "huomo di grande ingegno": un polittico fuori canone e due tavole dimenticate*, in "Nuovi Studi", XVIII, 19, 2013, pp. 5-22
- ZAPPASODI E., *La decorazione della chiesa di Santa Maria delle Donne ad Ascoli e alcune osservazioni sulla pittura del Trecento nel Piceno*,in "Arte Cristiana", C, 868, 2012, pp. 1-13

- ZAPPASODI E., *La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", CII, 2010, pp. 49-64
- ZAPPASODI P., *Anagni attraverso i secoli*, Veroli 1908
- ZERI F., *Catalogo della VI Mostra di Restauri dell'Istituto Centrale del Restauro*, catalogo della mostra (Roma, marzo 1949), Roma 1949
- ZERI F., *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992
- ZERI F., *Il Maestro del 1456*, in "Paragone", I, 3, 1950, pp. 19-25
- ZERI F., *Perché Giovanni da Gaeta e non Giovanni Sagitano*, in "Paragone", XI, 129, 1960, pp. 51-53
- ZERI F., *Recensione a Pietro Torriti, La Pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti dal XII al XV secolo*, in "Antologia delle Belle Arti", II, 1978, p. 151
- ZERI F., *Tre argomenti umbri*, in "Bollettino d'Arte", XVIII, 48, 1963, pp. 29-36
- ZIEMKE H.J., *Ramboux und Assisi,* in "Städel-Jahrbuch", III, 1971, pp. 167-212
- ZOCCA E., *Chiara d'Assisi. Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1963, coll. 1208-1217