

1.

## *Intus dictum monasterium prope cratem:* la croce e il coro delle monache

*Emanuele Zappasodi*

### 1. ALL'OMBRA DI FRANCESCO

Tra gli insediamenti femminili francescani la basilica di S. 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 S. Francesco edificata sul versante opposto della cittadina umbra, condividendone il ruolo di basilica memoriale e riecheggiandone programmaticamente, pur in minore, le forme architettoniche e le scelte decorative<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sull'architettura della basilica di S. Chiara si veda WOLFGANG KRÖNIG, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte" 2 (1938), pp. 1-139, in particolare pp. 48-51; ID., *Caratteri dell'architettura degli Ordini mendicanti in Umbria*, in *Storia e Arte in Umbria nell'età comunale*. Atti del VI convegno di studi umbri. Gubbio, 26-30 maggio 1968, I, Centro di Studi Umbri, Perugia 1971, pp. 165-198, in particolare p. 173; CASOLINI, *Il protomonastero di S. Chiara*, pp. 50-67; MARY ANGELINA FILIPIAK, *The Plans of the Poor Clares' Convents in Central Italy from the Thirteenth through the Fifteenth Century*, Ph. D. Dissertation, University of Michigan, 1957, pp. 108-127; FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*, pp. 473-489; HANS-RUDOLF MEIER, *Santa Chiara in Assisi: Architektur und Funktion im Schatten von San Francesco*, "Arte Medievale" 4 (1990), 2, pp. 151-178; CAROLINE ASTRID BRUZELIUS, *Hearing is Believing: Clarissan Architecture 1212-1340*, "Gesta" 31 (1992), 2, pp. 83-92, in particolare pp. 85-86; HANS-RUDOLF MEIER, *Protomonastero e chiesa di pellegrinaggio*, in BIGARONI - MEIER - LUNGI, *La Basilica di S. Chiara in Assisi*, pp. 81-136; ALESSANDRO 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'ottavo centenario della nascita di san Francesco di Assisi, Electa, Milano 1982, pp. 83-142, in particolare p. 89; MARINA RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura*, in *Santa Chiara in Assisi. Architettura e decorazione*, a cura di Alessandro Tomei, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 21-58; WOLFGANG SCHENKLUHN, *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, EFR-Editrici Francescane, Padova 2003, p. 59; FABIO CODEN, *Sguardo d'insieme all'architettura umbra del Duecento*, in *L'Umbria nel XIII secolo*, a cura di Enrico Menestò, CISAM, Spoleto 2011, pp. 333-420, in particolare pp. 372-374. La

Morta Chiara nell'agosto del 1253, il suo corpo fu spostato da S. Damiano alla chiesa di S. Giorgio, poco fuori la porta urbana 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<sup>2</sup>. 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 S. Giorgio: come se chi avesse «preparato la via della vita a lei vivente, anche in morte, per un certo presagio, le preparasse il luogo»<sup>3</sup>.

In seguito alla traslazione delle spoglie mortali di Chiara, le *sorores* maturarono la volontà di trasferirsi nei pressi di S. 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 S. Lorenzo in Lucina, Giovanni di Toledo, per volontà del pontefice Innocenzo IV, stipulò in S. 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 S. Damiano e S. Giorgio, ratificata cinque giorni più tardi, il 6 ottobre 1253<sup>4</sup>.

Entrata in possesso di quest'ultima una piccola comunità di monache vi si trasferì subito per vigilare e vegliare sul corpo di Chiara, presto affiancata da uno sparuto numero di *fratres*, sistemati forse nella casa del rettore dell'ospedale, affinché fosse garantita la cura spirituale delle damianite e le funzioni liturgiche della chiesa<sup>5</sup>. Il trasferimento delle religiose fu osteggiato duramen-

---

semplificazione della sintassi della basilica di S. Francesco è stata variamente interpretata dalla critica che l'ha giudicata come una banalizzazione poco interessante (cfr. JÜRGEN WIENER, *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi* [Franziskanische Forschungen, 37], Coelde, Werl 1991, p. 66) o al contrario (WOLFGANG KRÖNIG, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, p. 50) come prefigurazione del rigore architettonico di marca rinascimentale. HANS-RUDOLF MEIER, *Protomonastero e chiesa di pellegrinaggio*, pp. 111-114, vi ha letto consapevoli recuperi e precise suggestioni tratte dagli esempi dell'antichità romana e protocristiana, presenti nell'Urbe e nel Lazio tra XII e XIII secolo, ma anche nella stessa Assisi e in Umbria, palese in alcuni elementi qualificanti come le cornici marcapiano dell'interno della navata.

<sup>2</sup> 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 S. Giorgio avvenne tra il 1236 ed il 1241. Su questi argomenti si veda MARINO BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, in BIGARONI – MEIER – LUNGI, *La Basilica di S. Chiara*, pp. 13-18, con estesa bibliografia precedente; ID., *La chiesa di S. Giorgio in Assisi*, AFH 83 (1990), p. 11.

<sup>3</sup> LegsC 30 [48 in Fontes]:FF 3259; Fontes, p. 2442; Fonti clariane, 548.

<sup>4</sup> BF II, p. 23.

<sup>5</sup> MARINO BIGARONI, *La chiesa di S. Giorgio in Assisi ed il primo ampliamento della cinta medioevale*, Porziuncola, S. Maria degli Angeli 1990, p. 13; ID., *Origine e sviluppo storico della chiesa*, p. 16; LUCAS WADDING, *Annales Minorum seu trium Ordinum a s. Francisco institutorum*, II: 1221-1237, editio II, Romae,

te dai canonici di S. Rufino, senz'altro contrari all'accendersi nei pressi della cattedrale di un altro centro di spiritualità mendicante speculare a quello francescano<sup>6</sup>. Il contrasto tra le parti si ricompose più tardi quando le *dominae* ricevettero in dono dall'abate di Farfa la chiesa di S. Giacomo *de muro rupto*, ritenuta una congrua contropartita dal Capitolo, fermo nella sua posizione di ricevere *ecclesia pro ecclesia*. L'atto fu ratificato da Alessandro IV il 4 luglio 1256<sup>7</sup>. 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 concludere finalmente la transazione<sup>8</sup>. Le ulteriori, finitime, obiezioni dei canonici furono affrontate duramente con l'invio il 9 luglio dell'abate di S. 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 S. Rufino e dalla loro stessa residenza<sup>9</sup>.

Non si dispone di una documentazione precisa sull'inizio dei lavori per la nuova costruzione, avviati comunque ben prima del 1259, quando le contese

---

Typis Rochi Bernabò, 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.

<sup>6</sup> Frattanto Innocenzo IV avviò il processo istruttorio sulle virtù di Chiara, affidato all'arcivescovo di Spoleto Bartolomeo Accoromboni, che, provvisto di un notaio, con l'arcidiacono spoletino Leonardo, Giacomo, arciprete di Trevi, i compagni di Francesco, Leone, Angelo e Marco, cappellano di S. Damiano, iniziò il procedimento informativo, conclusosi il 28 novembre 1254, stabilendo il tribunale nella chiesa di S. Paolo ad Assisi. La *querelle* col Capitolo 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 assistite 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», per cui cfr. BF II, p. 82. Sul processo di canonizzazione si veda la sintesi di Chiara FRUGONI, *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, pp. 8-10, con bibliografia; MARCO BARTOLI, *Chiara, una donna tra silenzio e memoria* (Tempi e figure), Edizioni S. Paolo, Cinisello Balsamo 2001, p. 27; ID., *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 Giancarlo Andenna e Benedetto Vetere, Congedo Editore, Galatina 1998, pp. 133-144; GIOVANNA LA GRASTA, *La canonizzazione di Chiara*, in *Chiara di Assisi*. Atti, pp. 301-324; ZEFFIRINO LAZZERI, *Il processo di canonizzazione di S. Chiara d'Assisi*, AFH 13 (1920), pp. 403-507, in particolare p. 404.

<sup>7</sup> ILDEFONSO SCHUSTER, *L'imperiale abbazia di Farfa: contributo alla storia del ducato romano nel medio evo*, Tipografia Poliglotta Vaticana, Roma 1921, pp. 310-311. La donazione fu elargita dall'abate Nicola I. Alessandro IV approvò la donazione della chiesa di S. Giacomo alle clarisse il 29 maggio 1256.

<sup>8</sup> BF II, p. 340; PIO CENCI, *Regesto delle pergamene della Sperelliana di Gubbio*, "Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria" 25 (1922), pp. 1-64, in particolare p. 25, n. 79.

<sup>9</sup> BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, 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.

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 vescovi di Assisi, Perugia e Spoleto di presiedere alla traslazione del corpo di Chiara, dalla chiesa di S. Giorgio alla nuova fabbrica. La cerimonia avvenne il 3 ottobre, vigilia della festa di san Francesco. A questa data, pertanto, la basilica era stata completata almeno nella zona presbiterale destinata ad accogliere le spoglie mortali della santa, inumate, al pari di quelle di Francesco, sotto l'altare maggiore recinto da una *pergula*<sup>10</sup>. 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*<sup>11</sup>, o almeno a quello dell'abate di S. Pietro a Perugia, nel luglio successivo<sup>12</sup>. I lavori continuarono speditamente, tanto che il 21 agosto 1265 Clemente IV ordinò ai frati insediati presso S. Chiara di preparare la cerimonia di consacrazione della nuova costruzione, avvenuta il 6 settembre successivo, prima domenica del mese. Nella funzione solenne presieduta dal pontefice, oltre all'altare 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*<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> CASOLINI, *Il protomonastero di S. Chiara*, pp. 207-226; FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*, p. 475; BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, p. 18; RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura*, pp. 23-28; SCHENKLUHN, *Architettura degli Ordini Mendicanti*, p. 58. Sulla pergola inoltre: LUNGI, *La decorazione pittorica della chiesa*, pp. 137-282, in particolare p. 273, n. 116; EMANUELE ZAPPASODI, *Sorores reclusae: spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, a.a. 2012-2014, Università degli Studi di Firenze, tutore Prof. Andrea De Marchi, pp. 112-115. Sull'arrangiamento in S. Francesco esplicitamente richiamato nella basilica clariana cfr. DONAL 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*, ed. by William Robert Cook, Brill, Leiden-Boston 2005, pp. 1-37, con bibliografia precedente.

<sup>11</sup> BF II, p. 398.

<sup>12</sup> BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, p. 74, n. 22. In un rogito del 16 giugno 1257 conservato nell'archivio di S. 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* (BF II, p. 342), espressione che, come suggerisce BIGARONI (*Origine e sviluppo storico della chiesa*, 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*, p. 156.

<sup>13</sup> MICHAEL BIHL, *Documenta inedita Archivi Protomonasterii S. Clarae Assisii*, AFH 5 (1912), pp. 291-298 e 663-669, in particolare pp. 668-669. Sulla consacrazione della chiesa si veda anche KRÖNIG, *Ca-*

Frattanto nell'estate del 1263 le monache avevano chiesto e ottenuto di poter demolire e trasferire l'antica cappella di S. Giorgio, *quae infra claustum ipsius monasterii antequam idem monasterium inceptum fuisset, constructa extitit*<sup>14</sup>, in altro luogo all'interno del monastero, per ovviare gli incomodi procurati loro dai pellegrini desiderosi di visitare la prima sepoltura di Francesco e di Chiara, violando la riservatezza claustrale, turbata anche dalla presenza del clero officiante che doveva spingersi nel cuore della clausura per raggiungere l'antica chiesa dove celebrare.

La nuova cappella, adibita a coro delle monache, fu edificata *a latere* della navata, in un ambiente quadrangolare affacciato in origine direttamente sul transetto meridionale attraverso una *fenestra* schermata da grate, *que est inter ecclesiam exteriorem et ecclesiam interiorem*<sup>15</sup>, più esattamente sulla parete orientale, *ante sacrestiam dicte ecclesie*<sup>16</sup>, cioè dinanzi al campanile e all'altare dedicato alla Vergine. Il coro così costruito era il cuore pulsante della vita comunitaria (fig. 20). Da qui le religiose recitavano i propri uffici sacri e partecipavano alle funzioni celebrate in chiesa attraverso il varco, la cui estensione è solo in parte intuibile grazie alla lacuna sugli intonaci affrescati nella prima metà del Trecento<sup>17</sup>.

Nella bolla del 1263, oltre agli incomodi procurati alla clausura, la comunità femminile adduceva ragioni più specificatamente liturgiche per la costruzione della cappella, prevista *ut in ea Missarum solemnna sibi facere celebrari*

---

ratteri dell'architettura degli Ordini mendicanti, p. 175; CURUNI, *Architettura degli Ordini mendicanti*, p. 88; BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, pp. 11-30, con bibliografia precedente; GARDNER, *Nuns and Altarpieces*, pp. 32-34; ANDREA DE MARCHI, "Cum dictum opus sit magnum": il documento pi-stoiese del 1274, pp. 603-621.

<sup>14</sup> BF II, p. 473. La bolla conservata nell'archivio del Protomonastero è illustrata in BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, p. 46.

<sup>15</sup> Così in un documento del 1420 pubblicato da CENCI, *Documentazione di vita assisana 1300-1530*, I, pp. 411-412: «in ecclesia monasterii s. Clare, vid. ad cratem dicti monasterii que est inter ecclesiam exteriorem et ecclesiam interiorem».

<sup>16</sup> CENCI, *Documentazione di vita assisana 1300-1530*, I, p. 470: «in ecclesia s. Clare, vid. ante cratem ferream dicti monasterii que est ante sacrestiam dicte ecclesie».

<sup>17</sup> Le religiose ricevevano la particola eucaristica attraverso un'apertura di dimensione ridotta, detta *comunichino*, trasferita nel 1743 sul fianco meridionale della navata per volontà del vescovo Ottavio Ranghieri (cfr. BRACALONI, *Storia di San Damiano in Assisi*, p. 62, n. 1; BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, p. 78, n. 115). Nell'occasione il comunichino fu sostituito con l'antica grata già utilizzata da Chiara e dalle sue compagne in S. Damiano, attraverso cui le povere dame baciavano i piedi di Francesco, ormai morto, accompagnato al monastero per un estremo saluto, come ricordato da Tommaso da Celano.

*valeant*<sup>18</sup>. L'ambiente così costruito, dunque, doveva essere stato pensato fin dall'origine come uno spazio a uso esclusivo delle *sorores*, destinato anche alle funzioni eucaristiche in occasioni di particolari festività, coerentemente con le prescrizioni della *Regola* scritta da Chiara che consentiva la celebrazione all'interno della clausura. Essa stabiliva, infatti, che le monache si comunicassero almeno «sette volte all'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»<sup>19</sup>.

La *Regola* era stata 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 al soglio pontificio con il nome di Gregorio IX, per le comunità 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 rodiate del monachesimo femminile le nuove comunità, spesso patrocinate proprio dal pontefice, imponendo loro la regola benedettina<sup>20</sup>. Chiara aveva accettato la *forma vitae* ugoliniana nel 1239, solo in seguito alla contestuale promessa del *Privilegium paupertatis* della concessione per il monastero di S. Damiano, così da permetterle di non tradire gli ideali pauperistici di Francesco. Il *Privilegium* marcava di fatto uno statuto eccezionale 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 dell'*Ordo Sancti Damiani* seguivano una forma di vita differente da quella professata in S. Damiano. Solo in seguito alla morte della santa e alla sua canonizzazio-

<sup>18</sup> BF II, p. 473: «Urbanus episcopus servus servorum Dei, dilecto filio guardiano fratrum de ordine minorum Sancti Francisci Assisinat. Salutem et apostolicam benedictionem. Ex parte dilectarum in Christo filiarum abbatisse et conventus monialium inclusarum monasterii Sancte Clare de Assisio ordinis Sancti Damiani fuit nobis humiliter supplicatum, ut capellam Sancti Georgii, que infra claustrum ipsius monasterii ante quam idem monasterium inceptum fuisset, constructa extitit eiusque non modicum parit incomodum, dirui et transferri ad certum locum prefati claustrum, ut in ea Missarum sollempnia sibi facere celebrari valeant, faceremus. Quia vero tu de hiis habere poteris notitiam plenioram, discretioni tue per apostolica scripta mandamus, quatinus super hoc provideas auctoritate nostra, prout secundum Duem videris expedire.

<sup>19</sup> Datum apud Urbem veterem x Kal. iulii pontificatus nostri anno secundo».

<sup>20</sup> RsC III, 14-15: FF 2770-2771; Fontes, p. 2296; Fonti clariane, 63.

<sup>20</sup> MARIA PIA ALBERZONI, *Chiara e il papato* (Aleph, 3), Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 1995; EAD., *Papato e nuovi Ordini religiosi femminili*, in *Il papato duecentesco e gli Ordini mendicanti*. Atti del XXV Convegno Internazionale. Assisi, 13-14 febbraio 1998, CISAM, Spoleto 1998, pp. 205-261; EAD., *Sorores Minores e autorità ecclesiastica fino al pontificato di Urbano IV*, in *Chiara e la diffusione delle Clarisse nel secolo XIII*, pp. 165-194.

ne, con la *Beata Clara* dell'ottobre 1263, Urbano IV istituì il nuovo Ordine di santa Chiara che tuttavia non fu inteso dal pontefice come la prosecuzione dell'Ordine di S. Damiano. Per questo non sentì il bisogno di conferire al nuovo Ordine la *Regola* scritta dalla santa e approvata dal suo predecessore Innocenzo IV, ristabilendo il paradosso per cui le clarisse non seguirono la *Regola* scritta da Chiara. Questa fu osservata unicamente nel protomonastero assisiense, che pertanto costituiva una rilevante anomalia istituzionale<sup>21</sup>. A differenza della *Regola* di Chiara, sia la *forma vitae* ugoliniana, sia la *Regola* di Urbano IV, negavano con decisione la possibilità di celebrare all'interno della clausura, contemplata in via eccezionale nel cenobio assisiense. Per soddisfare questa esigenza è lecito pensare che nel coro assisiense fosse previsto fin dall'origine un altare, più tardi forse segnalato dalla finta loggia abitata dalla *Vergine col Bambino tra i santi Chiara, Giovanni Battista, Michele Arcangelo e Francesco* (fig. 23), dipinta negli anni trenta del Trecento da Puccio Capanna, che poteva fungere da pala d'altare fittizia, in posizione eccentrica sulla parete per la presenza della grata<sup>22</sup>. L'altare può forse identificarsi con quello *parvum quod est in cappella S. Georgii*<sup>23</sup>, attestato in un documento del 1427, anche se non è pos-

<sup>21</sup> Per lo sviluppo istituzionale della comunità clariana si veda MARIA PIA ALBERZONI, *Da San Damiano all'Ordine di Santa Chiara*, in *Gli Ordini Mendicanti nel Piceno. I Francescani dalle origini alla contro-riforma*, a cura di Giannino Gagliardi, Capponi Editore, Ascoli Piceno 2005, pp. 113-135, in particolare pp. 113-128.

<sup>22</sup> L'opera può forse ancorarsi a 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*, disposto il 21 gennaio 1335 da una certa Domina Vannuccia, diminutivo di Giovanna, che sarebbe perciò raffigurata sul margine destro della cornice del dipinto. Il documento è pubblicato da CASOLINI, *Il protomonastero di S. Chiara*, p. 96; la proposta è di FILIPPO 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 Enrico Castelnuovo, II, Electa, Milano 1986, pp. 375-413, in particolare p. 400, poi accettata da LUNGHU, *La decorazione pittorica della chiesa*, p. 246, a cui l'identificazione sembra 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 più verosimilmente la badessa. Sia come sia, l'intervento di Puccio Capanna nel coro assisiense cade all'inizio del suo percorso, in prossimità degli affreschi della chiesa assisiense di S. Apollinare, licenziati verso il 1334, e in 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, rivestiva la carica di guardiano del Sacro Convento. Il primo a ricondurre quest'ultima impresa al patronato Soldani è stato BEDA KLEINSCHMIDT, *Die Basilika San Francesco in Assisi, II: Die Wandmalereien der Basilika*, Verlag für Kunstwiss, Berlin 1926, pp. 235-240, ripreso in tempi più recenti tra gli altri da ELVIO LUNGHU, *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, Tipografia Metastasio, Assisi 1989, pp. 47-48, con ampia bibliografia precedente.

<sup>23</sup> CENCI, *Documentazione di vita assisana 1300-1530*, I, p. 436.

sibile precisare se qui ci si riferisca al coro delle monache o piuttosto all'altare del transetto settentrionale<sup>24</sup>.

L'eccezionale statuto normativo a cui era sottoposta la comunità femminile in S. Chiara ridimensiona con forza una vulgata troppo stereotipa che nega recisamente ogni possibile interazione visiva tra zona di clausura e chiesa esterna, interpretando l'assenza di «a direct line of vision» dal coro «to the altar»<sup>25</sup> come una precisa volontà di marginalizzare le *sorores* nell'uso liturgico dello spazio sacro<sup>26</sup>.

Va respinta anche l'idea che questa disposizione defilata sia stata condizionata in termini cogenti dal riutilizzo di parti dell'antica fabbrica di S. Giorgio<sup>27</sup>. Basterà osservare la pianta per convincersi che il coro fu realizzato dopo la chiesa: il fianco destro della basilica, infatti, presenta dei contrafforti che insistono ben dentro la cappella (fig. 21). 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 il coro, 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,

<sup>24</sup> LUNGI, *La decorazione pittorica della chiesa*, pp. 194-195. Nel 1434 al medesimo altare fu destinato un lascito per far ardere una lampada dinanzi ad un'immagine mariana, identificabile forse, come si vedrà in seguito, con la *Madonna dei crociati* di Rainaldetto di Ranuccio.

<sup>25</sup> BRUZELIUS, *Hearing is Believing*, pp. 85-86.

<sup>26</sup> Questa linea interpretativa, già adombrata nello studio pionieristico di FILIPIAK (*The Plans of the Poor Clares' Convents*) è stata affermata con forza soprattutto da BRUZELIUS in diversi contributi sull'argomento (*Hearing is Believing*; EAD., *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], The Franciscan Institute Publications, St. Bonaventure 1996, pp. 53-74, in particolare pp. 55-61; EAD., *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 Janis Elliot e Cordelia Warr, Ashgate, Aldershot 2004, pp. 79-92; EAD., *Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples*, "Memoirs of the American Academy in Rome" 40 [1995], pp. 69-100; EAD., *The Stones of Naples: Church Building in Angevin Italy, 1266-1343*, Yale University Press, New Haven 2004, riedito in lingua italiana in *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Viella, Roma 2005, pp. 151-171), seguita tra gli altri da GARDNER, *Nuns and Altarpieces*, pp. 25-56 e per il caso assiate da RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura*, p. 33. Posizioni più sfumate caratterizzano gli studi fondamentali di CAROLA JÄGGI, *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*, Imhof, Petersburg 2006, pp. 185-223.

<sup>27</sup> L'idea di un riutilizzo parziale è proposta in due occasioni da LEONE BRACALONI, *Chiesa di S. Giorgio e basilica di S. Chiara*, "Frate Francesco" 2 (1925), pp. 332-342, in particolare p. 334, e ID., *La chiesa di S. Giorgio in Assisi*, pp. 493-511, in particolare p. 504, seguito da CASOLINI, *Il protomonastero di S. Chiara*, p. 53. Contrastano con valide ragioni questa ipotesi tra gli altri BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, pp. 39-48 e RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura*, p. 36.

forse adibiti in origine ad antico cimitero del monastero<sup>28</sup>. I pilastri poligonali della parete meridionale della cappella di S. 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<sup>29</sup>. 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 conca diversi dal muro a pietra incerta del coro<sup>30</sup>.

Più che a una volontà marginalizzante, la disposizione del coro assiate sembra la conseguenza di situazioni specifiche e precipue della fabbrica chiara, 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 S. 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 S. 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

<sup>28</sup> 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 S. Giorgio, realizzato nella cripta, in posizione speculare alla tomba di Chiara. Sul muro settentrionale di Sottosanti è stato aperto un ambiente di servizio per collocare un aereatore che serve il vano costruito nell'occasione.

<sup>29</sup> 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 si vedano le osservazioni di BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, pp. 39-45 e di RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura*, p. 36.

<sup>30</sup> BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, p. 45.

essere quella di ricavarlo 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'orografia scoscesa del terreno non consigliava nemmeno di realizzare l'ambiente oltre la parete absidale, che peraltro è la zona più lontana dal nucleo primitivo del monastero, nato a ridosso della piazza prospiciente la facciata. 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, non meno scoscesa dell'altra, era occupata da quei resti dell'antica chiesa di S. Giorgio che si vollero risparmiare dalla demolizione duecentesca, 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<sup>31</sup>. Di conseguenza, dopo la concessione del 1263, si preferì costruire il coro *a latere* della navata, già edificata almeno lungo le tre campate su cui la nuova costruzione si appoggia. I lavori non si conclusero prima del 1265, quando proprio al martire di Nicomedia, insieme coi santi Cosma e Damiano, fu dedicato l'altare del transetto sinistro<sup>32</sup>.

## 2. IN DIALOGO CON LA CROCE: IL PROGRAMMA DECORATIVO DEL CORO

Costruita la cappella di S. Giorgio negli anni sessanta del Duecento, l'intero ambiente fu presto interessato da una campagna decorativa ad affresco, di cui rimangono dei motivi geometrici e architettonici disposti a fasce, parzialmente riemersi sulla parete meridionale in seguito ai restauri degli anni ottanta del secolo scorso<sup>33</sup>. 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 S. Giovanni in Fos-

<sup>31</sup> Nel chiostro, ricavato a meridione della basilica, si conservano, infatti, i resti di un sacello, forse l'antica cripta della chiesa di S. Giorgio, recinto da un porticato costruito per volontà del vescovo Crescenzi all'inizio del Seicento (BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, pp. 51-52). Non sembra probabile come vuole BRACALONI, *Chiesa di S. Giorgio e basilica di S. Chiara*, pp. 334-335, che questa costruzione sia stata realizzata in un secondo momento in ricordo del luogo dove furono tumulati Francesco e Chiara, né che possa essere la cappella demortuaria dell'antico ospedale annesso alla fabbrica di S. Giorgio, come sostenuto da CASOLINI, *Il protomonastero di S. Chiara*, pp. 51-57.

<sup>32</sup> BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, p. 47

<sup>33</sup> LUNGI, *La decorazione pittorica della chiesa*, p. 236

so a Porta Sole – richiamando la decorazione della controfacciata di San Bevignate, realizzata negli stessi anni<sup>34</sup>.

Nell'ambiente fu trasferita la croce di S. Damiano, particolarmente ambita dai fedeli per il ruolo deflagrante giocato nella maturazione spirituale di Francesco, ricordato nella *Legenda trium sociorum*, e più tardi, con alcune varianti significative, nella *Legenda maior*. Le fonti sono concordi nel collocare la croce all'interno della clausura, ma, come di prassi per ambienti inaccessibili, non disponiamo di documentazione diretta che aiuti a ricostruire l'esatto allestimento del coro assiate. 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<sup>35</sup> e 1405<sup>36</sup>, che attestano la *Croce* nella cappella – *intus dictum monasterium* – nei pressi della grata – *prope cratem* – e dunque nella zona orientale dell'ambiente, dietro a un altare – *altare quod est ante crucifixum* – verosimilmente identificabile con quello interno al coro<sup>37</sup>. Più tardi intorno alla croce furono disposte delle reliquie, sistemate all'interno di un «armario» patrocinato dal comune di Assisi il 12 gennaio 1488<sup>38</sup>. Di certo la tavola era visibile ai fedeli dal transetto attraverso la grata aperta *ante et prope dictum cruci-*

<sup>34</sup> TOESCA, *Il Medioevo*, p. 1056, n. 51; ETTORE RICCI, *La chiesa di San Prospero e i pittori del Duecento in Perugia*, Stabilimento d'Arti Grafiche V. Bartelli e C., Perugia 1929, pp. 12-24; MIKLÓS BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Edam, Firenze 1973, p. 28, n. 3; PIETRO SCARPELLINI, *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 Mario Roncetti, Pietro Scarpellini e Francesco Tommasi (Quaderni Storici del Comune di Perugia, 4), Electa, Milano 1987, pp. 93-158, in particolare pp. 93-97; ID., *Affreschi duecenteschi nell'ex chiesa perugina di San Giovanni del Fosso*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di Gioacchino Barbera, Teresa Pugliatti e Caterina Zappia, De Luca Editore, Roma 1997, pp. 33-40; GAETANO CURZI, *La pittura dei Templari*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, p. 49; PIETRO DILETTI, *San Prospero. Un santo, una chiesa*, Tipografia Grifo, Perugia 2004, pp. 25-34; PIETRO 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 Sonia Merli, Volumnia, Perugia 2008, pp. 207-213.

<sup>35</sup> CENCI, *Documentazione di vita assisana 1300-1530*, I, p. 281: «Item, mandavit aliud paramentum ante altare quod est ante crucifixum ecclesie s. Clare de Assisio».

<sup>36</sup> CENCI, *Documentazione di vita assisana 1300-1530*, I, p. 291: «Item, abbatisse monasterii s. Clare, quod oleum comburatur et comburi debeat in spera que est ante crucifixum existentem intus dictum monasterium prope cratem».

<sup>37</sup> L'altare citato nei rogiti potrebbe anche identificarsi con quello nel transetto destro della basilica dedicato alla Vergine.

<sup>38</sup> LOCCATELLI PAOLUCCI, *Vita breve di S. Chiara di Asisi*, pp. 147-150; LUNGHU, *La decorazione pittorica della chiesa*, p. 146. L'armadio fu rinnovato nel 1880.

*fixum*<sup>39</sup>. Non sappiamo però esattamente cosa potessero traguardare i laici. Il loro punto di vista era opposto e concorrente rispetto a quello delle *dominae*, a cui doveva essere assicurata una certa riservatezza, specie dopo la decretale *Periculoso* (1298) di Bonifacio VIII che inasprì la clausura rigorosa. È difficile pensare che l'allestimento penalizzasse la comunità che aveva conservato la croce in S. Damiano e che, una volta trasferita, la custodiva gelosamente all'interno del proprio coro, in uno spazio riservato alle sole religiose. Mi sembra più verosimile che la tavola fosse appoggiata sopra l'altare interno staccato dal muro, visibile ai fedeli di scorcio e in sostanza da dietro, mentre le *sorores* potevano osservarla frontalmente, come accadde probabilmente nel corso del Trecento<sup>40</sup>. Forse proprio in previsione di questo allestimento si provvide alla decorazione della foderatura lignea del tergo della croce, dipinta 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* (fig. 36)<sup>41</sup>.

In questi stessi anni lo spoletino Rainaldetto di Ranuccio dipinse il cosiddetto Tabernacolo dei Crociati<sup>42</sup>, raffigurante la *Vergine Hodighetria* con ai lati otto *Storie dell'infanzia e della passione di Cristo* (fig. 38). Il trittico, oggi conservato con le altre reliquie nell'avancorpo costruito in occasione dell'ultimo giubileo dinanzi alla cripta che ospita le spoglie di Chiara, verte in uno stato di conservazione che non consente di apprezzarne tutte le finezze, intuibili nell'argento del fondo, oggi virato, e nella sottile decorazione graffita a mano libera delle aureole. Non si conosce la collocazione originaria del trittico<sup>43</sup>,

<sup>39</sup> CENCI, *Documentazione di vita assisana 1300-1530*, I, p. 457, come recita nel 1427 un lascito per un cardarello di olio *pro ardendo et illuminando ante crucifixum*.

<sup>40</sup> Come mi suggerisce Andrea De Marchi, questo allestimento duecentesco della croce damianita sull'altare potrebbe aver condizionato la fortuna iconografica della *Visione di San Francesco*, a partire dalla scena affrescata da Giotto nella basilica superiore di S. Francesco, e di quelle simili, esemplate su di essa, di S. Giovanni Gualberto e di S. Tommaso d'Aquino. Queste composizioni, più che riflettere allestimenti comuni delle Croci dipinte direttamente sopra la mensa di altari secondari, potrebbero allora derivare, direttamente o indirettamente, dalla presenza della Croce di S. Damiano ad Assisi.

<sup>41</sup> Su queste opere cfr. JAROSLAV FOLDA - JOHN COTSONIS in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, pp. 355-356, 360-361.

<sup>42</sup> L'opera fu riconosciuta al pittore da DEMETRIO SEVERI (CARLO LUDOVICO RAGGHIANI), *Recensione di M. Salmon, Medieval Painting in Umbria*, "Critica d'arte" 9 (1962), 51, pp. 49-55, seguito da tutta la critica successiva. Il tabernacolo è datato verso il 1272 da MIKLÓS BOSKOVITS, *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, "Bollettino d'Arte" 66 (1981), 9, pp. 1-42, in particolare p. 25, n. 31, da LUNGHU, *La decorazione pittorica della chiesa*, p. 195, e da ultimo da BENAZZI, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, p. 126.

<sup>43</sup> La critica non ha riservato grande attenzione al problema della collocazione originaria di questo tabernacolo: così ad esempio LUNGHU, *La decorazione pittorica della chiesa*, pp. 192-195, nel suo impre-

documentato solo a partire dall'Ottocento quando fu ricoverato nella cappella di S. Agnese<sup>44</sup>, ma credo sia lecito ipotizzarne una provenienza proprio dall'altare interno del coro assiate, come potrebbe suggerire un legato per un caldarello d'olio donato nel 1434 per far ardere una lampada *ante figuram Virg(inis) Marie in cappella S(ancti) Georgii*<sup>45</sup>. Al di là della documentazione sfuggente, una simile collocazione spiegherebbe al meglio l'innegabile fortuna vissuta dai trittici mariani con ante narrative negli insediamenti femminili, specie in Umbria<sup>46</sup>, la cui eccezionalità tipologica si giustifica proprio per una

---

scindibile intervento sulla basilica assiate, non si è spinto oltre un'ipotetica provenienza da uno degli altari del transetto. Ignora totalmente il trittico GARDNER, *Nuns and Altarpieces*, pp. 32-35. Più di recente solo DE MARCHI, "Cum dictum opus sit magnum": il documento pistoiese del 1274, p. 610; ID., *La pala d'altare*, pp. 91-93, si è occupato di questo aspetto, proponendo che l'opera fosse in origine destinata all'altare della Vergine nel transetto meridionale. La tavola, 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 (cfr. SILVIA GIORGI, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, 1: Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota e Daniela Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 47-48) che lo studioso ha indicato nell'occasione quale possibile *Crux de medio ecclesiae* di un primitivo progetto decorativo, poi rinnovato tra ottavo e nono decennio del secolo dal Maestro di S. Chiara con un allestimento più impegnativo e monumentale di cui faceva parte la grande *Croce trionfale* inquadrata ai lati dalla *Maestà* e dall'icona con *Santa Chiara e storie della sua vita*, datata 1283, accomunate da dati stilistici e tecnici impressionanti, come il fondo oro operato con un motivo a rombi, che ne certificano l'unità progettuale.

<sup>44</sup>. ANTONIO CRISTOFANI, *Guida d'Assisi e suoi dintorni per Antonio Cristofani, condotta a fine da Leonello Leonelli*, Stabilimento Tipografico Sensi, Assisi 1884, pp. 66-67. In seguito ai lavori del 1900 che tramazzarono 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. La finta marmorizzazione del verso del tabernacolo ha la stessa consistenza opaca e sorda delle *crustae* marmoree dipinte all'inizio del Novecento nella cappella di S. Giorgio dal pittore senese Gaetano Brunacci, e dovette perciò essere contestuale. D'altra parte, è verosimile pensare che riprenda parte della decorazione originale. Ringrazio la badessa suor Chiara Agnese per avermi concesso di ispezionare il tabernacolo.

<sup>45</sup>. CENCI, *Documentazione di vita assisana 1300-1530*, I, p. 509. Il legato si deve a una certa Agatella della Costa di San Savino, vedova di Betto di Vanni Boveroni da Assisi: «Agatella olim Cicchi Cagni de balia Coste s. Savini et uxor q. Becti Vannis Boveroni de Assisio reliquid, si ipsam cito mori contigerit, dicte ecclesie s. Clare unum caldarellum olei mictendum in spera que est ante figuram virg. Marie in cappella s. Georgii dicte ecclesie». Va ricordato, con LUNGHU, *La decorazione pittorica della chiesa*, pp. 194-195, che il lascito potrebbe riferirsi a qualunque immagine dipinta, anche l'affresco di Puccio Cappanna.

<sup>46</sup>. DE MARCHI, "Cum dictum opus sit magnum": il documento pistoiese del 1274, p. 619; ZAPPASODI, *Sorores reclusae*, pp. 136-146. Un'altra tavola esemplata sul tabernacolo di Rainaldetto è il celebre trittico Marzolini, proveniente dal monastero damianita di S. Agnese a Perugia, un insediamento fondato nel 1296 grazie al munifico aiuto del *vir religiosus Benvenutus domini Jacoppi* in località Boneggio, oggi alla Galleria Nazionale. L'opera cade dopo l'attività di Cimabue nella chiesa superiore ad Assisi e deve perciò essere posticipata notevolmente rispetto alla cronologia tradizionalmente accettata dagli studi, come mostra inequivocabilmente il dettaglio delle pieghe del velo della Vergine che cadono dritte sulla fron-

visione ravvicinata da parte delle *sorores*, costrette nella cattività claustrale del proprio coro.

Con la croce di S. Damiano, il trittico dei crociati costituiva un *ensemble* autorevole presto replicato in altri contesti femminili. Lo stesso Rainaldetto licenziò per il monastero della clarisse di Matelica una tavola gemella, oggi mutila delle ante laterali, realizzata in *pendant* con una croce dipinta, consapevolmente esemplata sul crocifisso damianita, di cui sembra «a late reproduction of an archaic type»<sup>47</sup>, secondo l'arguto giudizio della Sandberg-Valalà (figg. 39-40). Più tardi, alla fine del Duecento, il Maestro di Cesi dipinse per il monastero femminile agostiniano della Stella a Spoleto una coppia simile, ricalcata a tutta evidenza sull'allestimento del coro assiate, di cui fa parte lo splendido tabernacolo mariano del Musée Marmottan di Parigi e la *Croce* oggi conservata nel Museo del Ducato di Spoleto (figg. 41-42)<sup>48</sup>, in cui l'iconogra-

---

te di Maria, senza la più arcaica mezzaluna (FRANCESCO MORI, in *La Collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di Luciano Bellosi, I, Centro Di, Firenze 2009, p. 51). Una provenienza alternativa per quest'opera è stata suggerita da FRANCESCO PIAGNANI, *La provenienza del Trittico Marzolini di Perugia, una nuova proposta*, in *Storie di pittori tra Perugia e il suo lago*, a cura di Francesco Piagnani e Mirko Santanicchia, Selective Art Edizioni, Morbio Inferiore 2008, pp. 77-111, in particolare pp. 77-87, che ne sottovaluta però la specificità tipologica che in Umbria ebbe una fortuna tardiva, sempre in contesti monastici femminili, attestata ancora nel Quattrocento in alcuni lavori di Giovanni di Corraduccio (cfr. PIETRO SCARPELLINI in *Giovanni di Corraduccio*. Catalogo della mostra fotografica. Montefalco, agosto 1976, a cura di Pietro Scarpellini, Ediclio, Foligno 1976, pp. 58, 61-63; ANDREA DE MARCHI, in *Fascino del Bello. Opere d'arte della Collezione Terruzzi*. Catalogo della mostra. Roma, 1 marzo-20 maggio 2007, a cura di Annalisa Scarpa Sonino e Michelangelo Lupo, Skira, Milano 2007, pp. 401-402) e nel trittico di Bicci di Lorenzo della Galleria Nazionale dell'Umbria, proveniente dalla stessa chiesa di S. Agnese (cfr. VITTORIA GARIBALDI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo. Catalogo generale*, I, Quattroemme, Perugia 2015, pp. 335-339).

<sup>47</sup> SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta italiana*, p. 653; EDWARD B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting: an Illustrated Index*, Olschki, Florence 1949, n. 477. CORRADO 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 Fabio Marcelli, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 1998, pp. 12-43, in particolare p. 26, ha avvicinato il dipinto ai modi di Rainaldetto di Ranuccio, collocandolo nell'ottavo decennio del Duecento. Attribuisce il Cristo allo spoletino DE MARCHI, "Cum dictum opus sit magnum": il documento pistoiese del 1274, p. 610, che ha proposto una riconsiderazione dell'intera attività del pittore (ID., *Da Assisi a Matelica*, pp. 167-185). La paternità di Rainaldetto per la *Croce* dipinta di Matelica è negata recentemente da BENAZZI, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, p. 124; EAD., in *Croci dipinte nelle Marche*, pp. 120-121, che ne propone una datazione tra il 1230 ed il 1260. Tuttavia, il recente restauro ne consente una lettura serena, che, al netto del tono volutamente arcaizzante, palesa le profonde affinità del dipinto col resto della produzione dello spoletino.

<sup>48</sup> Nello scomparto centrale del trittico 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. Il dipinto fu reso noto indipendentemente da ROBERTO LONGHI, *Un dossale italiano a St. Jean-Cap-Ferrat*, "Paragone" 12 (1961), 141, pp. 11-19, riedito in ID., "Giudizio sul Duecento" e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale (Edizioni delle opere complete, VII), Sansoni,

fia ormai desueta del Cristo trionfante è riletta entro un linguaggio fiero e feroce, tutt'altro che attardato, cresciuto all'ombra del cantiere assiate, tra il dramma magniloquente di Cimabue e la visione più cruda e realistica delle *Storie francescane*<sup>49</sup>.

Simili recuperi certificano lo statuto eccezionale del coro assiate e del suo allestimento duecentesco, assicurato dal prestigio della croce, vero e proprio cardine su cui si intese orchestrare il rinnovamento decorativo trecentesco dell'ambiente, avviato con le *Storie della passione di Cristo* dipinte sulla parete orientale, tra il terzo e il quarto decennio del secolo da una personalità anonima che dall'impresa trae il nome (fig. 24).

Questi affreschi dovevano leggersi d'un fiato con la *Croce*, pensata in dialogo serrato con le scene dipinte: nella parte alta della parete, infatti, ai lati del-

---

Firenze 1974, pp. 131-136 e MILLARD MEISS, *Reflections of Assisi: a Tabernacle and the Cesi Master*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di Filippa Maria Aliberti, II, De Luca Editore, Roma 1962, pp. 75-111. Quest'ultimo ha debitamente sottolineato la ricchezza del programma iconografico incentrato sulla morte della Vergine, tanto dettagliato da misurarsi con cicli celebri e paradigmatici come quello ducresco della *Maestà* del Duomo di Siena o quello di Cimabue per la basilica superiore, superandoli nel numero di episodi. È facile immaginare l'impressione spettacolosa che le due opere suscitavano 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 reclusa, 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*, proprio come recita la lettera sulla reclusione inviata da Innocenzo IV alle clarisse di Pamplona. Cfr. GÉRARD HUYGHE, *La clôture des moniales des origines à la fin du XIII<sup>ème</sup> siècle. Étude historique et juridique*, Verchave-Hourquin, Roubaix 1944, p. 92.

<sup>49</sup> Sulle due opere si veda DE MARCHI, *La pala d'altare*, pp. 94-95; ALESSANDRO DELPRIORI, *Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina, nel XIV secolo. Problemi, contesti, casi esemplari*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, a.a. 2008-2010, Università degli Studi di Firenze, tutore Prof. Andrea De Marchi, pp. 88-91; ANDREA DE MARCHI in *Giotto e compagni*. Catalogo della mostra. Parigi, 18 aprile-15 luglio 2013, a cura di Dominique Thiébaud, Officina Libraria, Milano 2013, pp. 94-99. Verosimilmente l'autorità della croce di S. Damiano favorì la persistenza e la diffusione a date molto basse dell'iconografia del *Christus Triumphans* nella Valnerina, come sottolineato a suo tempo da GIORDANA BENAZZI, *La Croce dipinta in Valnerina: un caso di fedeltà all'immagine*, in *Arte in Valnerina e nello Spoletino, emergenza e tutela permanente*, p. 6. Sulla complessa vicenda conservativa del trittico mariano rimasto nel monastero agostiniano fino al 1863 e descritto dal Guardabassi nel 1872 presso il Conservatorio delle convertite a Spoleto, si veda BRUNO TOSCANO, *Conservato e perduto nella pittura in Umbria: le "uscite" otto-novecentesche*, in ID., *Luoghi, opere, destini: ricerche di storia dell'arte (secoli XII-XV)*, a cura di Giovanna Sapori e Claudia Grisanti, Edizioni dell'Accademia Spoletina, Spoleto 2011, pp. 103-177, in particolare pp. 123-124 e BIANCA MARIA 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 Vittorio Casale e Filippo Coarelli, Edizioni Quasar, Roma 1996, pp. 271-277. Sul monastero, dal quale proviene anche la croce del Maestro di S. Felice di Giano conservata nel Museo del Ducato (ALESSANDRO DELPRIORI, in *Dal visibile all'indicibile*, pp. 197-208), si veda ELISABETTA 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*, "Spolegium" n.s. 4 [48] (2011), pp. 115-120.

la *Deposizione dalla croce* al centro, si dispongono, a destra, la *Mise au tombeau* (figg. 25 e 26) e, a sinistra, la *Resurrezione di Cristo* (fig. 28), omettendo l'episodio culminante del suo sacrificio – la crocifissione – perché già raffigurato sulla tavola che parlò a Francesco, che perciò è lecito pensare fosse vista frontalmente dalle monache, così da completare la sequenza degli episodi dipinti.

Non è possibile sapere se questo particolare arrangiamento aggiornasse una decorazione duecentesca simile: i pochi lacerti sul fianco destro della cappella non permettono una risposta esaustiva, che sarebbe dirimente per recuperare la collocazione originaria della croce.

La critica ha riconosciuto da tempo nei nostri affreschi gli espliciti rimandi al ciclo della passione dipinto dal giovane Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro della basilica inferiore, proponendo una datazione tra il terzo e il quarto decennio del Trecento (figg. 27 e 29)<sup>50</sup>. La scena della *Resurrezione* replica in controparte l'analogo episodio licenziato dal senese (figg. 28 e 29), recuperando l'idea del Cristo fuori asse attorniato da una schiera di angeli in tralice, incedente sul sarcofago vuoto, con la lastra scoperchiata, ribaltata dinanzi a una lingua di roccia, di marzapane rispetto alle scheggiature affilate dell'orografia lorenzettiana. Dal modello francescano il Maestro della cappella di S. Giorgio deriva anche l'impaginazione della *Deposizione nel sepolcro*, tenuta a

<sup>50</sup> VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, v (1925), p. 64, è stato il primo a suggerire l'influenza di Meo da Siena, emendato nel giudizio da PIETRO SCARPELLINI, *Di alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Canesi, Roma 1969, p. 264, che ha sottolineato la forte espressività della parlata del pittore, a metà tra gli esempi giotteschi e le proposte lorenzettiane. Simili componenti sono state ribadite da FILIPPO TODINI, *Contributo alla pittura del Trecento ad Assisi: Puccio Capanna e i suoi seguaci*, "Esercizi" 2 (1979), pp. 33-42, in particolare p. 38, che ne ha sottolineato la parlata arcaizzante. ELVIO LUNGHÌ, *Affreschi del "Maestro della Santa Chiara" (e la primitiva decorazione del Duomo di Giovanni da Gubbio)*, "Paragone" 32 (1981), 381, pp. 59-66, in particolare pp. 61-62, gli ha ricondotto due figure nella cattedrale di Assisi, attribuite da FILIPPO TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I, pp. 112, 178; II, pp. 87-89, 100, al Maestro di S. Crispino, altra anonima personalità non troppo lontana dal frescante della cappella di S. Giorgio. Il linguaggio di quest'ultimo, partito dalla pittura perugina del secondo quarto del Trecento, dominata dagli esempi di Meo da Siena e del Maestro dei dossali di Subiaco, dovette aggiornarsi sia sulle impaginazioni corali e tragiche del Lorenzetti assisiato, sia sugli impasti ricchi e accaldati della pittura di Puccio Capanna, raggiungendo esiti affini ad altre prove germinate in Umbria sull'esempio dell'assisiato, come gli affreschi di Ocenelli, piuttosto vicini al Maestro della Cappella di S. Giorgio, benché meno affilati e taglienti. Più di recente LUNGHÌ, *La decorazione pittorica della chiesa*, pp. 237-240; ID., *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi*, Editrice La Rocca, 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 S. Apollinare ad Assisi, alcuni affreschi in S. Agata a Perugia, una *Resurrezione* in S. Francesco a Deruta, vicina piuttosto ad un seguace umbro del Lorenzetti, e la *Madonna del latte* nella parete di fondo di S. Giuliana sempre a Perugia, giustamente ricondotta da TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I, p. 179; II, pp. 110-111, al Maestro di S. Domenico a Bevagna, a cui credo vada attribuito anche l'affresco frammentario con *San Bernardo e un altro santo cistercense* affrescato sulla stessa parete della chiesa perugina.

mente fin nei dettagli, come nel prato fiorito del proscenio e nel giovane Giovanni che si sporge per calare il corpo di Cristo (figg. 26 e 27).

A queste pitture s'affiancarono presto le *Storie dell'infanzia di Cristo* dipinte sul lato settentrionale, che illustrano gli episodi in cui la Vergine aveva avuto un ruolo saliente nella storia della salvezza e qualificano così in senso femminile lo spazio. Il racconto principia con l'*Annunciazione*, eminente al centro della parete, per proseguire nel registro inferiore con la *Natività di Cristo*, e concludersi a destra con l'*Adorazione dei Magi*, cui corrisponde in posizione speculare la scena di *San Giorgio che libera la principessa* (fig. 30), che celebrava il titolare della cappella, ribadendo a un tempo il legame dell'ambiente con l'antico luogo della momentanea sepoltura di Francesco e Chiara. Gli affreschi, databili nei tardi anni quaranta del Trecento, segnano l'esordio di Pace di Bartolo, pittore lungamente attivo ad Assisi nella seconda metà del secolo, che si mostra qui consapevole e pronto a una rilettura delle fatiche giottesche del transetto destro della chiesa inferiore<sup>51</sup>, private della *gravitas* propria della parlata del fiorentino, fraincesa e declinata in una chiave umoristica e accostante, di fatto anti-giottesca, piena di sapidi accidenti e dettagli alla moda.

Nella sua funzione di cerniera tra gli spazi claustrali e la chiesa pubblica, il coro delle monache rivestiva un ruolo centrale nella vita di ogni comunità femminile<sup>52</sup>. L'uso liturgico di questo ambiente ne ha condizionato profondamente le scelte decorative, orientate di norma a squadernare intorno alla grata – vero e proprio vettore liturgico – le scene della passione di Cristo, così da segnare un legame stretto col sacrificio eucaristico celebrato in chiesa oltre il varco. In questo senso non fa eccezione il coro assisiense che nella particolare impaginazione degli affreschi costituisce un caso davvero suggestivo e paradigmatico

<sup>51</sup> L'attività del pittore è stata ricostruita a partire dalla decorazione del tabernacolo di vicolo S. Stefano ad Assisi, pagato al maestro nel 1363. Cfr. CENCI, *Documentazione di vita assisiana 1300-1530*, I, pp. 146-147. Su di lui si veda FILIPPO TODINI, in *La Pinacoteca Comunale di Assisi: catalogo dei dipinti*, a cura di Filippo Todini e Bruno Zanardi, Centro Di, Firenze 1980, pp. 61-63; ID., *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I, pp. 251-252; ANDREA DE MARCHI, *Nel solco del Maestro di Campodónico: un'ipotesi per Diotallevi di Angeluccio di Esanatoglia*, in *Il Maestro di Campodónico: rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, pp. 87-101, in particolare pp. 89-90; LUNGHU, *La decorazione pittorica della chiesa*, pp. 246-253; ID., *GiOTTO e i pittori giotteschi*, pp. 298-302, 316, 354, 412, 436, 456.

<sup>52</sup> L'importanza della liturgia nella vita di una comunità femminile è stata indagata di recente soprattutto dalla letteratura tedesca, per cui si veda GISELA MUSCHIOL, *Liturgie und Klausur. Zu den liturgischen Voraussetzungen von Nonnenhören*, in *Studien zum Kanonissenstift*, hrsg. Irene Crusius, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001, pp. 129-148; EAD., *Famula Dei. Zur Liturgie in merowingischen Frauenklöstern*, Aschendorff, Münster 1994; JÄGGI, *Frauenklöster im Spätmittelalter*, pp. 185-223; GISELA 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*, ed. by Jeffrey F. Hamburger e Susan Marti, Columbia University Press, New York 2008, pp. 191-206.

della relazione profonda che intercorre tra funzione dello spazio sacro e immagini dipinte. La sequenza narrativa non segue il normale andamento da sinistra verso destra, ma è scardinata così da disporre emblematicamente la *Resurrezione* in asse col comunichino da dove le *sorores* ricevevano l'eucaristia, corpo vivo del Cristo risorto<sup>53</sup>, stabilendo una relazione esplicita con la croce di S. Damiano, in cui Cristo è trionfante sulla morte.

L'affollamento del transetto da parte dei laici per venerare la tavola, *prope gratem*, rendeva la zona intorno al diaframma, anche al di là del varco, un luogo nevralgico adatto per la sua particolare visibilità a ospitare immagini capaci di veicolare i contenuti ritenuti più urgenti dalla committenza. Si spiega così la presenza proprio «sopra la grata della chiesa, dove stanno a vedere le sore», di «una storia de uno miracolo, che Sancta Chiara resuscita un putto»<sup>54</sup>, dipinta, stando a Fra Ludovico da Pietralunga, da Puccio Capanna. La scena, oggi perduta, celebrava dinanzi ai pellegrini il potere taumaturgico della *plantula*, conformandosi ancora una volta al paradigma insuperabile della vicina basilica di S. Francesco, dove le immagini dei miracoli del titolare accompagnavano i pellegrini nel loro incedere verso la tomba del santo, una volta che dalla cappella della Maddalena entravano nel transetto destro della chiesa inferiore<sup>55</sup>.

Pur costituendo un'aggiunta seriore, questa figurazione integrava organicamente le scene agrodolci della *Morte* e del *Trasporto di Chiara nella chiesa di San Giorgio* (figg. 33 e 34) dipinte dall'Espressionista di S. Chiara, il probabile Palmerino di Guido<sup>56</sup>, nel registro inferiore della parete di testata del transetto meridionale. Le sue pitture fanno parte di un programma decorativo più

<sup>53</sup> LUNGI, *La decorazione pittorica della chiesa*, pp. 236-237.

<sup>54</sup> FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica*, p. 64.

<sup>55</sup> DONAL COOPER - JANET ROBSON, *Imagery and the Economy of Penance at the Tomb of St. Francis*, in *Architecture and Pilgrimage, 1000-1500. Southern Europe and Beyond*, ed. by Paul Davies, Deborah Howard e Wendy Pullan, Ashgate Publishing, Farnham 2013, pp. 166-186.

<sup>56</sup> Spetta ad ENRICA NERI LUSANNA, *Percorso di Guiduccio Palmerucci*, "Paragone" 28 (1977), 325, pp. 10-39, in particolare pp. 11-13, 32-33, la proposta di identificare l'Espressionista di S. 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. VALENTINO MARTINELLI, *Un documento per Giotto ad Assisi*, "Storia dell'arte" 19 (1973), pp. 193-208. Una parziale conferma sull'identificazione del pittore può essere il ricordo dell'attività nella basilica di S. 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 da ANTONIO CRISTOFANI, *Degli artefici assisiati vissuti nel XIII e XIV secolo. Lettera a Luigi Carattoli pittore perugino*, "Giornale Scientifico-Agrario, Letterario-Artistico di Perugia e umbra provincia" n.s. (1863), p. 231.

vasto che interessò l'intera area della crociera e dei transetti, iniziato alla fine del Duecento con la decorazione delle lunette sopra il ballatoio del transetto sinistro 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<sup>57</sup>. Si riproponeva a passo ridotto e in termini meno stringenti il parallelismo tra Antico 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 paragone tra Francesco e Cristo, affrontato nelle storie giottesche del registro basso. In S. 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 duecentesco del tramezzo con le due tavole del Maestro di S. Chiara poste ai lati della grande croce dipinta, e, più tardi, con tutt'altra chiarezza teologica nella crociera della basilica. Qui coppie di sante vergini entro nicchie ornano le vele, ad eccezione di quella orientale, privilegiata per la visione dei laici dalla navata, in cui Chiara affianca Maria, presentandosi, al pari di lei, quale esempio supremo di purezza virgine incorrotta, e autorevole intermedia presso Cristo, dipinto nello specchio ricavato tra la crociera e l'abside, a costituire una sorta di *Deesis* irriuale (fig. 35).

### 3. UNA PROPOSTA PER LA COLLOCAZIONE DELLA CROCE

Nel 1573, in occasione della sua visita apostolica, Monsignor Camaiani lamentava l'eccessiva frequentazione delle grate da parte dei fedeli, che da lì traguardavano la croce «secondo un'antica consuetudine, la quale ebbe inizio dalla fondazione del monastero dopo la morte di santa Chiara»<sup>58</sup>. Il visitatore, biasimando anche la prassi delle religiose di porgere le reliquie al cappella-

<sup>57</sup> Sugli affreschi della chiesa si veda LUNGHİ, *La decorazione pittorica della chiesa*, pp. 195-230, con ampia bibliografia precedente. Le citazioni puntuali delle storie giottesche della basilica superiore suggeriscono una datazione piuttosto alta per l'intervento dell'Espressionista di S. Chiara, databile alla metà del primo decennio del Trecento, in posizione mediana tra i lavori della cappella di S. Nicola e della Maddalena, in un periodo in cui il maestro era libero dagli impegni del cantiere della basilica inferiore di S. Francesco durante il soggiorno patavino di Giotto. Questa cronologia è comunemente accettata dalla critica. Cfr. MIKLÒS BOSKOVITS, *Un pittore "espressionista" del Trecento umbro*, in *Storia e arte in Umbria nell'età comunale*, pp. 115-130, in particolare pp. 122-123; TODINI, in *La Pinacoteca Comunale di Assisi*, p. 42, ma si veda l'autorevole obiezione di ALESSANDRO ANGELINI, in *Umbri e Toscani tra Due e Trecento. Antichi maestri pittori*. Catalogo della mostra. Torino, 16 aprile - 28 maggio 1988, a cura di Luciano Bellosi, Allemandi, Torino 1988, pp. 84-86.

<sup>58</sup> Riporto la traduzione dal latino di CASOLINI, *Il protomonastero di S. Chiara*, p. 132.

no per mostrarle all'esterno, obbligava le monache a collocarle fuori dalla clausura. Una situazione identica è descritta ancora nella visita pastorale del 1592 del vescovo Crescenzi, che 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 crocifisso nei pressi della grata dalla quale «si mostra a chi si avvicina l'immagine del SS.mo Crocifisso che sta entro la clausura»<sup>59</sup>. 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 1997, infatti, è stato rinvenuto un grande nicchione che fungeva da interno dell'armadio delle reliquie (fig. 43). Negli sganci si conserva una modesta decorazione pittorica il cui profilo a scalini segnala la presenza dei ripiani destinati a ospitare i reliquiari.

L'armadio fu risistemato più tardi a spese della famiglia Gonzaga. Nel 1675 poi, grazie a un legato del bolognese Antonio Luna, fu inglobato entro un altare barocco, documentato da una foto ottocentesca conservata nella fototeca della Soprintendenza di Perugia (fig. 44)<sup>60</sup>. 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<sup>61</sup>.

Da queste menzioni fuggevoli – specie quella del Crescenzi – sembra di capire che per trapiantare la croce occorresse avvicinarsi alla grata, probabilmente perché la tavola era piuttosto all'interno del vano. Sulla parete settentrionale del-

<sup>59</sup> CASOLINI, *Il protomonastero di S. Chiara*, pp. 141, 143. Questo arrangemento sembra descritto in ANTON FRANCESCO EGIDI, *Guida de' Pellegrini, che bramano visitare i Santi luoghi della Serafica Città di Assisi, con le innumerevoli Sacre Reliquie, che si trovano in ciascuna Chiesa. Opera non meno devota che curiosa raccolta, e divisa in tre giornate da un Servo di Dio per maggior commodità de' pietosi cristiani*, Assisi, Giacomo Salvi, 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».

<sup>60</sup> Sull'altare Gonzaga cfr. BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, p. 78, n. 114; inoltre, FRANCESCA CRISTOFERI, *Conservazione e trasformazione tra Seicento e Ottocento*, in *Santa Chiara in Assisi. Architettura e decorazione*, pp. 141-143, in particolare pp. 141-142.

<sup>61</sup> AMBROGIO MARIANI, *Reminiscenze d'un pellegrino ai santuarii di san Francesco d'Assisi nel VII centenario dalla sua nascita*, Tipografia del Vocabolario, 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 possa identificarsi la "cameretta", forse lo spessore della nicchia. Inoltre cfr. BRACALONI, *Il prodigioso Crocifisso*, pp. 185-212, in particolare pp. 192-193.

la 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 vistosa lacuna a scasso, a destra della scena in basso (fig. 45). La caduta ha una curiosa sagomatura ad L rovesciata. Il margine superiore è largo circa 93 cm, quello inferiore 76 cm, mentre il lato destro è alto circa 72 cm. Il margine sinistro non scende rettilineo ma strozza a circa 40 cm, rientrando perpendicolarmente dall'alto per circa 16-17 cm. Sotto questa rientranza è stato dipinto nel primo Cinquecento un *Angelo* reggitorcia, in *pendant* con un altro speculare, di cui si colgono solo piccole tracce della veste verde e rosa e la traccia ormai sbadita dell'ala, evidentemente stesa a secco. 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, non sia un indizio concreto per ricostruire l'esatta posizione, almeno a partire dal primo Cinquecento, della croce di S. Damiano (fig. 46). Questa misura 209 x 150 cm. La cimasa ha una larghezza di circa 60 cm e un'altezza di poco inferiore ai 30 cm. Il braccio verticale della croce ha una larghezza di circa 32 cm. Queste misure sono del tutto compatibili con quelle della lacuna, la cui forma sembra riflettere il profilo della cimasa della croce, rastremata all'altezza del braccio verticale, che perciò doveva essere affiancato dagli angeli dipinti, pensati ai lati del volto del Cristo<sup>62</sup>. A tutta evidenza la 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 a seguito di un intervento più esteso, forse principiato con la realizzazione dell'armadio per le reliquie finanziato dal Comune nel 1488, e protrattosi nel tempo<sup>63</sup>. L'arrangiamento, più tardi smantellato, avrebbe consentito la visione della fronte dipinta sia alle monache nel proprio coro, sia ai fedeli, il cui punto di vista molto trasversale veicolava gli sguardi direttamente sulla parete settentrionale della cappella, favorendo in una certa misura la riservatezza claustrale.

#### 4. GLI INTERVENTI DI RESTAURO TRA OTTO E NOVECENTO

Tra Otto e Novecento la cappella di S. Giorgio fu interessata da alcuni interventi di restauro molto invasivi che modificarono sensibilmente l'interno

<sup>62</sup> Va notato, inoltre, che la distanza che separa l'asse centrale della lacuna e l'incorniciatura verticale interna delle scene figurate misura circa 80 cm. Una lunghezza perfettamente compatibile coi 75 cm del braccio orizzontale della croce.

<sup>63</sup> Vedi *supra* nota 38.

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 assisiata (figg. 47 e 48)<sup>64</sup>. I lavori si resero necessari per ricavare una cappella riservata al Santissimo Sacramento che fosse accessibile ai fedeli. Il primo progetto affidato all'architetto perugino Vincenzo Benvenuti prevedeva l'apertura di una porta sul fianco destro della navata, dove era stato collocato nel Settecento il comunicino<sup>65</sup>, riservando al Santissimo l'intera zona orientale della cappella di S. Giorgio. Il coro delle monache sarebbe stato trasferito oltre la testata del transetto destro e messo in comunicazione con la chiesa 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 su quel lato. Il Benvenuti, allora, propose di trasferirlo nella seconda campata della cappella di S. Giorgio, separandola dalla prima destinata al Santissimo grazie all'erezione di due pareti, ricavando tra loro un vano, sovrastato da una cantoria, per comunicare le monache, spostando sulla parete più interna il comunicino e realizzando, inoltre, un'ampia apertura per le cerimonie della vestizione e della professione delle religiose. Come nel primo progetto, l'ingresso dei fedeli alla cappella del Sacramento fu garantito da un accesso bipartito ricavato sul fianco destro della navata, dove insisteva precedentemente il comunicino. Il crocifisso di S. 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 (fig. 52) in cui sono inquadrare le tre campate. Oltre alla grata, sulla parete di fondo s'intravede la porta che ancora oggi immette direttamente al transetto<sup>66</sup>. La porzione di muratura tra l'apertura e la parete meridionale sembra ampiamente rimaneggiata. Su questo lato, lo scatto mostra l'apertura della nicchia destinata a ospitare il crocifisso di S. Damiano e al centro dell'ambiente i due setti murari in laterizio costruiti per dividere le campate congiungendo tra loro i pilastri della parete settentrionale e di quella meridionale.

<sup>64</sup> Sui restauri della basilica si rimanda agli studi molto puntuali di CASOLINI, *Il protomonastero di S. Chiara*, pp. 246-262 e BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, pp. 57-72.

<sup>65</sup> Vedi *supra* nota 17.

<sup>66</sup> Ringrazio la badessa suor Chiara Agnese del Protomonastero di S. Chiara per avermi segnalato questa fotografia. Un altro scatto dei lavori è pubblicato da CASOLINI, *Il protomonastero di S. Chiara*, tav. 19.

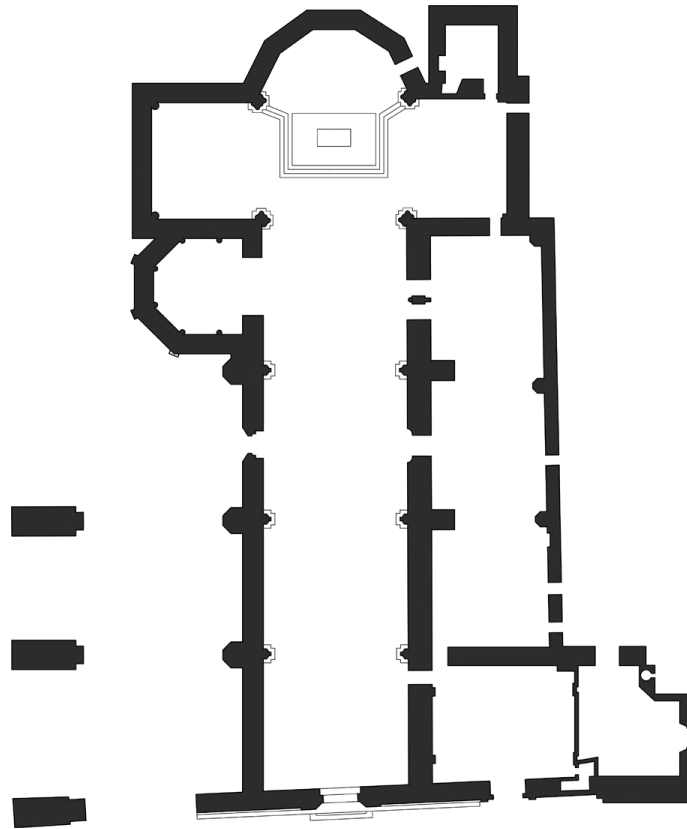
Questi lavori non garantirono la riservatezza desiderata dalle monache nel coro durante l'esercizio delle funzioni religiose, eccessivamente disturbate dal continuo flusso dei fedeli. Per questa ragione si realizzarono ulteriori interventi: nel 1930, infatti, nell'androne attiguo alla facciata, dove si apriva il parlatorio 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 la cappella di S. Giorgio, aprendo un ampio accesso alla navata della basilica così da favorire il servizio liturgico per l'altare maggiore. 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 S. Damiano. I lavori si conclusero due anni più tardi, nel 1932, senza però riuscire ad ovviare ai disagi creati dal passaggio dei pellegrini desiderosi di venerare il crocifisso. A 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 S. 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; i secondi, invece, furono spostati sulla parete di fondo della cappella di S. 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<sup>67</sup>.

---

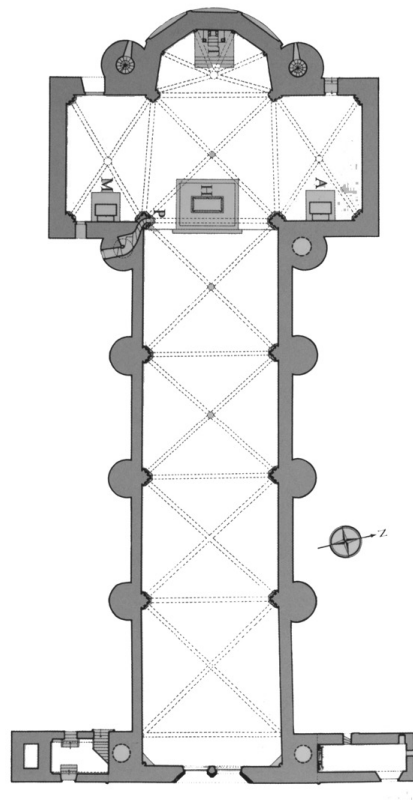
<sup>67</sup> FRANCESCA CRISTOFERI – PAOLA PASSALACQUA – DANIELA CAMPAGNOLA, *Il restauro dei dipinti murali*, in *Santa Chiara in Assisi. Architettura e decorazione*, pp. 141-188.



20. Assisi, Basilica di S. Chiara, cappella di S. Giorgio, già coro delle monache, interno.



21. Assisi, Basilica di S. Chiara, pianta (Bigaroni, 1994).



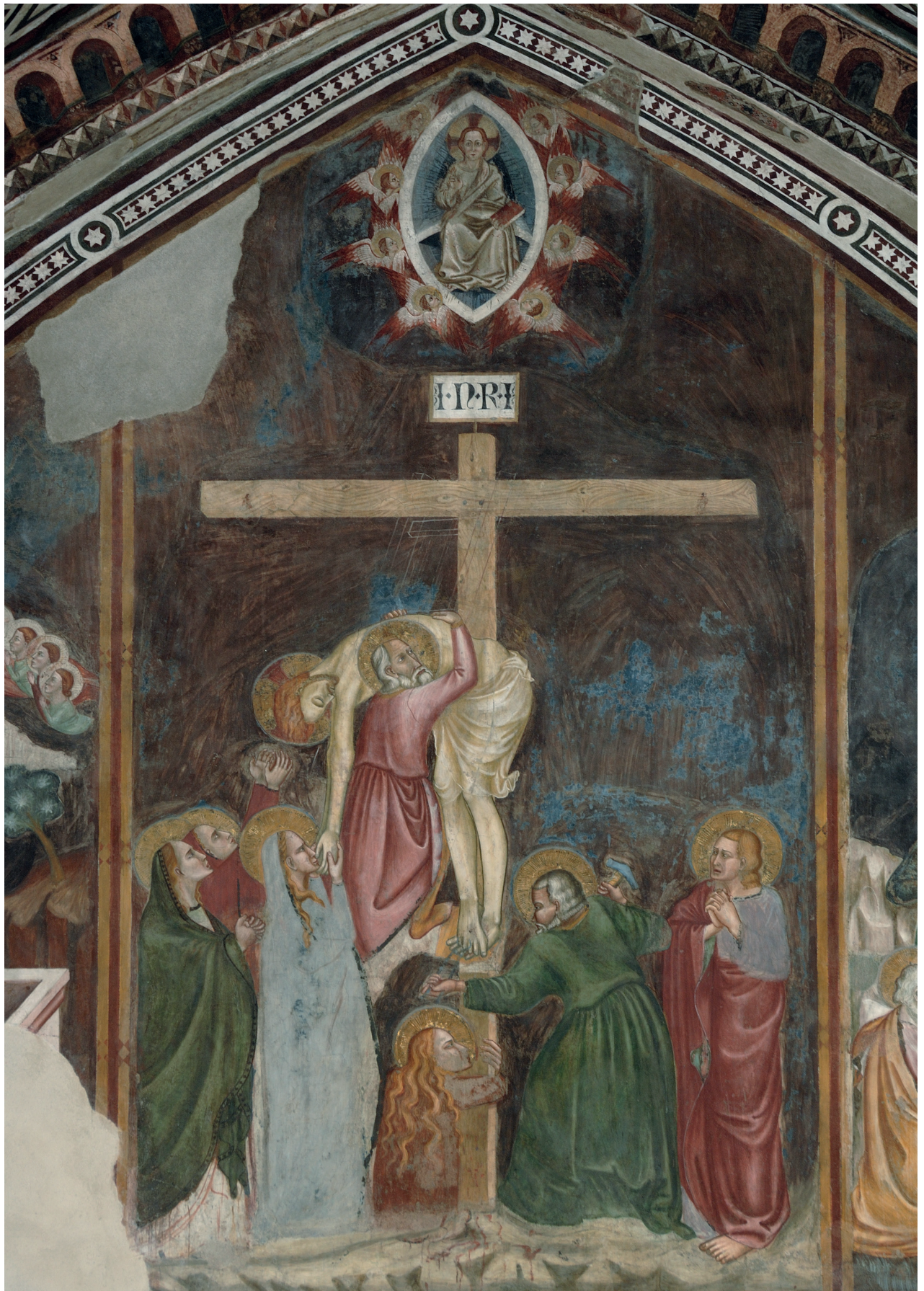
22. Assisi, Basilica superiore di S. Francesco, pianta (Cooper-Robson 2013).



23. Puccio Capanna, *Madonna con il Bambino tra i santi Chiara, Giovanni Battista, Michele Arcangelo e Francesco*. Assisi, Basilica di S. Chiara, cappella di S. Giorgio, già coro delle monache.



24. Maestro della cappella di S. Giorgio, *Storie della Passione*. Assisi, Basilica di S. Chiara, cappella di S. Giorgio, già coro delle monache, parete orientale.



25. Maestro della cappella di S. Giorgio, *Deposizione di Cristo dalla croce*. Assisi, Basilica di S. Chiara, cappella di S. Giorgio, già coro delle monache, parete orientale.



26. Maestro della cappella di S. Giorgio, *Deposizione nel sepolcro e compianto sul Cristo morto*. Assisi, Basilica di S. Chiara, cappella di S. Giorgio, già coro delle monache.



27. Pietro Lorenzetti, *Deposizione nel sepolcro e compianto sul Cristo morto*. Assisi, Basilica inferiore di S. Francesco.



28. Maestro della cappella di S. Giorgio, *Resurrezione*. Assisi, Basilica di S. Chiara, cappella di S. Giorgio, già coro delle monache.



29. Pietro Lorenzetti, *Resurrezione*, Assisi, Basilica inferiore di S. Francesco.



30. Pace di Bartolo. *Annunciazione, San Giorgio libera la principessa, Natività e Adorazione dei magi.*  
Assisi, Basilica di S. Chiara, cappella di S. Giorgio, già coro delle monache, parete settentrionale.



31. Pittore del settimo-ottavo decennio del XIII secolo, *Motivi aniconici*. Assisi, Basilica di S. Chiara, cappella di S. Giorgio, già coro delle monache, parete meridionale.



32. Pittore del settimo-ottavo decennio del XIII secolo, *Decorazione geometrica e floreale*. Perugia, chiesa di S. Bevignate.



33. Maestro Espressionista di S. Chiara (Palmerino di Guido?), *Funerali di santa Chiara*.  
Assisi, Basilica di S. Chiara, transetto destro.



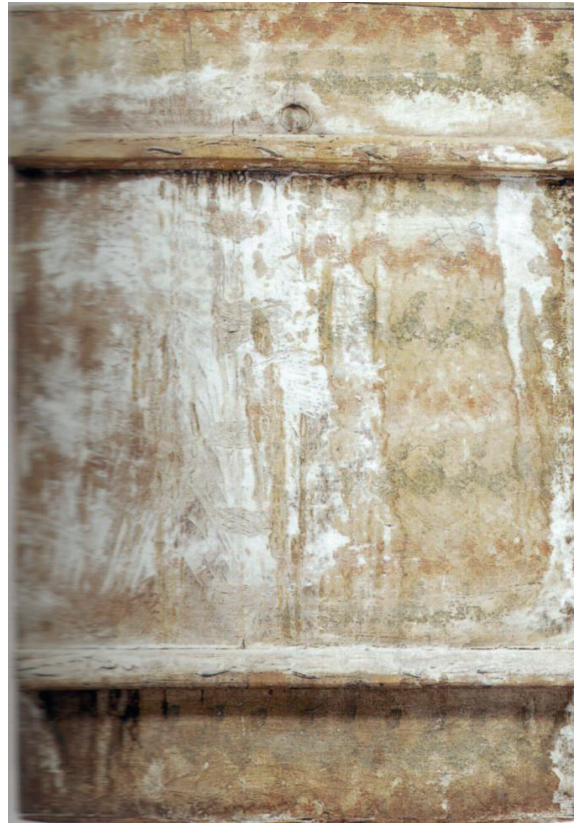
34. Maestro Espressionista di S. Chiara (Palmerino di Guido?), *Funerali di santa Chiara*.  
Assisi, Basilica di S. Chiara, transetto destro.



35. Maestro Espressionista di S. Chiara (Palmerino di Guido?), *Madonna con il Bambino e santa Chiara tra angeli*. Assisi, Basilica di S. Chiara, volta della crociera.



36. *Icona con Deesis e cinque santi*. Sinai, Monastero di S. Caterina, verso.



37. *Icona dell'Arcangelo Gabriele*. Sinai, Monastero di S. Caterina, verso.



38. Rainaldetto di Ranuccio da Spoleto, *Madonna con il Bambino e otto storie della vita di Cristo*. Assisi, Basilica di S. Chiara.



39. Rainaldetto di Ranuccio da Spoleto, *Croce dipinta*. Matelica, Monastero della Beata Mattia.



40. Rainaldetto di Ranuccio da Spoleto, *Madonna con il Bambino*. Matelica, Monastero della Beata Mattia.



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



42. Maestro di Cesi, *Trittico*. Parigi, Musée Marmottan Monet.



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



44. Assisi, Basilica di S. Chiara, parete occidentale del transetto destro, altare del Crocifisso e armadio delle reliquie, stato anteriore al 1900.



45. Pace di Bartolo, *Adorazione dei magi*. Assisi, Basilica di S. Chiara, cappella di S. Giorgio, già coro delle monache, dettaglio della lacuna affiancata da due *Angeli reggicero* dipinti nel primo quarto del XVI secolo.



46. Assisi, Basilica di S. Chiara, cappella di S. Giorgio, già coro delle monache, ipotesi di collocazione della croce di S. Damiano all'inizio del XVI secolo. In rosso è replicato in controparte l'angelo di sinistra, collocandolo sulle tracce dell'ala e della veste ancora visibili dell'angelo a destra della lacuna [elaborazione grafica di Andrea Angelini].