UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle arti e dello Spettacolo

CICLO XXXI
COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

Tesi di ricerca in cotutela con l'Université de Lausanne

Pitture al Sacro Speco di Subiaco fra Due e Trecento.
Una rilettura delle strategie narrative fra spazi monastici e percorsi della devozione laicale

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/01

Dottoranda
dott.ssa Virginia Caramico

Virginia Caramico

Tutori
prof. Andrea De Marchi
(Università degli studi di Firenze)

prof.ssa Serena Romano Gosetti di Sturmeck
(Université de Lausanne)

Coordinatore
Prof. Andrea De Marchi

Anni 2015/2018

Referenze fotografiche

Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz: figg. IV.136, IV.137, IV.175, IV.181, IV.183, IV.191, IV.192, IV.195, IV.264, IV.352, IV.354
Bibliotheka Hertziana Max Planck Institut für Kunstgeschichte - Fotothek: figg. I.18; I.42; I.46; I.51; I.52; I.85; I.87, II.3, II.24, II.33, II.83, II.148, II.149, III.30, III.31, III.43, III.44, III.49, III.59, III.95, III.98, III.104, III.154, IV.1, IV.2, IV.3, IV.8, IV.9, IV.10, IV.11, IV.12, IV.15, IV.16, IV.17, IV.19, IV.20, IV.21, IV.35, IV.36, IV.37, IV.104, IV.142, IV.148, IV.321
Fototeca Federico Zeri, Università di Bologna: figg. I.28, I.139, II.78, II.82, II.136, III.37, III.38, III.42, IV.131, IV.144, IV.146, IV.166, IV.168, IV.169, IV.210, IV.236, IV.238, IV.240, IV.241, IV.242, IV.252, IV.293, IV.356, IV.358, IV.360, IV.362

Ringrazio i miei relatori, prof. Andrea De Marchi e prof.ssa Serena Romano, che hanno incoraggiato e sostenuto il lavoro con fiducia ed entusiasmo.
Devo a Fabio Coden e Cristiana Pasqualetti, revisori per l'Università di Firenze, e a Francesco Aceto e Michele Bacci, revisori per l'Université de Lausanne, recensioni prodighe di consigli e suggerimenti.
Grazie alla prof.ssa Sonia Chiodo per l'attenzione con cui ha seguito le mie ricerche nel corso dei tre anni; a Emanuele Zappasodi per la generosità dei confronti, amichevoli e professionali.
Devo molto alla cortesia dell'abate Dom Mauro Meacci osb, del priore Dom Augusto Ricci osb, di Dom Maurizio Vivera osb e della sig.ra Cecilia Trombetta. Ringrazio, inoltre, Dom Romano di Cosmo osb, per aver permesso la visita ai sottotetti di Santa Scolastica, e la dott.ssa Tiziana Checchi, per il confronto sui temi sublacensi.
Grazie al dott. Stefano Petrocchi, responsabile dei Monasteri di Subiaco per il Polo Museale del Lazio, e alla cortesia della dott.ssa Cecilia Bernardini, di grande incoraggiamento nella fase iniziale del lavoro.
Ringrazio Giovanni Martellucci per la campagna fotografica meticolosa, cui devo molti dei risultati conseguiti, e la dott.ssa Giulia Gaita per l'elaborazione dei grafici e delle piante.
Grazie a Elisa Bonaiuti, Giulia Majolino, Federica Siddi, Cristina Spada, che non hanno mai fatto mancare il loro sostegno, e ai tanti altri che hanno agevolato in molti modi le ricerche, in particolare a: Luisa Berretti, Raffaella Calamini, Fabiana Carelli, Alessandra Cosmi, Alessandro Delpriori, Federico De Luca, Maximillian Hernandez, Natsuko Kuwabara, Orazio Lovino, Daniele Simonelli, Elena Squillantini.
Ringrazio il personale della Fototeca e Biblioteca Hertziana di Roma e della Fototeca e Biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, con riguardo particolare per la dott.ssa Ruth Wolff.
Un grazie, infine, ad Alessandro.

SOMMARIO

ABBREVIAZIONI, p. 1

INTRODUZIONE, p. 3

CAPITOLO I
Agli albori del cenobio specuense. Spazi e immagini per una nuova comunità monastica, p. 9

I.1 La dotazione patrimoniale innocenziana e i primi interventi architettonici, p. 11
I.1.1 Un luogo aspro e solitario. Il Sacro Speco prima della vita regolare, p. 11
I.1.2 Da luogo santo a cenobio: la bolla innocenziana del 1203 e i primi cantieri artistici, p. 14
I.1.2.1 *Gli spazi della devozione pubblica*, p. 18
I.1.2.2 *L'affresco della* Donazione del privilegio di Innocenzo III*, atto fondativo del monastero di San Benedetto*, p. 21

I.2 Imprese artistiche al tempo di Gregorio IX: la cappella di San Gregorio Magno e gli affreschi del Terzo maestro di Anagni, p. 24
I.2.1 La cappella di San Gregorio: una rilettura morfologica degli spazi, p. 26
I.2.2 Precisazioni cronologiche: la fondazione della cappella e la decorazione pittorica, p. 32
I.2.3 La preghiera e la memoria: dalla lettura iconografica degli affreschi a un'ipotesi sull'uso della cappella gregoriana, p. 35
I.2.4 Le «abitudini giovanili» del Terzo maestro di Anagni: lo stile e i *divertissements* ornamentali degli esordi sublacensi, p. 38

I.3 *Membra disiecta*. Sulle tracce di una perduta decorazione pittorica di metà Duecento, p. 46
I.3.1 Un inedito del Terzo maestro di Anagni: il *San Benedetto* dell'ingresso meridionale, p. 46
I.3.2 I motivi a finta cortina della chiesa, p. 48

TAVOLE I, p. 53

CAPITOLO II
Subiaco al tempo di Assisi: le *Storie di San Benedetto* di *Conxolus Magister* nei luoghi della devozione pubblica, p. 109

II.1 Lo stato della cripta prima dell'intervento di *Conxolus*, p. 111
II.2 Il vuoto di potere di secondo Duecento, p. 114
II.3 *Conxolus Magister* e la decorazione pittorica della cripta, p. 117
II.3.1 Il programma iconografico, p. 118

II.3.2 I 'partimenti' decorativi, p. 121
II.3.3 Precisazioni sulla cronologia del ciclo, p. 123
II.3.4 Assisi, Roma, Subiaco. Un inquadramento di *Magister Conxolus*, p. 125

II.4 Aspetti della ricezione assisiate a Subiaco: la *Leggenda francescana* e la celebrazione del Santo fondatore benedettino, p. 129

II.5 La sequenza di lettura delle *Storie di san Benedetto* nel contesto dei percorsi della topografia sacra, p. 138
II.5.1 Alcune considerazioni sulla praticabilità laicale della grotta sacra, p. 140

TAVOLE II, p. 143

CAPITOLO III
La chiesa disvelata: il coro monastico, l'*ecclesia laicorum*, il dossale opistografo trecentesco, p. 199

III.1 Ciò che era e non pare: genesi e funzione dell'ingresso a occidente, p. 201
III.1.1 Avvertenze preliminari, p. 201
III.1.2 Ambienti claustrali nel settore occidentale, p. 203

III.2 Ciò che pare e non era: lo 'pseudo-transetto', ovvero l'ingresso pubblico a oriente, p. 210

III.3 Le due campate dell'invaso ecclesiale (secc. XIII-XIV), p. 215
III.3.1 La fondazione secondo le fonti storiche: *emendationes* al Chronicon Sublacense, p. 215
III.3.2 La fondazione secondo i dati materiali e l'articolazione architettonica originaria, p. 217

III.4 Sulle tracce del coro monastico medioevale, p. 221
III.4.1 Il dossale opistografo nell'assetto spaziale trecentesco, p. 225
III.4.1.1 *Tavole e dossali bifacciali benedettini*, p. 227
III.4.1.*2 Il dossale sublacense*, p. 231
III.4.2 Una nuova proposta per l'identificazione del coro monastico medioevale, p. 235

TAVOLE III, p. 241

CAPITOLO IV
L'Umbria in Val d'Aniene. Gli affreschi trecenteschi del Maestro del dossale di Subiaco, p. 301

IV.1 Il rinnovamento delle fabbriche specuensi al tempo della 'grande crisi' dell'Ordine, p. 303

IV.2 Gli affreschi trecenteschi dello Speco, p. 308

IV.2.1 I soggetti iconografici e la sequenza di lettura, p. 310
IV.2.1.1 *Gli spazi pubblici: la cappella della Madonna e la Scala Santa*, p. 310
IV.2.1.2 *Il ciclo dell'antico coro monastico*, p. 314

IV.2.2 Puntelli alla cronologia dei cicli, p. 317
IV.2.3 Le radici assisiati delle iconografie, p. 320
IV.2.3.1 *Modelli giotteschi per le* Storie dell'infanzia, p. 322
IV.2.3.2 *Modelli lorenzettiani per le* Storie della passione, p. 327

IV.3 Gubbio, Perugia, Subiaco. Percorso del Maestro del dossale di Subiaco, p. 332
IV.3.1 Il dibattito critico sugli affreschi sublacensi, p. 332
IV.3.2 Il Maestro del dossale di Subiaco, dall'Espressionista di Santa Chiara a Meo da Siena, p. 338
IV.3.2.1 *Una nota sulle operazioni orafe*, p. 341
IV.3.2.2 *Il sedimento 'espressionista' delle Storie della passione*, p. 342
IV.3.2.3 *Per l'attività sublacense del Maestro dei dossali di Montelabate*, p. 343

IV.4 Epilogo. Gli umbri allo Speco e un'ipotesi di lavoro sugli affreschi del refettorio, p. 345

TAVOLE IV, p. 351

APPENDICE
A margine della cappella di San Gregorio. Una proposta per il Terzo maestro di Anagni miniatore, p. 461

TAVOLE APPENDICE, p. 469

BIBLIOGRAFIA, p. 477

ABBREVIAZIONI

ASS	Archivio di Santa Scolastica, Subiaco
ASSp	Archivio del Sacro Speco, Subiaco
ASV	Archivio Segreto Vaticano, Roma
PL	*Patrologia latina*

INTRODUZIONE

Il Sacro Speco di Subiaco: tracciato di un complesso straordinario

Memoria del romitaggio triennale di san Benedetto in un «arctum specum» di Subiaco, il Sacro Speco (o monastero di San Benedetto) si arrocca sul precipite versante meridionale del monte Taleo, svettante sul cenobio maggiore di Santa Scolastica.

Santuario dal VI secolo, cenobio benedettino dal XIII, nella sua configurazione attuale il monastero di San Benedetto risulta costruito su tre livelli, che corrispondono rispettivamente alle fasi di strutturazione architettonica medioevale del complesso: un primo e più antico corrispondente all'ingresso duecentesco alla cripta, sul fronte meridionale, a sua volta contiguo alla cosiddetta Grotta dei pastori, la spelonca che fu luogo degli incontri di san Benedetto con i sublacensi; il secondo, collegato al precedente attraverso la Scala Santa, va identificato con il piano del santuario inferiore, attrezzato in forme monumentali entro la metà del XIII secolo intorno al fulcro devozionale della grotta di San Benedetto; il terzo livello è infine quello della chiesa e degli ambienti ad essa correlati, la cui messa in opera va ritenuta in linea di massima contestuale alla sistemazione architettonica del piano inferiore.

Gli spazi monastici sono venuti ad articolarsi progressivamente, a partire dalla prima metà del XIII secolo, lungo lo snodo del preesistente percorso di raccordo della Grotta dei pastori con la grotta di San Benedetto, sviluppandosi su due livelli sovrapposti – corrispondenti alla chiesa inferiore e alla chiesa superiore –, per aggregazione prima meno programmata, poi più ordinata, fino a raggiungere, dopo i restauri promossi negli anni trenta del Settecento dall'abate Niccolò Maria Tedeschi, l'attuale configurazione di blocco compatto sul fondovalle, lungo un asse ovest-est.

Il Sacro Speco reca impressi nella *facies* polimorfa di monumento palinsesto i segni di una smania costante di rinnovamento, ancora vitale al principio del XX secolo, a quando si datano gli ultimi radicali restauri del complesso.

Le ragioni di queste palingenesi intermittenti, oltre che nelle più comuni esigenze di rinnovamento e rifondazione delle strutture, vanno recuperate nell'estrema duttilità dei percorsi della topografia sacra, via via adattati alla richiesta di accessi più agevoli alla grotta benedettina e agli altari dislocati tutt'intorno, sul piano della chiesa inferiore. Fu altrettanto decisiva, inoltre, la necessità di riservare ai monaci spazi sufficientemente appartati dalle vie battute dai pellegrini: cosa tutt'altro che semplice da ottenere in un luogo in cui l'articolazione architettonica, condizionata dalla presenza incombente del monte, era avvenuta seguendo un asse di sviluppo verticale, che inibì, in un primo momento, la canonica distribuzione longitudinale degli ambienti cenobitici e che non di rado determinò il ricorso a temporanee soluzioni di compromesso.

Le interpolazioni apportate dai restauri storici all'assetto spaziale specuense, già in partenza eterodosso, hanno contribuito a far perdere memoria della funzione originaria e delle modalità d'uso che gli spazi avevano in età medioevale, a danno specialmente della chiarezza di articolazione di quei settori in cui i percorsi della devozione laicale intersecavano le pratiche di vita monastica, e cioè il santuario inferiore e la chiesa superiore, dove nella fattispecie sembrava essersi perduta qualsiasi traccia dell'antico coro monastico.

D'altro canto, la perdita di riconoscibilità degli spazi ha gravato in special modo sulla comprensione dei cicli affrescati - duecenteschi, trecenteschi e quattrocenteschi - nel contesto di pertinenza, allentando la necessaria e imprescindibile consustanzialità di forma e funzione degli apparati pittorici, tanto più costitutiva in un luogo in cui – non diversamente da quanto avviene nella basilica inferiore di Assisi – alle immagini è demandata la funzione simultanea di accompagnare da un lato i pellegrini lungo lo svolgersi dei cammini sacri intorno alla memoria trogloditica del romitaggio di Benedetto, dall'altro i monaci nell'esercizio liturgico quotidiano, oltre che nelle pratiche di devozione destinati al santo fondatore dell'Ordine.

L'urgenza di una restituzione plausibile dello stato del complesso nei secoli di rifondazione radicale e rinnovamento del santuario-cenobio benedettino (XIII-XIV secolo) si è posta da tempo agli studi critici, sollecitando il dispiegamento di approcci metodologici differenziati, utili a far fronte all'esiguità di notizie documentarie sulle fasi di maggiore antichità del monastero.

L'indirizzo tracciato dal saggio pioneristico di Gustavo Giovannoni, edito nei due volumi sui Monasteri sublacensi pubblicati dal Ministero dell'Istruzione pubblica nel 1904, e condotto sul filo di un'attenta ricognizione architettonica e funzionale[1], è stato perseguito in più momenti da Marina Righetti, cui va il merito di aver integrato all'analisi delle strutture un primo studio dei percorsi devozionali e degli originari sistemi di accesso al complesso, con lo scopo precipuo di recuperare le antiche modalità di fruizione del santuario inferiore e della grotta di San Benedetto[2]. Recentissimi sono gli sviluppi dati agli studi sullo Speco dalle indagini storiche e archeologiche di Luchina Branciani, che hanno contribuito a precisare le fasi di prima edificazione del monastero e a delineare, al contempo, un quadro più chiaro dell'originaria estensione e consistenza degli antichi edifici monastici[3]. D'altra parte, il lavoro di ricognizione storico-documentaria condotto da Roberta Cerone su Santa Scolastica e sulla stagione quattrocentesca dello Speco ha avuto a scopo il recupero delle circostanze di committenza premesse alla realizzazione di nuove imprese artistiche[4].

[1] Cfr. GIOVANNONI 1904.
[2] Cfr. RIGHETTI 1982a; RIGHETTI 1982b.
[3] Cfr. BRANCIANI 2014; BRANCIANI 2016.
[4] Cfr. CERONE 2010-2011; CERONE 2011; CERONE 2015.

Linee di metodo e oggetto delle ricerche

Il lavoro che si presenta elegge invece a speciale argomento di studio, nonché a filo conduttore e punto di partenza di un'ampia indagine sul complesso in età medioevale, gli apparati pittorici due e trecenteschi del santuario (chiesa inferiore) e della chiesa del Sacro Speco: i cicli affrescati del Terzo maestro di Anagni, di *Conxolus*, del Maestro del dossale di Subiaco e le sue tavole eponime, oggi smembrate nella sacrestia del monastero di San Benedetto ma in origine facce di un dossale opistografo collocato sull'altare maggiore della chiesa. Al contempo, pitture murali e tavola dipinta sono stati oggetto di affondi monografici tesi ad aggiornare criticamente questioni molto dibattute, con speciale riguardo per l'attività del Terzo maestro di Anagni, campione del primo Duecento laziale, e del Maestro del dossale di Subiaco, anonimo perugino del seguito di Meo da Siena che sovrintende alle campagne pittoriche trecentesche.

L'intervallo cronologico selezionato ad ambito di ricerca individua, come anticipato, un periodo di importanti cambiamenti e rapido sviluppo per il complesso, cambiamenti che si realizzano principalmente nella stabilizzazione della doppia funzione dello Speco di santuario e cenobio e nella progressiva differenziazione degli spazi e canonizzazione dei percorsi, rispettivamente monastici e laicali. Lo scopo che si è perseguito è stato di risarcire le pitture di una lettura nel contesto originario di destinazione, in modo da chiarire la pregnanza semantica delle iconografie, restituire valore alle strategie narrative e retoriche dispiegate da una parte lungo i percorsi della topografia sacra, dall'altra nei luoghi di pertinenza monastica. Le sofisticate implicazioni dottrinali sottese all'iconografia degli affreschi del Terzo maestro di Anagni si leggono in coerenza con l'importanza devozionale della cappella di San Gregorio, tra gli oratori più antichi del complesso specuense; lo svolgersi delle *Storie benedettine* di Conxolus sulle pareti del santuario doppia il cammino dei pellegrini intorno alla sacra spelonca, dando al contempo risonanza visibile alla memoria del romitaggio sublacense di Benedetto attraverso la presenza anaforica e martellante del santo in ogni scena del ciclo, come se questa servisse a compensarne l'assenza corporale e reliquiale; il recupero dello scenario d'uso e di destinazione del dossale opistografo trecentesco ha fatto da premessa alla riconsiderazione degli spazi liturgici della chiesa specuense e alla conseguente identificazione del coro monastico trecentesco, dove si svolge la sapida narrazione neotestamentaria degli affreschi del Maestro del dossale di Subiaco.

Al Sacro Speco, luogo travagliato da cambiamenti inarrestabili di forma e funzione, il recupero dello stato medioevale e della funzione degli spazi liturgici ha un intralcio non da poco, che è, come si è detto, nella sostanziale irriconoscibilità attuale degli ambienti, che hanno pertanto richiesto l'emendazione preliminare delle interpolazioni e il successivo recupero filologico dell'assetto originario, attraverso saggi di indagine architettonica che, specie per l'erezione della chiesa, hanno permesso di apportare nuove precisazioni alla seriazione cronologica delle fasi di sviluppo del complesso.

Le fonti

Lo studio degli spazi affrescati condotto, di capitolo in capitolo, è passato dunque attraverso la collazione delle evidenze materiali, pittoriche e architettoniche, e delle notizie fornite dalle fonti. Si è scelto di dare grande importanza alle opere storiografiche, nel solco di una consuetudine tipica degli studi sublacensi. Alla fonte più antica, il *Chronicon Sublacense* (593-1369), compilazione annalistica redatta a partire dal XII secolo[5], è stato affiancato il ricco *Chronicon Sublacense* (1628-1630) di Cherubino Mirzio da Treviri, testo che ha recentemente beneficiato dell'edizione critica di Luchina Branciani, assunta qui a riferimento[6]. Monaco di Santa Scolastica, nonché «depositario instancabile della memoria archivistica» dei monasteri[7], Mirzio da Treviri rielabora un ricco patrimonio di fonti, che comprende documenti, compilazioni annalistiche, materiale cronachistico, mostrando un'attenzione particolare per le vicende dello Speco, che invece erano state trascurate da Guglielmo Capisacchi da Narni, redattore della cronaca del monastero di Santa Scolastica[8].

Il patrimonio delle fonti si arricchisce, inoltre, delle preziose *Caeremoniae regularis observantiae*, testo normativo delle consuetudini della vita regolare, compilato a partire dalla prima metà del Trecento, che è stato imprescindibile per uno studio delle consuetudini liturgiche funzionale all'identificazione del coro monastico medioevale[9].

A utilità di riscontri ulteriori per bonificare la *facies* attuale del complesso dalle interpolazioni dei rifacimenti moderni, sono state compulsate le guide ottocentesche di Vincenzo Bini, Fabio Gori, Gregorio Jannuccelli e Oderisio Bonamore[10], collazionate con le *Relazioni* e *Cronache dei restauri* otto e novecentesche conservate nell'Archivio dello Speco[11].

Avvertenze sulla nomenclatura degli spazi di culto

Tra le acquisizioni più rilevanti seguite alla rilettura delle fonti e meritevoli di segnalazione in questa nota preliminare è il ripensamento della nomenclatura identificativa degli spazi di culto del monastero[12]: a 'chiesa inferiore', dicitura vulgata che individua fisicamente ma non liturgicamente gli spazi del complesso al livello della grotta di San Benedetto, si preferirà il termine di *cripta*. La scelta, oltre a ricevere conforto dalle attestazioni cronachistiche che contrassegnano il complesso degli ambienti del livello inferiore come *cripta cooperta* o *criptatim porrecti* è parsa più

5 Cfr *Chronicon sublacense, [seconda metà del XIV secolo]*, ed. [1927] 1991.
6 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014.
7 Cfr. L. Branciani, in MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, I, p. 24.
8 Cfr. CAPISACCHI DA NARNI, [1573], ed. 2005.
9 Cfr. *Caeremoniae regularis observantiae*, [XIV-XV secolo], ed. 1985.
10 Cfr. BINI 1840; GORI 1855; JANNUCCELLI 1856.
11 Cfr. ALLODI, *Cronaca dei lavori e riparazioni eseguite nei monasteri di S. Scolastica e S. Benedetto di Subiaco* 1875-1910; *Cronaca del Sacro Speco* 1914-1925.
12 Ringrazio il prof. Fabio Coden per aver incoraggiato in modo decisivo tale operazione.

coerente con l'esaltazione del valore memoriale del *locus sanctus* benedettino[13]. Di conseguenza, la centralità liturgica della cosiddetta 'chiesa superiore' è sintetizzata nell'adozione della nomenclatura semplificata di 'chiesa', a contrassegnare il luogo dell'altare maggiore, che nei secoli centrali del Medioevo risultava costituito da un presbiterio, individuato nella campata interna dell'invaso ecclesiale, e da un coro monastico, identificato in questa ricerca nella campata meridionale dello stesso. Rientra nel medesimo quadro di revisione terminologica la riattribuzione della dicitura di *vestibolo* al braccio di accesso orientale alla chiesa, generalmente contrassegnato come 'pseudo-transetto'; la funzione originaria dell'andito, recuperata attraverso una ricognizione complessiva e diacronica dei percorsi di accesso ai settori pubblici del complesso specuense, riceve ulteriore conferma da un florilegio di fonti che rimarcano univocamente lo *status* originario di disimpegno del vano, di rimarchevole pertinenza pubblica, contrassegnato come *ingressus* e *vestibulum*[14].

Struttura del testo

L'articolazione del testo segue un ordine cronologico, al quale è sottesa un'ideale ripartizione tra ambienti inferiori e superiori, che è parsa necessaria a non frammezzare la lettura degli affreschi nel contesto spaziale di pertinenza.

Fanno da cornice unificante alle sezioni tematiche enucleate brevi quadri di contestualizzazione storica, che hanno permesso di rileggere le imprese artistiche nello scenario più ampio della storia dell'Ordine tra XIII e XIV secolo, ovvero in una fase critica di confronto dei benedettini con gli ordini monastici emergenti, in special modo con i francescani. In tal senso, il monastero sublacense di San Benedetto si è rivelato un osservatorio privilegiato, quanto eccezionale, delle strategie di emulazione della retorica figurativa e degli allestimenti liturgici dei minori, da riconoscere nella *mise en scène* della leggenda del santo fondatore negli spazi della devozione pubblica e, più sorprendentemente, nell'adozione, quasi alla metà del Trecento, di un dossale opistografo ad arredo dell'altare maggiore.

La tesi è composta da quattro capitoli. Il primo è dedicato alla storia primo-duecentesca dello Speco, segnata dall'insediamento di una comunità stabile di monaci e dal partecipe attivismo dei papi Innocenzo III e Gregorio IX, promotori di un primo fermento dei cantieri artistici. Qui spicca il Terzo maestro di Anagni, autore di un piccolo ciclo affrescato nella cappella di San Gregorio per il quale si avanza ora una nuova lettura iconografica, che fa luce su alcune tematiche devozionali particolarmente care alla comunità monastica benedettina. Si propone inoltre l'approfondimento critico di pochi lacerti inediti di una decorazione pittorica

[13] Cfr. *Chronicon sublacense*, [seconda metà del XIV secolo], ed. [1927] 1991, p. 9; MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 205.

[14] Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 205; ROSSI DA VALENTANO, *Relazione dello stato antico e moderno del Sacro Speco* 1732 (in BRANCIANI 2016, p. 248, fig. 5); SEROUX D'AGINCOURT 1823, IV, tav. XXXV.

di metà Duecento, importanti per aggiungere puntelli ulteriori e più saldi all'individuazione delle fasi di edificazione e sviluppo della chiesa.

Al capitolo incipitario è legata una breve appendice conclusiva, in cui si avanza una proposta attributiva che fa luce su una possibile attività miniatoria del Terzo maestro di Anagni.

Al secondo capitolo è destinata la trattazione delle campagne pittoriche di fine Duecento, finalizzate al magniloquente allestimento della cripta con l'edizione pubblica della *Vita di san Benedetto*. Il riesame della sequenza di lettura degli episodi affrescati è stata occasione per recuperare gli antichi percorsi devozionali lungo le 'stazioni' della topografia sacra del santuario specuense.

Prima che si approdi all'analisi del ciclo trecentesco, il terzo capitolo propone una rilettura morfologica, ambientale e funzionale della chiesa, a partire dalla virtuale ricollocazione del dossale opistografo nel contesto di pertinenza e di una sua restituzione a congrue condizioni d'uso. Punto di arrivo è una nuova proposta di identificazione del coro monastico medioevale.

Nell'ultimo capitolo si affronterà lo studio dei cicli trecenteschi del perugino Maestro del dossale di Subiaco: le *Storie della passione* dell'antico coro monastico e le *Storie della Vergine* della cappella della Madonna, situata al livello inferiore del complesso. Alla lettura iconografica dei cicli – da cui emerge nitida una diretta filiazione dai cantieri pittorici del transetto meridionale e del transetto settentrionale della basilica inferiore di Assisi – segue una revisione del *corpus* e del profilo critico del pittore che ne fu responsabile.

In conclusione, si delineerà un tracciato di pittura umbra allo Speco, proponendo una prima ipotesi di lavoro sulla *Crocefissione* e l'*Ultima cena* del refettorio.

CAPITOLO I

Agli albori del cenobio specuense: spazi e immagini per una nuova comunità monastica

I.1 La dotazione patrimoniale innocenziana e i primi interventi architettonici

I.1.1 Un luogo aspro e solitario. Il Sacro Speco prima della vita regolare

Il riesame delle vicende medioevali, storiche e artistiche, del Sacro Speco restituisce con chiarezza il quadro di una fondamentale ambiguità funzionale del complesso, santuario e cenobio benedettino *en même temps*, pertanto eccezionale terreno di incontro di pratiche di devozione laica e obblighi claustrali, le une e gli altri alternativamente condizionanti per lo svolgimento dei cantieri artistici e per lo sviluppo architettonico e ambientale dello Speco.

A monte dell'animata dialettica tra i poli opposti del teatro della devozione, fattasi più tesa e manifesta al declinare del Medioevo[1], c'era un semplice romitorio rupestre, aspro e poco praticabile, sviluppatosi intorno alle memorie del soggiorno sublacense di san Benedetto [fig. I.1]: la grotta dello Speco, dov'egli aveva vissuto per tre anni «omnibus hominibus (…) incognitus» [fig. I.5], e la Grotta dei pastori [fig. I.6] che l'aveva visto istruire i sublacensi sui precetti della fede. Funzione di santuario e aspetto rupestre dovevano connotare precipuamente nella sua fase alto-medioevale il complesso, col tempo dotato di nuove *memoriae*[2]. Ai primitivi *foci* devozionali del santuario venivano ad aggiungersi, tra il IX e l'XI secolo, tre altari lungo la Scala Santa, l'erto percorso strappato alla roccia con funzione di raccordo tra le due grotte: nell'853 fu consacrata un'ara in onore di san Silvestro, valorizzata a stretto giro dalla realizzazione dell'affresco della *Nikopoeia* ancora visibile in frammenti[3] [fig. I.7]; un secondo altare, dedicato a san Benedetto e santa Scolastica, fu invece destinato alla grotta dello Speco, collocato «superiormente, su un lato»[4];

[1] A questi aspetti saranno destinati i capitoli seguenti (II e III), cui si rimanda per approfondimenti. Cfr. intanto CERONE 2011.

[2] L'aspetto rupestre del complesso fu mantenuto e addirittura valorizzato dagli interventi architettonici operati nei secoli seguenti e sempre attenti a preservare il valore sacrale della roccia: fu lasciata a vista la pietra che incombe sulla grotta di San Benedetto e sulla cappella di San Gregorio, «perché in essa è riconosciuta la componente naturale del luogo» (PIAZZA 2006, p. 190; cfr. anche *ivi*, pp. 11-38). Non diversa era la situazione topografica del monastero di Cava dei Tirreni, addossato a un costone di roccia che ancora sporge sul chiostro. Le affinità morfologiche tra lo Speco e la badia presuppongono un'imitazione programmatica, nel secondo complesso, dell'esempio benedettino laziale: la prima grotta di Cava fu infatti scelta dal monaco Liutius *ad exemplum* di san Benedetto, la cui esperienza trogloditica sarebbe stata replicata da Alferio, cui si deve la fondazione del monastero della Santissima Trinità. Cfr. BRENK 2014, p. 280.

[3] Accanto alla Vergine trovavano posto quattro santi, una *Santa Lucia* e un *San Silvestro*. Quest'ultimo santo – tutt'altro che raro nei luoghi del culto rupestre – accompagna sin dagli albori la storia della devozione sublacense, tanto che al pontefice era dedicato il monastero di Santa Scolastica (CAROSI 1970, pp. 118-119; *Roma e Lazio* 1981, pp. 174-175). Per un'analisi dell'affresco, cfr. PIAZZA 2006 (pp. 119-120) che propone di datare pertinentemente la pittura al IX secolo, seguendo un orientamento divergente dalla vulgata, che ne colloca l'esecuzione nel X secolo (MATTHIAE 1965, p. 237).

[4] Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 606. Cfr. anche *infra*, cap. II.

dopo qualche secolo, papa Pasquale II fondava una nuova mensa dedicata a san Benedetto e san Mauro, non identificabile nell'attuale topografia del luogo. Com'è stato ipotizzato nell'occasione di recenti indagini archeologiche, negli immediati dintorni delle grotte e degli altari si articolava un sistema di celle e cellette, tra loro non coordinate, dove i monaci che ne avessero fatto richiesta all'abate di Santa Scolastica avrebbero potuto condurre vita eremitica: l'ipotesi dell'esistenza di tali ambienti, al presente priva di un riscontro archeologico, è stata postulata sulla base delle notizie trasmesse dal testo mirziano[5].

Un primo tentativo di acconciamento architettonico dei nuclei devozionali disseminati lungo il crinale del Taleo fu avviato per volontà dell'abate Umberto V (1051-1060), cui si deve la costruzione di una «ecclesiam pulcherrimam et firmam, cooperta cripta»[6], una struttura che, meno ambiziosamente di come alluso dalla manierata prosa mirziana, sarà da identificare con un semplice sistema in muratura, a copertura e raccordo delle grotte benedettine e della Scala Santa, ad esse solidale[7].

All'importanza devozionale delle primitive memorie benedettine non era congeniale la difficile situazione topografica, che contribuì difatti a tenere il Sacro Speco nell'abbandono e in un isolamento rotto a malapena dai monaci che vi si dirigevano da Santa Scolastica e da poche eccezionali visite di pellegrini[8]: è interessante notare, seguendo la narrazione di Mirzio da Treviri, come prima dell'abbaziato di Giovanni VI il luogo fosse «minime (…) visitatum; cum nec quidem proximi sublaciani id curassent»[9]. Il complesso mancava poi di una comunità cenobitica stabile, di cui sarebbe stato dotato solo all'inizio del Duecento, a differenza di Santa Scolastica che invece risultava strutturata e abitata come monastero già al volgere del millennio[10]: richiedono dunque prudenza di giudizio critico le notizie cronachistiche sull'antichità presunta del cenobio specuense, null'altro che il prodotto di una retorica nobilitante, diretta a far allignare alle più autentiche radici benedettine le origini della comunità monastica dello Speco[11] e a fare di quest'ultima una sorta di *archicoenobium* concorrente di Montecassino. La *vulgata* restituita dalle fonti, non raramente tràdita dagli studi storici e storico-artistici, è tuttavia già smentita sottotraccia dagli stessi testi che hanno contribuito a

5 Cfr. BRANCIANI 2012, pp. 585-588; BRANCIANI 2016, pp. 239-250.

6 Cfr. *Chronicon sublacense*, [seconda metà del XIV secolo], ed. [1927] 1991, p. 9. La veridicità del passo era stata messa in dubbio da Morghen (*ibidem*, nota 8) e RIGHETTI 1982b, p. 75; è più chiaro, su questo punto, MIRZIO DA TREVIRI [1628-1630] (ed. 2014, II, p. 202) che, a proposito dell'attività dell'abate Umberto, narra: «edificare coepit firmam ecclesiam (…) utramque S(ancti) P(atris) N(ostri) tam cooperientem». Prima di BRANCIANI 2016 (p. 242), già Cesare D'Onofrio (in *Le Abbazie del Lazio* 1969, p. 82) proponeva di leggere nel passo un riferimento alla costruzione di una cortina muraria a protezione degli altari delle due grotte.

7 Cfr. PIAZZA 2006, p. 189.

8 Tra cui quella dell'imperatrice Agnese, moglie di Enrico III. Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 212-225.

9 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 229.

10 Questi aspetti sono stati messi in evidenza da BRANCIANI 2014, p. 177, cui si rimanda anche per un esame archeologico ad ampio raggio della topografia del luogo; cfr. inoltre BRANCIANI 2016.

11 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 20-27.

fondarla. A poche pagine di distanza dalla rivendicazione dell'antichità del cenobio del Sacro Speco, Cherubino Mirzio da Treviri tornava a riportare ai primi anni del XIII secolo la costituzione di un priorato in quel luogo che dice precedentemente e di rado abitato da tre o quattro eremiti, dipendenti da Santa Scolastica per ogni necessità quotidiana, dal pranzo ordinario alle cure straordinarie. Tra questi era anche il monaco Palombo, che nel 1090 scelse la grotta benedettina per una vita al riparo dall'«humanarum rerum consortio», trovando il luogo congenialmente «adhuc rudi et impolito»[12].

Qualche decennio dopo, la medesima spelonca di san Benedetto e gli spazi ad essa limitrofi avrebbero offerto riparo ai monaci basiliani, in fuga dall'assedio mosso da Federico Barbarossa a Grottaferrata, nel 1163: anch'essi trovarono lo Speco ancora disabitato[13]. Solo nel 1200 si trova menzionato nelle carte d'archivio il nome di un priore, Matteo, beneficiario della donazione di un prato e primo incaricato della guida spirituale di un embrionale organigramma; a questi sarebbe poi seguito Giovanni di Tagliacozzo, detto erroneamente primo da Mirzio da Treviri[14]. È dunque sul crinale del XIII secolo che si forma la prima comunità monastica stabile allo Speco, il cui adeguamento alla Regola dovette farsi più stretto a seguito dei tentativi di riforma promossa dai papi della famiglia Conti, quindi da Innocenzo III (1198-1216), Gregorio IX (1227-1241) e per ultimo da Alessandro IV (1254-1261), che avrebbe fissato a dodici unità la comunità monastica. Non è dunque un caso che l'eremita Lorenzo Loricato[15], pur volendosi conformare all'esempio di santità di Benedetto, scegliesse come luogo di romitaggio, nel 1209, Santa Maria di Morrabotte e non lo Speco, evidentemente già nel pieno di una stabilizzazione cenobitica cui non erano più congeniali le esperienze eremitiche individuali.

La normalizzazione duecentesca detta l'avvio della seguente indagine, che sarà diretta all'esame delle superstiti testimonianze pittoriche delle *renovationes* innocenziana e gregoriana, preminentemente elaborate per le esigenze di autorappresentazione e preghiera della neonata comunità monastica specuense, ancora riparata in *locum solitudinis*[16] dalle pressanti interferenze secolari e dalle pratiche della devozione pubblica.

12 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 227. L'originaria configurazione dello Speco in romitorio è illustrata da BRANCIANI 2012; la seriorità della fondazione cenobitica specuense è ben argomentata anche da ISRAEL 2004. Sul monaco Palombo, cfr. CIGNITTI 1968.
13 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 281-284.
14 La notizia del priore Matteo è riferita da EGIDI 1904, p. 110 nota 2; FEDERICI 1904, pp. 50, 51, docc. ccxxxiiii, cclii. Dell'errore mirziano non si accorge BRANCIANI 2016, p. 241.
15 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 706-766.
16 È così che Innocenzo III definisce lo Speco nella bolla del 1203 («[…] pervenissemus ad locum solitudinis vestrae», cfr. *infra*, §I.1.2.

I.1.2 Da luogo santo a cenobio: la bolla innocenziana del 1203 e i primi cantieri artistici

> «Sul quarto lato che guarda pienamente il sole si trova l'alloggio del nostro santissimo padre Abramo, un piccolo tabernacolo al quale è riservata la migliore posizione. È in effetti esposto in modo da ricevere il più possibile il calore dal sole. Da lì può vederci quando noi dormiamo. La sala comune del nostro ospizio è lontana dalle nostre camere decorate con pitture. Questo ospizio [*a Santa Scolastica*][17] è edificato con una destrezza straordinaria. Gli artisti hanno dovuto riflettere molto per portare a termine un tale edificio, ornato da una volta così bella che sembra naturale, ossia non realizzata dallo spirito umano. La solidità di queste mura è così grande che Sansone risusciterebbe, se lo potesse, per misurarsi una seconda volta con onore […]»[18].

Così scriveva da Subiaco, tra l'agosto e il settembre del 1202, un anonimo cardinale del seguito di papa Innocenzo III, in occasione di una delle consuete visite pontificali ai centri del *Patrimonium beati Petri*[19]. La permanenza presso il monastero di Santa Scolastica concedeva scorci di inedita bellezza all'ignoto scrivente, che pure mal tollerava le frequentissime peregrinazioni estive della curia innocenziana, colpevoli di tenere distanti i raffinati cardinali dagli agi della vita romana.

L'epistola, deliziosa fonte di "nouvelle histoire", immette nel vivo degli anni della politica riformistica innocenziana, di cui le visite apostoliche furono strumento di necessaria riaffermazione temporale. Dopo Montecassino e Farfa, visitate nel 1198[20], toccava a Subiaco accogliere il folto drappello papale: lì la permanenza del

[17] L'interpretazione proposta nel testo diverge da quella fornita da PARAVICINI BAGLIANI 1995, p. 30), che identificava gli ambienti descritti con i locali residenziali – quindi con la torre abbaziale – situati nella parte nord-orientale del complesso specuense, edificati però negli anni di Bartolomeo II e restaurati al tempo dell'abbaziato di Francesco II da Padova (1369-1388), nel contesto di lavori più strutturati referti da MIRZIO DA TREVIRI [1628-1630] (ed. 2014, II, pp. 436-458); BRANCIANI 2014, p. 173 e nota 68; BRANCIANI 2016, p. 240 nota 3.

[18] La lettera, probabilmente indirizzata a Rainaldo di Capua, è riportata anche da HAMPE 1905, p. 522; la traduzione presentata è di PARAVICINI BAGLIANI 1995, pp. 30-32. Il curiale destinatario era rimasto a Roma, malato e rammaricato di non aver preso parte alla spedizione. Il premuroso scrivente, attento a non accrescere il dispiacere dell'amico, indugia in descrizioni impietose delle giornate sublacensi. Eppure, la mancanza di agi non soffoca del tutto il piacere della contemplazione della natura, come ben si commenta *ibidem*.

[19] Tra le priorità del neoletto papa era difatti quella di recuperare le terre a Meridione del *Patrimonium*, al fine di imporre il potere della Chiesa, minacciato dai particolarismi feudali e dalla presenza imperiale. Su questi aspetti e sul valore politico delle visite pontificali, «momenti di esercizio di diritti sovrani, fondamentali nella definizione dei rapporti (…) con le popolazioni delle terre sotto il dominio apostolico», cfr. CACIORGNA 2003, pp. 693, 697. Si vedano, inoltre: TOUBERT 1973, p. 789; PARAVICINI BAGLIANI 2004.

[20] Montecassino fu interessata nell'occasione da una prima riforma, poi rinnovata nel 1215 (DELL'OMO 1999, pp. 44 e 159); l'abbazia benedettina di Farfa aveva beneficiato di una stabilizzazione delle dotazioni patrimoniali (cfr. LEGGIO 1995; ENCKELL JULLIARD 2008, pp. 234-237). Nel giro di pochi anni, tutti i grandi monasteri del Lazio passarono alla protezione apostolica: oltre ai casi citati, si ricordano S. Paolo fuori le Mura, le fondazioni cistercensi delle Tre Fontane, di Fossanova, consacrata proprio da Innocenzo III nel 1208, e Casamari. La restaurazione innocenziana aveva previsto anche la fondazione di nuovi complessi: tra quelli urbici, va menzionato l'*universale coenobium* di San Sisto vecchio, risalente al 1207, dove il papa

pontefice ebbe a scopo precipuo quello dell'imposizione di un controllo serrato su una delle principali abbazie frontaliere, candidata ad essere uno strategico avamposto a meridione del *dominium* petrino.

I propositi riformistici pontificali, realizzatisi in una serie di provvedimenti registrati dalle carte d'archivio di Santa Scolastica[21], si imponevano a Subiaco con particolare urgenza e necessario vigore: solo pochi anni prima dell'arrivo della curia, l'abate Romano (1190/1191-1216) aveva difatti intessuto con l'imperatore Enrico VI rapporti tanto stretti e disdicevoli da meritare in seguito il duro ammonimento di Innocenzo III[22]. Dopo la sollecita restaurazione della vita regolare presso il cenobio maggiore, sfiancato dal lassismo dei costumi[23], veniva diretta un'attenzione precipua al Sacro Speco, luogo che la custodia della memoria del Padre Benedetto candidava simbolicamente a laboratorio esemplare della restaurazione della disciplina monastica[24]. Fu quindi nelle dirette cure pontificali fare in modo che «monastica disciplina introduceretur et conservaretur»[25] e, a tal fine, il complesso specuense venne dotato di un censo di sei libbre sulle rendite del *Castrum Porciani*, a sostegno materiale perpetuo della vita cenobitica, al tempo condotta da una comunità di pochi monaci e guidata dal priore Giovanni, poi eletto abate con il

avrebbe voluto dislocare tutte le monache «sottoponendole a un rigido sistema claustrale controllato da una comunità gilbertina» (ZAPPASODI 2018, p. 22). Per un breve profilo storico-artistico delle abbazie sopra citate, cfr. PARLATO, ROMANO [1992] 2001, pp. 462-467; per un più generale quadro storico, cfr. BERLIÈRE 1920, oltre che CACIORGNA 2003.

21 Su questi si vedano: HAMPE 1905, p. 534; FEDERICI 1904, p. 51, docc. cclii, cclviii. Si ricorda, inoltre, a ulteriore tappa della riforma monastica promossa da Innocenzo, che nel quarto Concilio Laterano del 1215 venivano imposti capitoli obbligatori.

22 Enrico VI elargì nel 1191 un privilegio augustale a favore del monastero, ricordato nelle cronache. Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 303-317; BRANCIANI 2016, p. 272 e nota 98.

23 «Cum ad monasterium sublacense personaliter venissemus, cupientes ipsum spiritualiter visitare, de statu eius, tam per nos, quam per fratres nostros et clericos inquisivimus diligenter: et licet in quibusdam regularis ordo viget, invenimus tamen eum in pluribus deformatum» (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 305). L'allontanamento dalla Regola si manifestava nella diffusa aspirazione dei monaci a mantenere ricchezze individuali, nell'aberrazione dai voti di castità, silenzio e assistenza ospedaliera. Non era diversa la situazione di Farfa, dove Innocenzo trovò una situazione desolante «propter intrinsecam et extrinsecam pestem» (ENCKELL JULLIARD 2008, p. 237). Importanti provvedimenti furono intrapresi nella prima metà del secolo al fine di limitare l'alienazione dei beni del Sublacense: si ricordano, in proposito, il breve apostolico del 1212, emanato da Innocenzo III per impedire vendite, infeudamenti, requisizioni superiori al valore di cento libbre (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 310) e la bolla di Gregorio IX, del 1233, a tutela dei beni immobili contro le appropriazioni da parte delle figlie degli abbaziali (ASS, arca I, 27; MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 323-324; FEDERICI 1904, p. 53, doc. cclxxxiiii).

24 Tutti i tentativi riformistici promossi, tra Due e Trecento, dai pontefici che ebbero riguardo per i monasteri sublacensi videro lo Speco come vera e propria officina della *renovatio*. Simile tendenza potrà essere riscontrata anche negli anni del pontificato di Gregorio IX e, più avanti, al tempo dell'abbaziato di Bartolomeo II (1318-1348), che avrebbe fatto del luogo un vero e proprio laboratorio per il ripristino e l'applicazione della Regola: cfr. *infra*, capitolo III. Questi aspetti sono ben evidenziati da RIGHETTI 1982b, p. 78; per le fasi primo-quattrocentesche si veda CERONE 2011.

25 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 308.

nome di Giovanni VI. Il testo del privilegio, tràdito in copia del 1262[26], è esposto solennemente sul fondo della cripta, a soggetto di un interessante affresco realizzato, come si dirà, nel primo decennio del Duecento [fig. I.27]. La rarità di edizioni integrali dell'epigrafe chiede di essere qui risarcita di una trascrizione completa del testo della pittura murale, per gran parte aderente nel contenuto a quello della bolla originale[27]:

> INNOCENTIUS EP(i)S(copus) SERVUS SERVORU(m) D(e)I DILECTIS FILIIS […] PRIORIS ET FR(atr)IB(us) IUXTA SPECU(m) BEATI BENEDICTI REG(u)LARE(m) VITA(m) SERVANTIBUS IN […]. INTER HOLOCAUSTA VIRTUTU(m) NULLU(m) MAGIS EST MEDULLATU(m) QUA(m) Q(uo)D OFFERTUR ALTISSIMO DE PINGUEDINE CARITATIS. HOC IGIT(ur) ATTENDENTES CU(m) OLI(m) CAUSA DEVOTIONIS ACCESSISSEM(us) AD LOCU(m) [solitudinis vestrae] QUE(m) BEATUS BENEDICT(us) SUE CONVERSIONIS PRIMORDIO CONSECRAVIT. ET I(n)VENISSEM(us) VOS [ibi secundum] INSTITUTIONE(m) IP(s)IUS LAUDABILITER D(omi)NO FAMULANTES NE PRO TE(m)PORALIS SUBSTENTATIONIS [defectu] SPIRITUALIS OBSERVANTIE DISCIPLINA TORPERET APOSTOLICU(m) VOBIS SUBSIDIU(m) DUXIMUS IMPENDENDU(m). SPERANTES [quod] IDE(m) BEATISSIM(us) BENEDICT(us) N(ost)RE DEVOTIONIS [affectum suis meritis] ET PRECIB(us) APUD PIISSIMU(m) PATRE(m) ET IUSTISSIMU(m) IUDICE(m) COMM(en)DABIT. [Vestris itaque] CUPIENTES NECESSITATIB(us) P(ro)VIDERE SEX LIBRAS USUALIS MONETE VOBIS ET SUCCESSORIB(us) [vestris] DE CAMERA BEATI PETRI SINGULIS ANNIS P(er)CIPIENDAS CONCESSIM(us), DONEC [in aliquo]

[26] La copia del privilegio di Innocenzo è conservata in ASS, arca III, 28; l'originale era conservato nell'archivio locale fino al 1650, dopodiché risultò disperso e più tardi recuperato nell'Archivio Segreto Vaticano (ASV, Instr. Misc., 117; cfr. ISRAEL 2004, p. 87 e nota 58). Il *Castrum Porciani* in questione pertiene all'attuale comune di Ferentino. Al centro degli interessi convergenti del papa, del re di Napoli e della nobiltà romana, il castello fu saccheggiato nel 1438, tornando ai precedenti fasti sotto Eugenio IV (cfr. GIAMMARIA 1986; LEMMO 2009). La donazione del 1203 era stata anticipata nella precedente riforma di Santa Scolastica, dove si concedevano ogni anno sei libbre di moneta della camera apostolica e venti – in dono personale del papa – per le vesti dei monaci dello Speco: «Ut nos ergo vobis ad reformationis initium aliquod subsidium impendamus; sex libras usualis monetae de camera beati Petri, singulis annis percipiendas concedimus; ad usum et utilitatem prioris, et fratrum qui apud Specum beati Benedicti morantur; et pro vestibus monachorum emendis, viginti libras praesentialiter elargimur» (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 308). La donazione concessa da Innocenzo III sarebbe stata confermata dal successore Onorio III, con una bolla datata 3 febbraio 1217 (ASS, arca I, 14; MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 304), e di nuovo da Gregorio IX (FEDERICI 1904, pp. 52, 53 docc. cclxiii, cclxxvi) e Alessandro IV (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 336; FEDERICI 1904, p. 58, doc. cccxxxxviiii). Sull'operato pontificale a Subiaco, si rimanda all'importante contributo di ISRAEL 2004.

[27] Il testo è edito anche da HAMPE 1905. L'affresco è una trascrizione epigrafica di un atto diplomatico, e di quest'ultimo non vengono conservate le caratteristiche distintive, come fa notare ISRAEL 2004, p. 82. Mancano, ad esempio, l'escatocollo e il sigillo, e il ricorso all'abbreviazione è più diffuso che negli atti diplomatici papali.

CERTO LOCO VOBIS ESSENT UTILITER ASSIGNATE. STATUENTES UT EA QUE AD SUSTENTATIONE(m) V(est)RAM CONSUEVISTIS P(er)CIPERE DE MONASTERIO SUBLACEN(si) VOBIS ET SUCCESSORIB(us) VESTRIS P(ro)PTER HOC MINIME NEGARENTUR. POSTMODU(m) AUTE(m) CU(m) REVERSI FUISSEM(us) AD URBE(m) QUOSDA(m) DE FR(atr)IB(us) V(est)RIS AD N(ost)RAM PRESENTIA(m) DESTINA(s)TIS HUMILITER IMPLORANTES UT CONCESSIONE(m) IPSA(m) IN ALIQUO CERTO LOCO DIGNAREMUR P(er)PETUO STABILIRE. DE QUO PREFATAS [sex libras percipere valeretis. nos igitur, habito fratrum nostrorum consilio et] ASSENSU. IA(m) DICTAS SEX LIBRAS VOBIS ET SUCCESSORIB(us) V(ost)RIS P(er)CIPIENDAS SINGULIS ANNIS DE ANNUO CENSU CASTRI PORTIANI CONCEDIM(us) [et concessionem ipsam presenti] PRIVILEGIO CONFIRMAM(US) NULLI ERGO OMNINO HOMINU(M) LICEAT HANC PAGINA(M) N(OST)RE CONCESSIONIS ET CONSTITUTIONIS INFRINGERE [vel ei ausu temerario contra]IRE. SIQUIS AUTE(m) HOC ATTE(m)PTARE PRESU(m)PSERIT INDIGNATIONE(m) OMNIPOTEN(ti)S ET BEATORU(m) PETRI ET PAULI APOSTOLORU(m) […]

La dotazione patrimoniale contribuì a dare abbrivo a una progressiva emancipazione dello Speco dal cenobio maggiore, dal quale i pochi monaci lì risiedenti «adstringente oboedentia (…) arctioris vitae agendae gratia» dipendevano per ogni necessità[28]. D'altro canto, le migliori condizioni di vita assicurate dalla donazione papale contribuivano a disporre le premesse per un più ambizioso rinnovamento architettonico, controparte *in temporalibus* della *renovatio in spiritualibus* propugnata da Innocenzo.

La stretta correlazione della rinascita materiale e artistica con l'intenzionalità riformistica del programma politico papale ha il sentore di un *cliché* storiografico, già posto al vaglio scrupoloso della critica più avvertita, che ne ha opportunamente messo in rilievo i limiti, almeno nel panorama di alcune committenze e imprese artistiche romane[29]. Eppure, a Subiaco l'interesse di Innocenzo III fu storicamente e artisticamente determinante. A Santa Scolastica la riforma del 1202 aveva dettato l'*incipit* di un'importante ristrutturazione architettonica, guidata dall'intento di «far risollevare le sorti delle case benedettine» attraverso una progressiva regolarizzazione degli spazi della vita cenobitica: sulla falsariga delle recenti ipotesi di Pio Francesco Pistilli e Roberta Cerone, va perciò ribadito il significato fortemente emblematico che ebbe, in tal senso, il completamento *romano more*[30] del

[28] Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 304.

[29] Il riferimento è a ROMANO 2012d, pp. 87-105, che invitava a riconsiderare gli elementi di continuità nelle strategie di committenza tra gli anni di Celestino III (1191-1198) e di Innocenzo III.

[30] Pochi anni prima era stato costruito, per volontà di Clemente III, il chiostro di San Lorenzo fuori le mura. Seguirono nell'immediato i cantieri di San Saba e San Paolo fuori le mura e, forse, del monastero dei Santi Quattro Coronati, stando alla cronologia proposta da CERONE 2016b,

chiostro - già parzialmente eretto al tempo dell'abate franco Umberto (1051-1060) - per mano di *Magister Jacobus*, operoso nel Sublacense tra il 1202 e il 1205[31] [fig. I.8]. «Segno tangibile della ritrovata osservanza», l'incunabolo claustrale di Santa Scolastica poté forse fornire l'esempio per il chiostro eretto allo Speco a qualche decennio di distanza, che Giovannoni identificava nell'invaso dell'attuale sacrestia e del quale non si conserva altro che la memoria documentaria, oltre a minute ma problemai evidenze materiali[32] [figg. I.9-11].

I.1.2.1 *Gli spazi della devozione pubblica*

Allo Speco la ripercussione della visita papale sul fermento dei cantieri artistici non fu meno sollecita, anche se mirata a finalità differenti, nel complesso coincidenti con la volontà di coordinare in un *continuum* strutturale gli ambienti preesistenti e attenuare nel luogo l'aspetto, oltre che la vocazione, di romitorio[33]. La mancanza, a quelle date, di una folta comunità monastica rendeva difatti non prioritaria una riorganizzazione degli spazi della vita cenobitica, promossa a qualche decennio di distanza[34]; l'attenzione fu invece rivolta a più urgenti interventi, che ebbero a guida le necessità di autorappresentazione della neonata comunità e a oggetto la qualificazione del sistema di accesso al complesso dal fronte meridionale – ovvero dalla *porta Sancti Benedicti* [fig. I.12, 17, 18] – e degli ambienti ad esso contigui, i primi visibili dalla ripida strada che, risalendo lungo la china del monte, portava alla grotta benedettina i monaci e i pellegrini provenienti da Santa Scolastica[35].

Risultano dunque del tutto pertinenti le ipotesi avanzate da Marina Righetti, che riferiva ai primi due decenni del Duecento l'edificazione della cappella della Madonna e, contestualmente, l'erezione della facciata a fondovalle che ne costituisce il prospetto esterno [fig. I.12-13.]: quest'ultima è in realtà una facciata

pp. 48-48; si veda anche CERONE 2015, pp. 66-73 con note. L'incremento delle addizioni claustrali si accentuò negli anni di Gregorio IX (1227-1241), arrivando a interessare l'abbazia umbra di Sassovivo, adeguatasi al modello romano del complesso dei Santi Quattro Coronati, posto alle sue dipendenze. Cfr. PISTILLI 2015, p. 523.

31 L'intervento primo-duecentesco interessò le gallerie orientale e meridionale. Le altre due, già attrezzate in occasione della prima costruzione, furono restaurate da Cosma, con i figli Luca e Jacopo, forse perché danneggiate dal terremoto del 1228. Questi aspetti sono stati recentemente e approfonditamente indagati da PISTILLI, CERONE 2012 e PISTILLI 2015; nella ricognizione ivi offerta, è messo bene in rilievo il ruolo che Magister Jacobus ebbe di vero e proprio 'operatore' della riforma innocenziana, artefice dell'edificazione o ricostruzione degli spazi claustrali delle principali abbazie. Sull'attività di Jacopo nei cantieri innocenziani rimando, oltre che al capitale CLAUSSEN 1987 (pp. 56-100), al recente PISTILLI 2015.

32 La citazione è da CERONE 2016b, p. 47. L'identificazione del chiostro veniva proposta da GIOVANNONI 1904, pp. 400-403, sulla base del riscontro documentario fornito da un *actum* ratificato nel 1320 (per cui cfr. FEDERICI 1904, p. 100, doc. dccclxxxxi). Si veda inoltre *infra*, §III.1.2.

33 Cfr. RIGHETTI 1982a, pp. 129-130.

34 Alla fase innocenziana va probabilmente datato un primo complesso di celle, situate al livello inferiore e nel lato orientale del complesso. A questi spazi sarebbe stata data una veste edilizia più monumentale e congrua alle funzioni della vita regolare dall'abate Enrico (1245-1273), cui si deve l'erezione di *habitaciones* ad uso monastico e forse di un primitivo refettorio.

35 Cfr. §III.1.2 per una ricognizione dei percorsi di accesso allo Speco.

fittizia, giacché dislocata rispetto all'ingresso effettivo [fig. I.17], risistemato nelle operazioni edilizie del momento ma preesistente, già scavato nella roccia in diretta comunicazione con la Grotta dei pastori e con la Scala Santa[36] [fig. I.3-4].
Non si è mancato di riconoscere nell'evidenza architettonica conferita all'oratorio verginiano il segno e la conseguenza tangibile di una sua qualche importanza liturgica[37], fino ad ora non meglio precisata. La storia precedente dell'ambiente va difatti collegata a quella degli altari più antichi dello Speco, precedentemente menzionati: interessa, a tal proposito, soprattutto l'ara leoniana di San Silvestro, originariamente situata nella Grotta dei pastori, ma poi dislocata altrove da Giovanni V (1068-1120) e riconsacrata in onore del papa santo e della Madonna[38]. Il *Chronicon sublacense*, oltre ad individuare il nuovo altare in prossimità dell'ingresso meridionale («ad inferioris Specus ingressum»[39]), non dà in proposito ulteriori e più circostanziate informazioni; tuttavia, è verosimile che la mensa insistesse nell'area di successiva edificazione della cappella della Vergine e che questa ne rappresentasse l'immediata evoluzione monumentale. L'ipotesi, adombrata dall'intitolazione dell'oratorio, a memoria parziale della precedente, è corroborata dall'iconografia dell'affresco trecentesco della nicchia absidale, che vede in posizione d'onore, alla sinistra della *Madonna col Bambino*, *San Silvestro papa* nell'atto di presentare un donatore laico [figg. I. 15-16].

Sia la fronte meridionale che l'abside della cappella della Madonna affidano la semplice articolazione plastica della superficie muraria a una serie di elementi che dialogano da presso con soluzioni piuttosto frequenti nell'architettura cistercense del Lazio meridionale, da ritrovare ad esempio nelle testate del transetto dell'abbazia di Fossanova [figg. I.20-21]: è qualificante della plastica architettonica la modalità d'impiego delle monofore sulla parete frontale e nell'absidiola di destra, dove le finestre cieche si alternano ad altre strombate e aperte, mentre sul prospetto della facciata si apre un oculo modanato e privo di articolazione decorativa. Si apprezzano, nel dettaglio delle soluzioni di sostegno, i contrafforti laterali terminanti a cappuccio, quali si ritrovano nelle facciate e nelle testate di abside e transetto delle vicine abbazie di Fossanova e Casamari[40] [1.19-21].

36 Cfr. RIGHETTI 1982b, pp. 78-80.
37 Cfr. RIGHETTI 1982a, p. 130.
38 La causa del cambiamento va individuata nel fatto che gli altari collocati nelle due grotte fossero danneggiati «propter rupis stillicidia corrupta»; lo spostamento di uno dei due altari sul lato meridionale del complesso è motivato dai benefici che sarebbero derivati da una migliore esposizione al sole. Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 202.
39 *Ibidem.*
40 Cfr. RIGHETTI 1982b, pp. 80-81. L'evocazione dei vicini esempi cistercensi vale per il solo pilastro: notevolmente diverso è, infatti, il respiro monumentale delle facciate di Fossanova e Casamari. Merita una precisazione, inoltre, la datazione della prima, oggetto di oscillazioni cronologiche sensibili. Il tradizionale collegamento della messa in opera della facciata con gli Svevi (secondo l'ipotesi di ENLART 1984, p. 267, poi confutata da: CADEI 1978, p. 159; DE PAOLIS, OBERTI 1978, p. 173), congetturato sulla base della presunta iscrizione della lunetta mosaicata – in realtà un falso di Tommaso Magnoni Valente – sembrerebbe confermato dall'occorrenza della tipologia decorativa ad « acanto 'lobato', formatasi nell'Italia meridionale

La datazione al primo Duecento delle parti descritte è assicurata dalla qualità omogenea delle murature esterne in conci di chiaro cardellino, sensibilmente diverse nella fattura dai possenti pilastri su cui si elevano le strutture superiori, come notava Giovannoni [fig. I.18][41]. Un altro cardine, al quale ancorare con maggiore sicurezza l'edificazione del complesso cappella della Madonna-facciata a fondovalle, è costituito dall'erezione della cappella di San Gregorio, affrescata nel 1228 e consacrata con il *titulus* attuale sullo scorcio del secondo decennio, ma già eretta non molti anni prima con dedica agli angeli[42]. Come si dirà più estesamente a breve, un'iscrizione apposta a mo' di didascalia sotto l'affresco della *Consacrazione dell'altare* [figg. I.54, 62] informa che la riconsacrazione era stata officiata da Ugolino dei Conti – «olim episcopus hostiensis» e poi papa col nome di Gregorio IX (1227-1241) – in occasione di un suo soggiorno bimestrale al monastero specuense[43]. Divergendo dalla lettura mirziana che datava al primo anno di pontificato la permanenza di Gregorio allo Speco[44], Guglielmo Salvi suggeriva di far cadere il momento più congruo per la permanenza sublacense di Ugolino verso il 1219, quando in effetti il vescovo era a Subiaco per visitare l'eremita pugliese Lorenzo Loricato, «dieci anni dopo» il suo arrivo, avvenuto nel 1209[45]; la cappella gregoriana detta quindi un *ante quem* imprescindibile per la costruzione delle strutture inferiori dell'oratorio della Madonna e della facciata, che ne fondano il sostegno statico [fig. I.22].

L'intervallo cronologico individuato per gli impegnativi interventi architettonici (1203-1220 circa) riceve conferma aggiuntiva dall'analisi della decorazione pittorica sopravvissuta in mediocri condizioni conservative, ma da riferire alla mano dello stesso pittore attivo nella cappelletta gregoriana, ovvero il Terzo maestro di Anagni [figg. I.139-140]. Rimandando ai paragrafi successivi gli approfondimenti sulla questione, si torni ora agli esordi duecenteschi e alle testimonianze pittoriche del momento.

e poi risalita lungo la penisola grazie all'attività di maestranze attive nei cantieri federiciani» non prima della fine del quinto decennio del XIII secolo (POMARICI 2017, pp. 104-105).

41 Cfr. GIOVANNONI 1904, pp. 382-383.

42 Dall'attestazione di una precedente intitolazione della cappella agli angeli (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 320-321) si deduce che l'ambiente preesisteva alla consacrazione gregoriana. Tuttavia, non ci sono elementi per anticiparne eccessivamente l'erezione che del resto dovette essere assolutamente contestuale ai lavori eseguiti sulle strutture sottostanti.

43 Cfr. *infra*, §I.2.1.

44 La *lectio* mirziana accoglie il favore di un folto drappello di studiosi, tra cui si ricorda BIANCHI 1980. Più recentemente MORES 2004 (p. 334) ha proposto di ambientare l'evento addirittura nel 1232. Per una discussione critica più dettagliata, cfr. *infra*, nota 81.

45 La notizia è ricavata dagli atti del processo di canonizzazione di Lorenzo eremita, svoltosi sotto il papato di Benedetto XII. Cfr. *Processus auctoritate apostolica confectus super vita et miraculis servi Dei Laurentii conversi et heremitae*, in *Benedicti XIV Opera Omnia* 1840, p. 663. Si veda poi SALVI 1953, pp. 12-13.

I.1.2.2 *L'affresco della* Donazione del privilegio di Innocenzo III, *atto fondativo del monastero di San Benedetto*

Il percorso della Scala Santa, principiando lì dov'era la cosiddetta Grotta dei pastori, terminava, con una rampa unica e accidentata, in un piccolo slargo antistante la parete settentrionale della chiesa, con quota rialzata rispetto all'attuale[46] [fig. I.2, 27]: il piano qui collocato aveva in origine la funzione di andito di smistamento dei devoti diretti alla grotta benedettina, cui dava accesso una scala, tutt'altro che agevole, ammorsata all'attuale cappella di San Romano. La zona costituiva quindi un punto di passaggio obbligato per chi proveniva dall'ingresso inferiore ma soprattutto per i monaci che accedevano dagli ambienti claustrali, al tempo collocati nel settore orientale del complesso al livello della cripta[47]: da qui, il passaggio alla grotta di San Benedetto era assicurato da una porta, tamponata a date imprecisate, ma in un momento certamente anteriore alla realizzazione dell'affresco quattrocentesco del *Cristo in pietà* che suggella la chiusura del varco [fig. I.26][48].

Si intende bene, dunque, la posizione eminente dell'affresco raffigurante la *Donazione del* privilegium *di Innocenzo III* a san Benedetto e all'abate Romano, per mano dello stesso pontefice raffigurato col nimbo dei vivi [fig. I.27, 31], in una delle sue ultime occorrenze iconografiche. L'attributo ha permesso di assumere l'anno di morte di Lotario dei Conti (1216) ad *ante quem* della realizzazione della pittura, avvenuta a non grande distanza dalla cessione dell'atto patrimoniale fondativo della storia medioevale dello Speco[49]. Allo stato attuale, l'affresco porta i segni del restauro pittorico di Conxolus [fig. I.27], il quale, pur risparmiando la figura pontificale sul limite destro dell'affresco – ad essa mancano, infatti, i segni della martellinatura –, ne aveva elaborato *ex novo* una versione ulteriore, più monumentale e ieratica sul culmine del privilegio scritto, con il fine di conferire debita visibilità alla figura del benefattore: come ipotizzava D'Onofrio[50], il ritratto preesistente doveva difatti risultare al tempo scarsamente godibile per via dell'ingombro della scala di collegamento con il piano superiore, aggiunta in un momento evidentemente successivo rispetto alla realizzazione dell'affresco[51]. Il

[46] Per pareggiare il dislivello è stato infatti apposto uno scalino, che colma in parte lo spazio tra il limite inferiore dell'affresco e la quota pavimentale.

[47] Cfr. ISRAEL 2004, p. 74.

[48] Cfr. ROSSI DA VALENTANO, *Relazione dello stato antico e moderno del Sacro Speco* 1732 (in BRANCIANI 2016, p. 248), che registra inoltre l'esistenza di una scala a livello superiore «per calare a la cocina».

[49] La posizione strategica dell'affresco è ben commentata da RIGHETTI 1982a, pp. 129-130. Sull'occorrenza dei ritratti di Innocenzo III, si rimanda a PACE 2003a. A Subiaco il papa è rappresentato con addosso un piviale decorato ad aquile inscritte entro orbicoli, ovvero con lo stemma dei Conti: cfr. MARCHETTI LONGHI 1944, p. 287. L'*ante quem* del 1216 per l'affresco veniva ricavato da CRISTIANI TESTI 1982, p. 110. Il papa non era riconosciuto da HERMANIN 1904, p. 463, che lo identificava come vescovo.

[50] Cfr. C. D'Onofrio, in *Le Abbazie del Lazio* 1969, p. 100.

[51] Se ne ricava, perciò, che l'erezione degli ambienti superiori e la conseguente creazione di un sistema di collegamento con gli stessi siano avvenuti successivamente alla realizzazione della pittura. L'intero affresco doveva difatti risultare integralmente visibile ai monaci provenienti dal lato orientale, condizione che la presenza di una scala avrebbe precluso. Un'aggiunta della scala

riacconciamento della pittura riguardò anche il riquadro sinistro, dove le figure di *San Benedetto* e di *San Romano* furono coperte da un'immagine recenziore del fondatore dell'Ordine, curiosamente rappresentato in sembianze giovanili[52] [fig. I.28-30]: la ragione di questa scelta va probabilmente riportata a una sottile intelligenza spaziale, che si mostra attenta a non rompere l'omogeneità iconografica con gli affreschi contigui, dedicati alla narrazione della giovinezza del santo.

L'interpolazione di *Conxolus* è stata riconosciuta ed espunta nel corso degli ingenti restauri degli anni trenta del secolo scorso, quando lo strato di intonaco con il *San Benedetto* trecentesco venne strappato e ricoverato nella sacrestia – dove ancora oggi si conserva –, lasciando a vista le figurette dinoccolate di primo Duecento[53].

L'affresco, nella sua edizione originale, è stilisticamente prossimo alla parlata della *Madonna col Bambino e santi* dipinta nell'abside meridionale della chiesa romana di San Bartolomeo all'Isola (1201-1204), come si è accorta di recente Serena Romano[54] [fig. I.33-36]. Sulla base di un segno grafico e sdutto, derivato dalla ben più alta lezione dei mosaici dell'arco trionfale dell'abbazia di Grottaferrata[55] e già recepito in asciutto linearismo dal Maestro delle Traslazioni, si innesta un'accentuata predilezione per cromie accese, che colorano di velature verdeterra le ombre delle carni, risaltandone di arancio le sporgenze: un *modus operandi* che si

in rottura con gli affreschi parrebbe incoraggiata dalla presenza di ampie cadute di intonaco sul limite destro della pittura [fig. I.31].

52 A margine, è interessante notare che neppure il testo del privilegio fu interessato dal restauro, quasi se ne percepisse il valore reliquiale. Per un'ampia indagine paleografica sulle scritture esposte cfr. PETRUCCI 1986; per un'analisi iconografica delle epigrafi, si veda RICCIONI 2008. Di recente PANICCIA 2016 (pp. 314-315) ha riscontrato nella bolla esposta a Subiaco i segni di un interessante aggiornamento epigrafico, parallelo ai mutamenti cui andava incontro la scrittura miniata: «l'intonaco sublacense espone una scrittura dal modulo omogeneo e allineata in maniera regolare; gli inchiostri sono dipinti a linee alternate nei colori del nero e del rosso; la rigatura è segnata da un tratto giallo ocra ed è lasciata ben visibile, non costituendo unicamente una linea guida per l'*ordinatio* e assecondando inoltre (…) quelle novità codicologiche che interessarono il libro nel XIII secolo, campendo "il foglio d'intonaco" sin dalla parte superiore alla prima linea di scrittura».

53 Cfr. ROMANO 1992, p. 127, che dà, per prima, attenzione all'interpolazione trecentesca, segnalando l'affresco conservato nell'attuale sacrestia.

54 Cfr. ROMANO 2012c, p. 25. Questi affreschi si pongono al centro di un delicato dibattito, che riguarda i modi, i tempi, i canali di una risalita a Roma di modi monrealesi (cfr. DEMUS 1949, pp. 453-454; F. Gandolfo, in MATTHIAE 1988, p. 278). La cronologia dell'affresco di San Bartolomeo all'Isola si ricava dalla contingenza di una possibile committenza di Cencio Cellerario (PARLATO, ROMANO [1992] 2001, p. 267), cancelliere comunale tra il 1201 e il 1204 documentato in un'epigrafe, ora perduta, originariamente collocata sul muro meridionale della basilica, adiacente alla parete dell'affresco (CASIMIRO DA ROMA 1744 [1845], p. 427). Sull'affresco si veda ora QUADRI 2012.
Tornando invece a Subiaco, il dipinto specuense aveva ricevuto le attenzioni di LANZ 1983, p. 36, che su quello orientava la cronologia degli affreschi di San Silvestro a Tivoli; CRISTIANI TESTI 1982 (pp. 101-102) individuava negli ornati delle vesti superficiali apparentamenti con gli affreschi della Basilica inferiore di San Clemente e con il mosaico absidale di Santa Maria in Trastevere; F. Gandolfo (in MATTHIAE 1988, p. 278) giudicava impietosamente l'affresco di «una maniera aspra, quasi popolaresca», non lontana dai frammenti della decorazione musiva absidale di San Pietro in Vaticano, realizzata tra il 1205 e il 1209-12.

55 Su Grottaferrata, cfr. ANDALORO 1983.

premette senza soluzione di continuità a quello che sarà poi tipico del Terzo maestro di Anagni, al punto che si sarebbe tentati di fantasticare su una sua acerba incursione nei cantieri sublacensi [figg. I.33, 96].

Un timbro di simile vivacità, impastato di tratto «elegantemente grafico»[56] e calde cromie, si ritrova nella *Madonna* dell'Isola, che condivide con il testo pittorico sublacense elementi di non casuale prossimità, da rintracciare nelle tipologie ovoidali dei visi e in alcuni *tic* espressivi, come la forcella sulla radice nasale, fortemente incavata, che lega il *San Benedetto* e il santo tiberino a destra della Vergine, forse Abbondanzio o Marciano[57].

Il dipinto specuense, emanazione diretta dell'interesse papale per il luogo benedettino, costituisce un'interessante e ulteriore attestazione della fortuna, in ambito monastico, delle tematiche figurative 'patrimoniali': di quelle iconografie costruite sull'esibizione epigrafica dei privilegi demaniali acquisiti da una determinata fondazione ed esposti all'attenzione dei passanti, affinché da questa ricevano, in un certo senso, convalida e rinnovamento formale[58].

Soggetti di tal genere, che spesso marcano l'avvio di episodi riformistici in taluni contesti, trovano espressione emblematica, nonché collocazione congeniale, nei decenni del pontificato innocenziano, «tempo della svolta, della radicale trasformazione (…) che inventa, di fatto, il linguaggio visivo della politica teocratica pontificia»[59]; non di rado, si tratta poi di iconografie intelligentemente collocate in luoghi a preminente fruibilità monastica, così da essere invito per la comunità a una cosciente riflessione sul proprio *status* giuridico. Non diversamente, l'affresco sublacense, oggetto della recente analisi di Uwe Israel, sancisce la celebrazione della ritrovata osservanza da parte di una sparuta comunità di monaci «laudabiliter Domino famulantes», la definitiva fondazione del priorato specuense, l'avvenuta emancipazione – per necessità quotidiane e condotta regolare – dal cenobio maggiore[60].

Tralasciando i precedenti delle porte bronzee di Montecassino e della lunetta scolpita di San Clemente a Casauria, dov'è eminente la funzione pubblica, va ricordato il caso romano, pressoché coevo al sublacense, dei perduti affreschi del vestibolo della chiesa dei SS. Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, noti dai disegni di Antonio Eclissi (BAV, Barb. lat. 4402) che informano della originaria collocazione delle pitture sul lato minore del nartece, in prossimità dell'accesso agli ambienti claustrali [fig. I.37-38]; a questi affreschi va inoltre aggiunto il ciclo – sopravvissuto in lacerti – dell'arco di Carlo Magno, presso il medesimo complesso cistercense [fig. I.39]. Entrambe le serie furono concepite intorno alla celebrazione mitopoietica della donazione del comitato di Ansedonia[61] concessa da Leone III ai

[56] Cfr. BOSKOVITS 1979, p. 7.
[57] Cfr. QUADRI 2012c, p. 61.
[58] Cfr. KLOOS 1980, p. 52.
[59] Cfr. ROMANO 2012d, p. 88.
[60] Cfr. ISRAEL 2004, p. 96.
[61] Cfr. FICARI 2017, cui si rimanda per ulteriori approfondimenti sulla decorazione.

monaci delle *Aquae Salviae* con la bolla *Nullo prohibente*; l'esposizione del testo del privilegio pontificale era completato – sia negli affreschi del vestibolo che in quelli dell'arco di Carlo Magno – dagli episodi della *Leggenda di Ansedonia*, che facevano da antefatto alla donazione demaniale[62].

Altro caso iconografico d'interesse, più tardo, è testimoniato dagli affreschi dell'abside della chiesa del monastero di San Liberatore a Majella a Serramonacesca che, come poté avvedersi Enzo Carli, furono eseguiti contestualmente al restauro pavimentale promosso dall'abate Ayglerio nel 1275[63] [fig. I.40]. I pochi brani pittorici ancora leggibili restituiscono una scena di dedicazione, partecipata, tra gli altri[64], da un monaco, forse Teobaldo, con in mano il modellino della chiesa, e dal laico Sancio/Zacco, signore di Oliveto, che reca il testo della cessione dei suoi possedimenti al monastero. Per ultimo, va aggiunto un caso prossimo allo specuense: quello, cioè, degli affreschi dipinti, tra il secondo e il terzo decennio del Trecento, nel chiostro cosmatesco di Santa Scolastica. Qui l'esibizione patrimoniale non è più epigrafica, ma tradotta in monumentali vedute di contadi e castelli, che si susseguono sulle pareti dell'ambulacro ovest del chiostro: ancora una volta, la rinnovata fortuna delle tematiche patrimoniali si lega all'indirizzo di ripristino della disciplina monastica perseguito dall'abate Bartolomeo II, costituendosi, per i monaci, a *memento* del prestigio del cenobio[65] [fig. I.41].

I.2 Imprese artistiche al tempo di Gregorio IX: la cappella di San Gregorio Magno e gli affreschi del Terzo maestro di Anagni

Lo speciale rapporto tra la curia pontificale e lo Speco non si estinse con la morte di Innocenzo III, ma si rinnovava a distanza di un decennio per tramite di Gregorio IX, secondo papa della famiglia anagnina dei Conti di Segni, precedentemente vescovo di Ostia e Velletri e artefice di una nuova riforma del cenobio, oltre che

62 Il testo del privilegio riportato degli affreschi sembrerebbe adeguato su quello della bolla *Congrua nos*, emanata da Alessandro IV nel 1255, a conferma delle donazioni precedentemente ottenute. L'atto leoniano fu sottoscritto da Carlo Magno, Roberto d'Aquisgrana e Hugo Luxoviensis ed è riportato parzialmente da TORRIGIO 1635, pp. 239-240. Si ricorda che fu compilata nel 1369 una trascrizione pergamenacea, perduta, ordinata da Urbano V. Una collazione delle due versioni e un commento dell'atto sono in COLLAVINI 1998, pp. 266-268, 270-271.

63 Cfr. CARLI 1939, p. 463 (*post-scriptum*); ANDALORO 1991, pp. 702-706.

64 Sono rappresentati *Desiderio, San Placido, San Benedetto e Tertullo*; la figura coronata è stata identificata con Carlo Magno da CARLETTINI 2001, p. 67: «Carlo Magno è chiamato nell'affresco maiellano a sancire con la sua autorità il possesso di alcuni beni, ma anche a ricordare quello che viene considerato dai benedettini, nella ricostruzione del passato, il momento più splendido della loro storia. Proprio in relazione a questa tradizione, la figura di Carlo Magno si riveste di un significato aggiuntivo, legato all'attualità: è noto infatti come la propaganda a favore di Carlo I d'Angiò abbia sfruttato il tema della continuità tra le dinastie carolingia e angioina nel comune interesse della difesa della fede».

65 Su cui si vedano le recenti proposte di CERONE 2015, pp. 93-96 (con note). Si rimanda, inoltre, a BELLOSI 1985, p. 145; F. Gandolfo, in MATTHIAE 1988, p. 347; ROMANO 1992, pp. 182-185.

promotore di nuove campagne artistiche. Le cure rivolte dal papa ai benedettini di Subiaco si esprimono in una sequela serrata di provvedimenti di dotazione economica o di conferma di privilegi precedentemente ottenuti, volti a rinsaldare la *spiritualis observantiae disciplinam* già instaurata da Innocenzo III[66]: in un contesto di rinnovata sicurezza materiale, il priorato acquisisce un organigramma reso ancora più stabile nel 1230 dalla disposizione dell'abate Lando di fissare a sei unità la comunità monastica specuense[67].

I segni della decisiva fioritura del monastero di San Benedetto, tra il primo e secondo quarto del secolo, sono in apparente controtendenza rispetto al corso degli eventi e della medesima politica papale, fautrice di una programmatica apertura ai nuovi ordini, non di rado a scapito dei più antichi. Lo stesso Gregorio IX, infatti, si adoperava a Roma per incoraggiare l'insediamento dei francescani[68], tanto che il 23 luglio 1229 rivolgeva ai benedettini di San Cosimato la bolla *Cum deceat vos*, esortandoli a cedere alla comunità del *poverello* la chiesa di San Biagio, poi nota col nome di San Francesco a Ripa e primo insediamento romano dell'ordine. A fronte del potere persistente detenuto dal monastero di Sant'Agnese fuori le Mura, non toccava sorte diversa agli insediamenti benedettini femminili che, in adeguamento a una tendenza strenuamente perseguita da Gregorio IX in Italia centrale, furono costretti a cedere il passo alle comunità clariane e poi domenicane perché fosse consentito il pieno inquadramento di queste ultime nell'alveo del monachesimo tradizionale[69]: San Sebastiano ad Alatri e San Cosimato a Roma rappresentano, a tal proposito, i casi laziali più emblematici di riconversione di complessi benedettini[70].

I monasteri sublacensi restano invece al riparo dagli eventi che cominciavano a minare la topografia laziale degli insediamenti tradizionali: in parte per una costitutiva e pervicace alterità delle vicende degli stessi rispetto alle linee di tendenza storiche dell'Ordine, in parte per il ruolo strategico che nel corso dei primi decenni era riconosciuto agli stessi monasteri dalla politica papale. Non diversamente da quanto è stato notato a proposito degli anni di Innocenzo III, anche con Onorio III e di più con Gregorio IX l'interesse per il Sublacense fu difatti programmatico, ancora una volta utile a rinsaldare i limiti meridionali del *patrimonium* ecclesiale,

66 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 324-325.

67 *Ivi*, p. 325. «Ex quo tempore observantia monastica ibidem coepit florere; viguitque annis trecentis octoginta quinque: nempe usque ad aggregationem monasteriorum sublacensium Congregationi Cassinensi, alias Sanctae Iustinae de Padua».

68 Cfr. BARONE 1978; RIGHETTI 1978; RIGHETTI 2011.

69 Su tali questioni, si veda il quadro di sintesi tracciato da ZAPPASODI 2018, p. 10, con bibliografia precedente.

70 Sulla storia duecentesca di San Sebastiano ad Alatri, ceduta alle clarisse nel 1233, cfr. *ivi*, pp. 31-34; per un quadro più ampio sulle complesse vicende del sito rimando, invece, a *Walls and memory* 2005. L'anno dopo toccava invece alle benedettine di San Cosimato di essere private della propria sede, acquisita dal ramo maschile solo nel 1230. Sul complesso cfr. BARCLAY LLOYD 1988. Altro caso laziale da aggiungere ai menzionati, ma più tardo, è quello di San Pietro *in vineis* ad Anagni, dove le *sorores* si trasferirono nel 1256: cfr. *Il Collegio Principe di Piemonte* 1997; ZAPPASODI 2018, pp. 26-31.

minacciati dalla pressione esercitata da Federico II e dai crescenti particolarismi locali[71].

I.2.1 La cappella di San Gregorio Magno: una rilettura morfologica degli spazi

Alla persona di Gregorio si lega la storia di un ambiente singolare, collocato nella posizione più appartata e dislocata della topografia specuense: la cappella di San Gregorio Magno, eretta a meridione sulle strutture preesistenti dell'oratorio della Madonna e situata al termine di un lungo corridoio sopraelevato, detto di Santa Chelidonia[72] [fig. I.42-43]. L'attuale intitolazione del sacello aveva sostituito la preesistente dedica agli Angeli sin dal momento della consacrazione officiata da Ugolino de' Conti, come assicurano le cronache storiche[73]; più che un omaggio onomastico e personalistico a Gregorio IX[74] va avvistato nella scelta del *titulus* dell'oratorio una testimonianza ulteriore del *revival* che avevano conosciuto in ambito monastico, sin dal primissimo Duecento, la figura di san Gregorio Magno e le tematiche ad essa legate: queste non erano solo ideologicamente rappresentative dell'indirizzo riformistico tracciato dai papi della famiglia dei Conti[75], ma partecipi di una celebrazione indiretta di san Benedetto, di cui Gregorio era stato primo biografo[76].

Il sacello, voltato a crociera semplice, ha dimensioni esigue e pianta irregolare faticosamente adattata all'andamento del costone roccioso che a destra incombe sul piccolo ambiente. Sul lato occidentale si apre una piccola conca absidale, occupata dalle figure dei *Santi Pietro e Paolo*[77] e, nella volta della calotta, dall'*Eterno benedicente*; sul prospetto della parete trova collocazione una *Crocefissione*, con Longino, Stephaton e i due dolenti [fig. I.55]; sul lato destro è ancora parzialmente visibile un *Sant'Onofrio* [I.66], mentre il lato sinistro, decorato con soli motivi aniconici, presenta un rincasso che fungeva in origine da repositorio liturgico [fig. I.135]. Nella

71 Cfr. MORGHEN 1928, p. 242.

72 Dall'immagine della santa dipinta da *Conxolus* sul prospetto interno della parete di contenimento del corridoio.

73 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 321.

74 Cfr. BIANCHI 1980, pp. 12-14. La lettura iconografica di Bianchi è, di conseguenza, interamente orientata a enfatizzare la centralità del pontefice, destinatario di un «devoto ma lucido omaggio del monastero alla persona che da molto tempo aveva condotto una netta azione protettiva nei confronti del cenobio, un omaggio realizzato attraverso la rievocazione e la sublimazione degli episodi di cui fu protagonista nel monastero stesso e l'accostamento alla sua della figura di Francesco d'Assisi, di cui fu il protettore e di cui stava per proclamare la santità» (*ivi*, p. 6).

75 Sono particolarmente rappresentativi a tal proposito i casi delle biblioteche monastiche, *in primis* quella del monastero di Cava de' Tirreni, che venne dotata sui primi del Duecento di importanti e numerosi manoscritti gregoriani miniati, tra cui l'*In librum primum Regum expositionum libri VI* (ms. 9), i *Moralia in Iob* (ms. 7), la *Regula pastoralis* (ms. 6), l'*Expositio in Sacram Scripturam* (ms. 11). Cfr. D'URSO 2014, p. 317.

76 Estensore del *De vita et miraculis sancti Benedicti*, secondo dei *Dialogorum libri IV*. Per un'edizione tradotta e recente cfr. GREGORIUS PAPA, [593-594 circa], ed. 2006, I, pp. 105-217.

77 Entrambi hanno dei cartigli, con le scritte TU ES/[Christus]/FILIUS/DEI/VIVI (*Io* 6, 69-70) quello del *San Pietro*, MICHI/ VIVERE/ CHRISTUS/ EST (*Phil* 1, 21), quello del *San Paolo*.

nicchia absidale si apre una stretta monofora, prevista dagli affreschi e poi occlusa a conseguenza dell'erezione dei pilastri di sostegno delle strutture del corridoio occidentale del livello superiore, pertinente all'ingresso attuale: ne consegue, pertanto, una datazione del blocco occidentale in età certamente posteriore all'erezione e alla decorazione pittorica della cappella di San Gregorio, contrariamente alla *lectio* fornita da Mirzio da Treviri, che datava l'edificazione del corridoio superiore agli anni dell'abbaziato di Giovanni VI, morto prima del 1228[78] [fig. I.53-54].

Una seconda fonte di luce, prevista e valorizzata dalla decorazione pittorica, si apre a meridione, sulla parete destinata all'episodio che ritrae, da una parte, *Ugolino de' Conti che consacra l'altare cappella degli Angeli*, dall'altra *San Michele arcangelo* turiferario, sulla cui figura è stato sovrapposto sullo scorcio del Quattrocento un *Cristo in pietà* del Maestro di Arsoli[79][fig. I.56]. Spostando l'attenzione al prospetto interno della parete d'accesso, si ritrova sul lato sinistro la celeberrima immagine di *San Francesco* (FR[ater] FRA[n]CISCUS)[80] e tracce di una decorazione pittorica contestuale, quasi del tutto perduta, di cui si conserva solo il clipeo con una santa nobilmente abbigliata, purtroppo non più identificabile [fig. I.65]. La leggenda, tràdita da Luca Wadding, di una possibile visita dell'assisiate ai monasteri di Subiaco nel 1222, ha caricato di eccessiva importanza il presunto carattere ritrattistico e memoriale dell'immagine[81], facendo perdere di vista eventuali e ulteriori testimoni

[78] Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 322-323. L'ipotesi è rilanciata da BRANCIANI 2014, p. 176.

[79] All'anonimo antoniazzesco, presente allo Speco nei primi anni del XVI secolo, vanno riferiti numerosi affreschi, sparsi tra il capitolo vecchio e la chiesa (cfr. *infra*, §III.1.2). Sul pittore, attivo a Subiaco e in vari centri del frusinate, si veda il libricino di NARDECCHIA 2001a.

[80] Il suo cartiglio recita PAX/ HUIC/ DOMUI/ (*Lc* 10, 5). Per l'integrazione, cfr. FRUGONI 1993, p. 474. Il versetto neotestamentario introduceva le cerimonie di consacrazione.

[81] L'immagine è molto controversa, perché priva di nimbo e stimmate e perciò creduta a lungo un ritratto dal vero del santo, del quale WADDING, [1625-1654] (ed. 1931-1964, II (1931), pp. 41-42) narrava un soggiorno sublacense nel 1222, spostato da Mirzio da Treviri al 1223 (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 318-321). In un importante volume, Chiara Frugoni ha dimostrato che la mancanza delle stimmate nelle edizioni iconografiche francescane non è necessariamente segno di una realizzazione dell'immagine prima del 1224, anno in cui furono impresse le piaghe a san Francesco (Cfr. FRUGONI 1993, part. pp. 51-104). Si trattava, difatti, di un attributo rimasto al centro di vivaci dibattiti dottrinali, protrattisi almeno fino alla metà del secolo. Si porta a ulteriore esempio il *cutting* di un graduale, ora in collezione privata, esposto alla mostra *Franziskus. Licht aus Assisi*, tenutasi a Paderborn nel 2011: in quella sede la miniatura è stata giudicata di ambito umbro o romano e datata al 1260-1270, cfr. V. Honemann, in *Franziskus – Licht aus Assisi* 2011, pp. 270-271. Il caso è ricordato da POMARICI 2009-2010, p. 165 nota 48. La centralità dell'immagine sublacense in un dibattito fittissimo, non di rado alimentato da derive iconologiche, è stata recentemente ripercorsa in MORES 2004, a tutti gli effetti una dettagliata monografia sulla tradizione critica dell'immagine specuense che tuttavia giunge a conclusioni non diverse da quelle già proposte da BIANCHI 1980 circa la possibilità di leggere l'immagine francescana come ulteriore omaggio al pontefice che aveva curato la canonizzazione del santo. Si rimanda a MORES 2004, part. pp 187-223, per ogni approfondimento, ma si offre qui un quadro estremamente sintetico della questione dal *coté* storico-artistico. Letto come ritratto dal vero del santo da HERMANIN 1904, pp. 440-443, veniva datato al 1222, in anticipo quindi sui restanti affreschi della cappella, rispetto ai quali l'immagine francescana è invece stilisticamente contestuale, come già affermato da TOESCA [1902] 1994, p.

di una timida fortuna dell'iconografia francescana, ancora ai suoi albori, in contesti benedettini: si ricorda ad esempio il caso dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco, dov'è raffigurato in controfacciata un san Francesco nimbato, ma privo di stimmate come nella pittura sublacense.

La superficie muraria che sovrasta l'arco di accesso alla cappella presenta alcune rilevanti irregolarità morfologiche, che palesano tracce di un pesante intervento di rifacimento [fig. I.67-70]. A sinistra si legge un povero brano inedito, unico superstite di una scena narrativa, stilisticamente affine agli affreschi della cappella, che proporrei di identificare con una *Vocazione di san Pietro*[82], stando all'ambientazione lacustre – notevole il dettaglio del pesce natante – e alla veste gialla indossata dalla sola figura visibile, tipica dell'apostolo [fig. I.70]. L'affresco è brutalmente interrotto dal sovrapporsi di uno strato di intonaco con una fascia decorata a mensoline prospettiche e motivi pseudo-cosmateschi, che incornicia anche il prospetto esterno dell'arco [figg. I.69, 73]. In corrispondenza degli stipiti del sottarco, si rileva un notevole ispessimento murario, solo parzialmente conservato e che svela, nei punti di rottura, tracce della decorazione pittorica duecentesca, consistente in una rifinitura aniconica in finto marmo confrontabile con i partimenti già impiegati all'esterno e all'interno della cappella gregoriana [figg. I.68, 93]. L'apertura attuale dell'ingresso è eccessivamente ampia, tanto da non lasciare spazio per il completamento dell'episodio narrativo che avrebbe dovuto prevedere la figura di Cristo in controparte rispetto a quella del probabile Pietro: credo pertanto che il varco attuale possa essere frutto di un rifacimento che ha provveduto ad ampliare la luce del fornice, in altezza e in larghezza, col fine di rendere più agevole il passaggio o, forse, di rimediare a un cedimento strutturale. Se gli ornati del prospetto esterno, riscontrabili anche in altri ambienti del monastero [fig. I. 72][83], si confrontano con tipologie decorative neo-medievali e potrebbero, pertanto, essere datate a rifacimenti pittorici contestuali alla stagione di *revival* neo-gotico promossa da Pietro Francesco Casaretto – abate della Congregazione cassinese (1852-1872) e poi fondatore della Congregazione Sublacense (1872)[84] –,

37, e ribadito da VENTURI 1904, p. 868. D'altro canto, pur credendo alla verità ritrattistica dell'affresco, THODE [1885] 1993, pp. 72-73 ne indicava la medesima cronologia valida per le restanti pitture murali. Per COOK 1999 (p. 221) si sarebbe trattato, in origine, del ritratto di un monaco benedettino, poi interpolata dopo la morte di Gregorio IX nel 1241; per MORES 2004, p. 266 (ma già LADNER 1983, p. 387, e RUSCONI 1997, p. 258) l'affresco prende programmaticamente a modello l'iconografia monastica, a suggellare gli stretti rapporti tra Francesco e l'ordine benedettino.

[82] Meno probabile l'identificazione alternativa del soggetto come *Pietro salvato dai flutti*: manca, infatti, la navicella con gli apostoli.

[83] La tipologia d'ornato è elaborata su un *pattern* tipico del pittore quattrocentesco Petrus, impiegato dallo stesso nelle *Storie della passione* e di *Santa Caterina* della torre abbaziale [fig. I. 71].

[84] Non è stata rintracciata per ora documentazione sull'intervento, ma si ipotizza che la parte dipinta possa essere riferita a Giuseppe Caronti, artista sublacense documentato nella *Cronache dei lavori* specuensi per restauri pittorici effettuati nel 1872 nel refettorio e nella cappella di San Gregorio (ALLODI, *Cronaca dei lavori e riparazioni eseguite nei monasteri di S. Scolastica e S. Benedetto di Subiaco* 1875-1910, cc. 7-8). Quanto alle circostanze che permisero di portare a vista l'antica decorazione duecentesca, queste vanno forse rintracciate negli interventi di restauro che

la qualità dei motivi cosmateschi del prospetto interno, nonché il modulo d'ornato della fascia decorativa del sottarco, identico a quello impiegato per l'arco trionfale della Scala Santa [figg. IV.13-14], rappresentano segni di un possibile restauro riferibile ai cantieri di *Conxolus*: viene il sospetto, allora, che l'ampliamento della luce dell'ingresso possa essere conseguente, da un lato, all'intensificarsi dei flussi di devozione nella cappella di San Gregorio[85], dall'altro, forse, effetto di un possibile crollo provocato dal terremoto del 1298[86].

Lo spazio antistante all'oratorio, che funge da andito, è tutt'uno col corridoio di Santa Chelidonia. Esso consta di due campate comunicanti, sorrette da un poderoso pilastro composito, su cui scaricano tre archi trasversi [fig. I.52]. La campata contigua alla parete d'ingresso della cappella ha copertura a volta sghimbescia pentapartita ed è addossata, a occidente, alla parete rocciosa [fig. I.77]; lo sviluppo della seconda, di conformazione appena più regolare, intercetta sul lato orientale la parete di affaccio alla cripta, elevata sulle coperture della Scala Santa e considerata da Marina Righetti successiva alla fase edilizia della cappella di San Gregorio giacché essa rompe bruscamente lo sviluppo della volta [figg. I.75-76][87]. Tuttavia, la coerenza dei partiti e dei moduli decorativi dell'apparato pittorico delle campate – integralmente originale e contestuale ai dipinti della cappella, fatto salvo un sottarco rimaneggiato forse in anni ottocenteschi – non fa trapelare tracce di un'ipotetica addizione seriore. L'anomalia dei pennuti dipinti a mezza figura nella vela orientale è difatti solo apparente: non conseguenza di un'aggiunta in rottura – di cui mancano i segni – ma risultato di una scelta programmatica del pittore, funzionale al mantenimento dell'unitarietà tematica della figurazione della crociera, nonostante l'ingombro della parete, evidentemente preesistente e utile a schermare e contenere l'andito. Risulta più problematico l'esame del vano a sinistra dell'accesso alla cappella, le cui pareti sono rivestite di pitture quattro e cinquecentesche: un *Giudizio Universale e san Girolamo penitente* datato 1466, iconograficamente sapidissimo, da riferire a *Petrus*, prolifico pittore della valle sublacense[88], e un *Cristo deriso* tardo-cinquecentesco, collocato nella lunetta sul culmine della finestra, *en pendant* con un *San Simeone di Polirone*, dipinto a sinistra della stessa [fig. I.52]. Anche di questo vano è stata supposta un'addizione seriore[89]:

riguardarono la cappella nel corso degli anni sessanta e bonificarono la zoccolatura inferiore delle pareti da una decorazione continua ottocentesca di sapore neotrecentesco. Su Casaretto e la Congregazione sublacense, cfr. FABBRI 1967; *Pietro Casaretto e gli inizi della Congregazione Sublacense (1810-1880)* 1972, part. pp. 349-525.

85 Cfr. *infra*, §II.5, nota 111.

86 Cfr. EGIDI 1904, pp. 119-121. Sull'opportunità del nesso causale tra eventi sismici e l'attività dei cantieri sublacensi, cfr. §II.2, nota 29; §IV.1, nota 1.

87 Cfr. RIGHETTI 1982b, p. 84.

88 Al pittore, ricostruito da NARDECCHIA 2001b, pp. 167-187, vanno riferiti anche le *Storie di santa Caterina e Storie della passione* della Torre abbaziale, una *Madonna con Bambino con i santi Placido e Mauro* situata nell'attuale aula capitolare, contigua al refettorio; al di fuori dello Speco, sono sue le *Storie di Cristo* del santuario della Crocella. Del medesimo pittore sono anche gli affreschi riscoperti a Palazzo Nardini a Roma, da datare tra il 1475 e il 1480. Rimando, in proposito, a PETROCCHI 2006; per ulteriori approfondimenti sul pittore, cfr. anche CAPPARELLI 2013.

89 Cfr. RIGHETTI 1982b, p. 84.

tuttavia, l'omogeneità del paramento murario esterno con quello della cappella contigua [fig. I.51] fa ipotizzare un'esecuzione contestuale dei due spazi; difficile, poi, riconoscere una funzione agli archi passanti dell'andito, senza pensarli in comunicazione con un piano di calpestio[90].

La cappella si trova raramente menzionata nelle narrazioni cronachistiche, comparendovi nel racconto della visita sublacense di Gregorio IX[91] che l'avrebbe consacrata «quo monachorum piis precibus satisfaceret (…) solummodo»[92]; viene fatta una seconda menzione dell'oratorio nel racconto della permanenza sublacense del vescovo maiorchino Lluis De Prades (1426-1429), che aveva fatto realizzare una tavola con *Storie della vita di san Benedetto*, oggi conservata nell'antico sacrario ma attestata da Mirzio da Treviri nell'andito della cappella [fig. I. 80][93].

[90] La bifora esterna [fig. I.43] è prodotta da un rifacimento, ma non è improbabile che sostituisca un'altra già prevista per dar luce al corridoio, altrimenti troppo buio.

[91] Avvenuta per Mirzio da Treviri nel 1228. Su questi aspetti, cfr. *infra*, §I.2.1.1.

[92] Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 321.

[93] *Ivi*, p. 485. Il dipinto si trova commentato in CERONE 2011, pp. 689, 691 nota 45 e CERONE 2015, pp. 139-140. La studiosa ne ha proposto un'originaria destinazione alla cappella degli Angeli in Santa Scolastica, voluta dal medesimo De Prades, oltre che una convincente attribuzione allo stesso pittore responsabile degli affreschi della stessa cappella [figg. I.74-78]. Non rinuncerei però a ipotizzare una provenienza della tavola dall'oratorio specuense di San Gregorio, un'ipotesi non contraddetta dalle fonti documentarie citate dalla Cerone (DOLCI, *Chronicon sublacense scritto da don Pietro Clavarini monaco Sublacense* 1819-1831, cc. 415-417) e anzi incoraggiata dalla presenza *in loco* del dipinto già a date seicentesche. Giunge ulteriore argomento a favore dall'interessante iconografia del dipinto che, nel descrivere e celebrare gli episodi salienti del romitaggio specuense di san Benedetto, dà ampio spazio alla descrizione apparentemente *ecfrastica* di un folto e festoso coro angelico che sembra accompagnare musicalmente lo svolgersi della vita del santo. Pur tenendo presenti i rischi di una sovrainterpretazione, si può pensare che l'ideazione iconografica abbia voluto tener conto, oltre che dell'intitolazione originaria della cappella di San Gregorio, anche della prossimità della grotta benedettina, potenziando un dialogo tra i due ambienti già reso evidente dalla situazione spaziale. A margine, il formato della tavola era originariamente rettangolare, ed è stato poi alterato dall'aggiunta di una cuspide che ha dato al dipinto un profilo a lunetta: un intervento effettuato alla fine dell'Ottocento (lo vedeva ancora nel formato originale RENIER 1855, tav. 37), quando esso è stato spostato nel sacrario dove oggi si trova, per omologarlo alle altre tavole dipinte, lì conservate e già sottoposte al medesimo trattamento.
Sui citati affreschi della cappella degli Angeli in Santa Scolastica, divenuta luogo di sepoltura del De Prades solo negli anni settanta del Quattrocento (cfr. BEVILACQUA 2008, p. 225 nota 14) rimando specialmente a ROMANO 2013 per l'interessante ipotesi – che resta estremamente cauta, per via della perdita degli affreschi avignonesi – di una derivazione iconografica delle *Storie angeliche* sublacensi dal ciclo di analogo soggetto di Matteo Giovannetti per la camera della Guardaroba nel Palazzo papale di Avignone. A farlo credere sono gli stretti rapporti di Luis De Prades con il re d'Aragona Martino I (1396-1410), che nel 1406 faceva richiesta al vescovo di Lerida Pere de Çagarriga di far eseguire disegni su pergamena delle *Storie angeliche* della cappella degli Angeli di Avignone, per farli forse riprodurre nella cappella reale del Palazzo di Valencia. La lettera di Martino I era stata recuperata da CASTELNUOVO [1962] 1991, pp. 54 e 162.
La particolarità del ciclo di Santa Scolastica, composto da *Storie dell'infanzia e della passione di Cristo* e tre storie micaeliche (l'*Apparizione sul monte Gargano con il Miracolo del Toro*, la *Caduta degli angeli ribelli*, *L'Anticristo decapitato dalla spada dell'Arcangelo Michele*), è nella presenza del *Padre eterno con le gerarchie angeliche*, in un'iconografia che ha una discreta fortuna nei primi decenni del Quattrocento, tra Roma (perduti affreschi di Giovenale da Orvieto sulla parete nord di San Clemente a Roma) e Riofreddo (chiesa dell'Annunziata). Sul tema, cfr. BRUDERER EICHBERG 1998; THEMELLY 2010; DI CALISTO 2012, pp. 54-102.

L'impressione di esclusività dell'ambiente che si ricava dal silenzio delle fonti trova un parallelo nella riservatezza ad esso conferita dalla particolare collocazione descritta – in posizione sopraelevata, schermata dal muro del corridoio di Santa Chelidonia[94] – e dal difficile sistema di accessi previsto in origine, che la teneva a parte dai circuiti di fruizione dell'*ecclesia inferior* [figg. I.2, 78].
L'accesso diretto al sacello è oggi facilitato da una scala chiocciola [fig. I.79], ricavata nella parete nord-occidentale della Scala Santa nel corso dei restauri novecenteschi coordinati da Gustavo Giovannoni[95]. Precedentemente, l'ingresso nel corridoio di Santa Chelidonia avveniva dalla cappella di San Romano, tramite un passaggio ricavato sulla volta in stucco gettata al di sopra della Grotta della Preghiera al momento degli interventi di rifacimento promossi nel 1595 dall'abate Giulio Graziani di Mantova, gli stessi che portarono all'apertura di un'entrata allo Speco dal basso, come oggi si vede[96]. Risulta invece più arduo risalire a monte dei rifacimenti di fine Cinquecento, un'impresa tentata da Marina Righetti che ha avanzato un'ipotesi qui condivisa[97]. A partire da una descrizione mirziana dello stato dello Speco antecedente alle alterazioni barocche che individuava in una scala stretta e ripida, ammorsata alla cappella di San Romano, la via di accesso – o meglio, di discesa – alla grotta di San Benedetto[98], la studiosa congetturava l'esistenza di una seconda scala che consentiva, invece, la risalita dalla medesima spelonca al corridoio di Santa Chelidonia[99] [fig. I.2]. La verosimiglianza di simile assetto spaziale, che ha la sua specificità nell'insoluto dialogo previsto tra la grotta e il corridoio[100], è provata dall'esistenza di una volticina a botte, probabilmente pensata per coprire e

L'attribuzione degli affreschi resta ancora molto incerta, a ragione delle pesanti ridipinture apportate da Antonio Bianchini e Luigi Lais nel 1854-1855 (JANNUCCELLI 1856, p. 401); ROMANO 1992 (p. 466) ne proponeva la restituzione al catalogo del Maestro della cappella Caldora, del quale però non si ritrova il tratto ispido nelle lumeggiature liquide dei panni; d'altro canto, sebbene sia convincente il collegamento fatto dalla Cerone tra gli affreschi e la tavola con *Storie di san Benedetto*, sembrano poco fondati i riferimenti alla cultura pittorica iberica proposti. La questione, purtroppo, resta per il momento in sospeso.

94 Così detto dall'immagine della santa eremita affrescata da *Conxolus* sulla parete di affaccio alla cripta. Cfr. *infra*, capitolo II. Probabilmente la parete sarebbe stata dotata dell'affaccio sulla cripta solo più tardi, in occasione dei rifacimenti effettuati tra Due e Trecento.

95 Gli interventi sono documentati dal progetto di restauro, riprodotto in BELLANCA 2004, p. 90. Tra le fonti edite che relazionano degli avvenuti restauri, cfr. DE ANGELIS D'OSSAT 1939; interessanti i disegni specuensi di Giovannoni, pubblicati da CENTOFANTI, CIFANI, DEL BUFALO 1985, pp. 50-51.

96 «Quando la grotta superiore di S. Benedetto era divisa in due piani, mediante una volta ornata di rozzi stucchi su sfondo di un volgare oltremare, si accedeva alla cappella di S. Gregorio entrando dalla cappella intitolata a S. Romano, che è a destra di chi scende dalla chiesa superiore alla mediana, e per un andito che passava sopra la detta volta, ci si arrivava nella luce copiosa piovente dalla bifora che tuttora si vede» (SALVI 1953, pp. 4-5). I lavori dell'abate Graziani sono documentati da MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 605-607.

97 Cfr. RIGHETTI 1982a, part. pp. 129-130.

98 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 606-607.

99 Cfr. RIGHETTI 1982a, p. 130. Le considerazioni della Righetti poggiavano su precedenti ipotesi di C. D'Onofrio, in *Le Abbazie del Lazio* 1969, p. 98.

100 Il dialogo è stato brutalmente interrotto dall'inserzione di uno schermo novecentesco in vetro e ferro.

accompagnare, in origine, lo sviluppo e l'andamento della scala; la sua originalità è assicurata dalla qualità delle decorazioni aniconiche, giocate sul motivo della stella a otto punte entro clipei rossi stagliati su un fondo di verde bruno[101] [figg. I.85, 87]: l'elemento stellato è confrontabile, per fattura, a quello impiegato nella crociera della cappella di San Gregorio [fig. I.86] e va perciò analogamente restituito alla medesima campagna pittorica che, del resto, interessa anche la decorazione delle coperture delle restanti campate del corridoio [figg. I.75, 77]. Questo sistema di ripide discese ed erte risalite non risultava di certo funzionale a una frequentazione libera dell'ambiente: né, probabilmente, quest'ultimo era stato concepito per accogliere altri che i *pii monaci* menzionati nel testo mirziano, sebbene poi lo stato di fatto fosse destinato ad andare incontro a una rapida evoluzione, già dalla fine del Duecento[102].

Contribuisce a sostanziare la vocazione monastica, squisitamente elitaria del sacello, la specificità delle scelte iconografiche, costruite su eletti messaggi dottrinali, a ispirazione e tematiche escatologiche e penitenziali, come si chiarirà dopo aver fornito qualche coordinata preliminare sulla decorazione pittorica.

I.2.2 Precisazioni cronologiche: la fondazione della cappella e la sua decorazione pittorica

La rarità di appigli cronologici sicuri, che pone sul malcerto terreno della verosimiglianza la storia artistica del Sacro Speco, trova parziale ma soddisfacente risarcimento in questo tempietto, generosamente dotato di un ricco apparato epigrafico dal pittore che ne aveva curato la decorazione. Due iscrizioni corrono, a mo' di didascalia, al di sotto della *Consacrazione della cappella*: la prima permette di ambientare la cerimonia e di identificare nell'officiante P(a)P(a) GREGORIUS OLI(m) EP(i)S(copus) HOSTIENSIS // QUI HA(n)C CO(n)SECRAVIT ECCLESIA(m)[103] [figg. I.54, 62]; il celebrante è accompagnato da due accoliti, per uno dei quali, tonsurato e con tunica bianca, è stata proposta l'identificazione con Lando o Landone, abate del

[101] Se nella porzione sovrastante la grotta di San Benedetto il *pattern* decorativo presenta tracce evidenti di interpolazioni di restauro, che hanno reso più grevi le campiture cromatiche e regolarizzato i moduli d'ornato, si apprezza meglio l'originalità delle pitture nella parte di volta ancora compresa nel corridoio di Santa Chelidonia. Le stelle a otto punte costituiscono un modulo d'ornato piuttosto frequente nei partiti aniconici dei cantieri urbici di pittura murale tra primo e secondo quarto del Duecento. Si richiamano ad esempio il caso dell'abbazia delle Tre Fontane, dove la forma stellata torna nel vestibolo che collega il chiostro al portico aperto sulla campagna (cfr. QUADRI 2012a, p. 129); il caso della volta della cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati (cfr. DRAGHI 2012b, p. 191); il caso dell'oratorio di Onorio III in San Sebastiano fuori le mura (cfr. QUEIJO 2012a), dove le stelle sono impiegate in un clipeo entro polilobi mistilinei; infine, della volta della cappella del Tesoro, nella cattedrale di Anagni [figg. I.88-90].

[102] Cfr. *infra*, §II.5.1.

[103] La carica durò dal 1206 all'elezione al soglio pontificio, nel 1227. Il testo integrale è: HIC EST P(a)P(a) GREGORIUS//OLi(m) EP(iscopu)S HOSTIENSIS// QUI H(anc) CO(n)SECRAVIT ECCLESIA(m). Il libro aperto sull'altare reca la scritta VERE// LOCUS// ISTE//SA(n)C(t)U(s)// EST//I(n) QUO//ORANT: passo tratto dall'antifona della consacrazione (FRUGONI 1993, p. 269).

Sublacense al tempo della realizzazione degli affreschi e già cappellano di Ugolino de' Conti, negli anni del suo episcopato ostiense[104]; nell'altro, invece, è stato riconosciuto san Francesco [fig. I.64].

Al di sotto della prima corre un'altra iscrizione, vergata su una sorta di finta cortina di colore ocra, più lunga e dal tono sostenuto, annunciato dall'adeguamento ai ritmi dell'esametro classico: il testo informa delle circostanze della decorazione pittorica dell'ambiente, che si dice avvenuta nel secondo anno del pontificato di Gregorio IX, quindi tra il marzo del 1228 e il marzo 1229 [fig. I.62]. L'epigrafe è ora lacunosa in più parti – specialmente nelle inferiori – ma è possibile integrarne le perdite con il supporto della trascrizione di Vincenzo Federici[105]:

> PONTIFICIS SUM(m)I FUIT AN(n)O PIC(t)A S(e)C(un)DO HEC DOM(us) HIC P(ri)MO Q(uo) SU(m)MO FUIT HONORE // MA(n)SERAT ET VI(t)A(m) CELES(t)E(m) DUXERAT IDE(m) P(er)Q(ue) DUOS M(en)SES S(an)C(t)OS [maceraverat artus] // IULIUS EST UN(us) AUGUSTUS FERVID(us) ALTER Q(ua)LI(s) CU(m) PAULU(s) RABT[us translatus ad astra][106]// IAM NON IPSE SET [iam] CRISTUS VIVEB[at in ipso] PRO QUO DEV[ota] FIET HIC ORA[tio][107].

L'iscrizione è stata al centro di un'animata *querelle* esegetico-filologica, sorta intorno alla frase *hic primo quo summo fuit honore manserat* e, più specificamente, alla funzione dell'aggettivo *primo* e al significato da riconoscere al *summo honore* menzionato. Le opposte posizioni del dibattito sono così paradigmaticamente rappresentate: da una parte, Alessandro Bianchi, intendendovi un riferimento alla carica pontificale e legando l'aggettivo *primo* al sostantivo *anno* del rigo precedente, proponeva di ambientare il soggiorno specuense di Gregorio e la consacrazione della cappella nel primo anno del suo papato[108]; d'altra parte diversa è la lettura offerta in precedenza da dom Guglielmo Salvi, il quale, riferendo il numerale a *summo honore*, coglieva un riferimento alla carica episcopale, primo degli altissimi onori del pontefice. L'interpretazione suggerita dal Salvi, sebbene poco seguita[109], è probabilmente la più aderente alla struttura sintattica del testo e va perciò preferita,

104 L'ipotesi, formulata da FRUGONI 1953, p. 109, è stata ulteriormente approfondita da SALVI 1953, pp. 13-22, che smentiva risolutamente un'identificazione del personaggio con san Francesco, precedentemente proposta da FEDERICI 1953.
105 Cfr. FEDERICI 1904, p. 406.
106 Si segue qui la *lectio* proposta da FRUGONI 1993, p. 270, più aderente all'esametro.
107 «Questa dimora fu dipinta nell'anno secondo del sommo pontefice. Qui si era fermato nel primo altissimo onore in cui fu e qui aveva condotto vita celeste. Lo stesso papa aveva macerato i santi arti per il tempo di due mesi: uno è luglio, il fervido agosto l'altro. Come Paolo, fu rapito e portato in cielo: non egli, ma Cristo viveva ormai in colui per il quale si faccia qui devota preghiera». Poco condivisibile la traduzione proposta da FRUGONI 1993 (pp. 270-272), che intende l'*hic* del testo non avverbio ma pronome dimostrativo riferito addirittura a Francesco, eletto a soggetto delle frasi seguenti.
108 Cfr. BIANCHI 1980, pp. 6-8.
109 Condivisa anche da C. D'Onofrio, in *Le Abbazie del Lazio* 1969, pp. 96-98.

tanto più che il *titulus* di identificazione del papa officiante è preceduto dall'avverbio *olim*[110], certamente da intendere nel significato di "a quel tempo". La *lectio* fissa dunque per la consacrazione della cappella una cronologia anticipata agli anni dell'episcopato di Ugolino dei Conti di Segni e, più precisamente, al 1219, quando l'anagnino aveva fatto visita allo Speco all'eremita Lorenzo Loricato[111]. L'incalzante ritmo dei decreti pontificali referti dai registri editi da August Potthast non lascia margine, infatti, a un soggiorno bimestrale presso il monastero di San Benedetto, tra il 1227 e il 1229[112]. Più pacifica è invece la cronologia degli affreschi, da riferire – come detto – al secondo anno del pontificato di Gregorio IX e, più nel dettaglio, al tempo occorso tra il marzo 1228 e la canonizzazione di san Francesco, nel luglio dello stesso anno: la mancanza del nimbo nell'icona specuense dev'essere difatti indizio sicuro dell'anteriorità di quest'ultima rispetto all'evento[113].

Della precedente dedicazione della cappella agli angeli[114], che ha collocazione pertinente nel contesto della devozione benedettina, rimane traccia parziale nella grande enfasi data alle iconografie angeliche: dai serafini nella crociera di copertura, alternati ai simboli degli *Evangelisti* [fig. I.74], al gigantesco *San Michele arcangelo* turiferario dipinto sulla parete meridionale e posto a contraltare della scena di *Consacrazione*, curvo sotto il giro arcuato della parete [fig. I.57]. Ai suoi piedi dovevano forse trovarsi immaginette di devoti – probabilmente monaci – poi obliterati dal *Cristo in pietà*: l'integrazione iconografica è suggerita da un'iscrizione ancora leggibile al di sopra dell'interpolazione quattrocentesca, con il testo «[Princeps gloriosissime Michael] ESTO MEMOR NOSTRI», parte dell'antifona al *Magnificat* del Breviario romano su cui si fonda la liturgia micaelica[115], certamente

110 Il significato è registrato come secondo, per occorrenza, dal *Novum glossarium Mediae Latinitatis*. Cfr. F. Blatt, *olim*, s.v., in *Novum glossarium Mediae Latinitatis ab anno DCCC usque ad Annum MCC*, XIII, 1983, coll. 441-442.

111 Cfr. SALVI 1953, p. 20. Gli atti del processo di canonizzazione del beato sono integralmente riportati in CAPISACCHI DA NARNI, [1573], cc. 175r-199v. Cfr. anche *Processus auctoritate apostolica confectus super vita et miraculis servi Dei Laurentii conversi et heremitae*, in *Benedicti XIV Opera Omnia* 1840, p. 663, p. 663.

112 Cfr. POTTHAST 1957, I, pp. 699-716.

113La tradizione di un soggiorno sublacense di Gregorio IX nell'anno 1228 risale alla cronaca mirziana (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 320-322); la *vulgata* contribuiva retoricamente a riconoscere maggiore lustro allo Speco, luogo di devozione e spiritualità tali da essere scelto dal neoeletto papa come ritiro. A una presenza di Gregorio a Subiaco nell'agosto del 1227 crede BIANCHI 1980 (p. 12), che ne rintracciava la prova nell'intensificarsi in quel mese dei provvedimenti a favore del monastero. È stata, inoltre, recentemente avanzata (MORES 2004, part. pp. 283-304) la proposta di posticipare al 1232 la visita di Gregorio IX, in totale contraddizione con l'iscrizione commemorativa.
A margine: l'iscrizione specuense si avvicina in due passaggi significativi al testo della bolla di annuncio della canonizzazione di san Francesco *Mira circa nos* (edita in *Bullarium franciscanum Romanorum Pontificum* 1759-1768, I (1759), p. 43) dell'agosto del 1228, come notato da FRUGONI 1993, p. 271, che ricavava una dipendenza testuale dell'epigrafe dipinta dall'atto pontificale. Le affinità riguardano l'espressione *maceraverat artos* e il paragone con san Paolo, passi che tuttavia hanno il sapore di *topoi* retorici.

114 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 321.

115 Cfr. BIANCHI 1980, p. 6, la intendeva erroneamente come invocazione pronunciata dallo stesso *San Michele*.

allusiva al ruolo di psicopompo dell'arcangelo. Compaiono negli affreschi anche altri minuti ritratti di monaci devoti: nella chiave di volta dell'arco della medesima parete meridionale un angelo benedice un FRATER ODDO [fig. I.55]; ai piedi del *San Paolo*, nell'absidiola con la *Crocefissione* si avvista un F(rate)R ROMAN//(u)S, affiancato dal motto DIES MEI//TRA(n)SI//ERUNT P(arce) M(ihi) D(omini)[116] [fig. I.54]. Al frate Romano dava poi le spalle, nel medesimo registro parietale, un secondo *frater*, perduto per l'apertura di un repositorio in rottura di intonaco, identificato da Hermanin come [t]HOMAS[117] [fig. I.59-60].

I.2.3 La preghiera e la memoria: dalla lettura iconografica degli affreschi a un'ipotesi sull'uso della cappella gregoriana

La mancanza di notizie certe sulla destinazione d'uso dell'ambiente ha di certo contribuito a deprimere il senso unitario e complessivo del programma, frammentato in una pluralità di episodi e personaggi autonomi e desultori, cui sono stati riconosciuti carattere e funzione preminentemente votivi. Tale è difatti la conclusione che emerge dalle pagine di Bianchi, cui si deve, ad ora, il tentativo di uno studio più articolato delle pitture, che tuttavia non dà pienamente valore alle sofisticate implicazioni dottrinali delle scelte iconografiche, affatto consone all'importanza del luogo[118]. Questa emerge dalle poche, ma illuminanti, battute della cronaca mirziana, laddove si allude alle numerose indulgenze di cui l'altare gregoriano fu dotato sin dalla fondazione e che sarebbero col tempo diventate più cospicue[119]; colpisce, inoltre, anche la particolare affezione dei monaci per il tempietto, tale da far loro rivolgere preghiere insistenti al papa perché questi desse al luogo una consacrazione più solenne. Gli stessi monaci sembrano essere destinatari privilegiati di un programma iconografico di ideazione eletta, contesto intorno a temi e parole a predominante vocazione memoriale e penitenziale, della quale si ha un primo e immediato riverbero nell'ampia presenza di figurine di devoti che indirizzano ad angeli e santi invocazioni ribattenti sulla *salvatio animae*. La centralità di quest'ultimo tema è messa ulteriormente in valore dall'evidenza conferita al torreggiante *San Michele arcangelo* [figg. 1.56-57], figura santa cui si riconosce convenzionalmente un ruolo centrale nel giudizio dell'anima *post mortem* e per questo congrua destinataria dell'invito *esto memor nostri* pronunciato dai

116 Secondo un'ipotesi verosimile già di Federico Hermanin, ripresa da Gerhart Ladner, il frate potrebbe essere identificato con l'abate Romano, rettore, ormai noto, dell'abbazia sublacense negli anni della *renovatio* innocenziana e qui omaggiato *post mortem*. Cfr. HERMANIN 1904, p. 417; LADNER 1964, pp. 449-460.

117 Cfr. HERMANIN 1904, p. 417.

118 Cfr. BIANCHI 1980, p. 7: «Anche se eseguiti in un'unica occasione gli affreschi appaiono privi di un senso complessivo». Mancano del tutto di approfondimenti iconografici le pagine di CRISTIANI TESTI 1982, pp. 111-120.

119 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 321, 417 per le indulgenze concesse da Urbano VI.

personaggi perduti ai suoi piedi[120]; questo tacito dialogo per la salvazione è replicato in scala ridotta tra un angioletto in volo e il già menzionato *frater Oddo*, nella lunetta sommitale della medesima parete [fig. I.58][121]. La presenza micaelica si attaglia bene, inoltre, alla dedicazione gregoriana dell'oratorio, giacché l'arcangelo apparve sul culmine della Mole adrianea al pontefice santo mentre questi si recava in processione per le strade di Roma, pregando la Madonna affinché liberasse la città dal morbo della peste[122].

Le implicazioni escatologiche sottese alle figure fino a qui esaminate sono annunciate già dall'affresco esterno alla cappella, raffigurante *Gregorio Magno con Giobbe piagato*, pittura in cui generalmente si intende un omaggio all'attività del papa di commentatore del testo veterotestamentario [figg. I.91-93][123]. La curiosa iconografia, ad oggi un *hapax* se si eccettua la replica quattrocentesca fattane dal Maestro della cappella Caldora nel vestibolo orientale della chiesa dello Speco [fig. I.92][124], dà grande enfasi alla figura del pontefice, sovradimensionata. Quest'ultimo, tuttavia, sembra intento, più che a scrivere, a introdurre, con gesti e cartiglio (VIR/ ERAT/ IN TERRA/ UBS[125]/ NOMINE/ IOB), il patriarca Giobbe, effettivo coprotagonista del dipinto, anch'egli dotato di un *rotulo* che inneggia alla labilità delle fortune terrene: NUDUS/ EGRESSUS/ SU(m) DE/ UTERO/ MATRIS/ MEE. La figura biblica, che nei *Moralia* assurge a figura paradigmatica del percorso di salvezza che i pii sono chiamati a seguire attraverso la mortificazione della carne e delle gioie terrene, trova non a caso nei contesti monastici la sua ambientazione congeniale, come ha ben illustrato Julie Enckel Julliard, riscoprendo il più antico ciclo agiografico dedicato a Giobbe (XI sec.) nella supposta *galilea* dell'abbazia di Farfa; la vicenda del *piissimus* uomo di Hus si costituisce inoltre a parabola della resurrezione, tanto che la sua illustrazione trova campo di applicazione privilegiato anche in ambito funerario[126]. Da simili premesse assume una diversa sfumatura di

120 Si lamenta la mancanza di studi specifici e classificatori sull'iconografia di san Michele. Per un quadro d'insieme, cfr. PETRUCCI 1971; PIAZZA 2006, pp. 192-203; infine – sebbene estremamente compendiario – BELLI D'ELIA 2000; sulla presenza di san Michele in contesti iconografici escatologici, cfr. BASCHET 1991, pp. 73-80, con bibliografia precedente. Sull'arcangelo guerriero, cfr. anche il recente CASTALDI 2016.

121 È molto suggestiva, sebbene non dimostrabile, l'ipotesi di riconoscere in *Oddo* Oddone di Cluny, artefice nel X secolo della riforma cluniacense, nonché fautore di una solida propaganda gregoriana. Per BIANCHI 1980 (p. 10 nota 9), si tratterebbe invece di Oddone da Novara, morto nel 1198 dopo una visione celeste, e dichiarato venerabile da Gregorio IX nel 1240.

122 La leggenda riceve in realtà prima redazione testuale da Jacopo da Varazze, che tuttavia registra nella sua opera un patrimonio di racconti agiografici preesistenti, perpetuatisi oralmente o trasmessi da fonti scritte non più tracciabili. Sulla leggenda dell'apparizione di san Michele sulla Mole, raffigurata da Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi e da Spinello Aretino nella chiesa di San Francesco ad Arezzo, cfr. ARGENZIANO 2016. Si veda anche CERUTTI 2008.

123 Cfr. BIANCHI 1980, p. 10.

124 Qui è dato maggiore rilievo all'attività di commentatore di Gregorio, che è rappresentato con un codice aperto sulle gambe.

125 Semplificazione fonetica di Hu(b)s, toponimo del luogo di nascita di Giobbe.

126 Materia iconografica rarissima, la vita di Giobbe avrebbe conosciuto un'importante edizione trecentesca per mano di Taddeo Gaddi, autore di un ciclo destinato al Camposanto pisano. Un' altra breve sequenza è destinata alla predella del trittico camaldolese di Nardo di Cione, con

senso la stessa intitolazione gregoriana dell'oratorio, più di un omaggio onomastico al pontefice in carica. La figura del papa benedettino, difatti, trova frequente associazione con il culto e la commemorazione dei defunti, poiché a Gregorio vanno riconosciute una prima normalizzazione della liturgia funeraria come strumento di riscatto e una decisa affermazione del valore della preghiera *pro animis*[127]: questi aspetti dottrinali, già fondativi dell'indirizzo riformistico cluniacense, avrebbero conosciuto una discreta fortuna – teologica e iconografica – duecentesca, ma soprattutto trecentesca, afferente all'ambito domenicano[128]. Tuttavia, la centralità delle tematiche memorialistiche gregoriane potrebbe trovare a Subiaco un'ambientazione eletta, giacché a Santa Scolastica si riconosceva, sin dall'XI secolo, grande importanza nella liturgia quotidiana alla commemorazione dei defunti, tanto che l'abbazia, come Farfa e come Montecassino, era dotata di un proprio *Liber vitae*[129]; d'altro canto, tra il terzo e il quarto decennio del Duecento si registrava allo Speco un incremento delle richieste, di monaci e laici, di avere sepoltura nel cimitero contiguo alla *porta Sancti Benedicti* perché le loro anime fossero «purius expiatas (…) monachorum cautiore ceremonia»[130].

In mancanza di spazi più congrui[131], è da pensare che simili celebrazioni si svolgessero presso gli altari allora esistenti al livello inferiore: tra questi, l'altare di San Gregorio, dove le preghiere *pro animis* potevano forse essere destinate di preferenza, come sembrano dire le scelte iconografiche. L'indirizzo memoriale ed escatologico precedentemente enucleato trova nuova conferma nei brani superstiti della scena della controfacciata della cappella, da identificare – come anticipato – con un *Tributo di san Pietro* (*Mt* 17, 27), il cui intrinseco significato figurale di redenzione dell'anima attraverso la fede riceve ulteriore valore dalla collocazione in posizione prospiciente la parete con la *Crocefissione* [I.64]. La medesima scena apostolica trovava un suo spazio di destinazione – isolato e non pertinente a una

Madonna con Bambino, San Gregorio e San Giobbe (1365, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce), su cui cfr. TARTUFERI 2001.

127 È in tal senso centrale il libro IV dei *Dialogi*, dove si racconta di un monaco, *Iustus*, che si era macchiato di furto ma era riuscito a scampare all'inferno grazie alle preghiere dei confratelli. Su questi aspetti, si rimanda a ENCKELL JULLIARD 2008, p. 180, che fa notare come la figura di san Gregorio fosse di preferenza associata al culto dei morti: nel farfense *Liber Tramitis aevi Odilonis abbatis*, per esempio, dove «la fête celebrée en l'honneur de saint Grégoire est associée au culte des defunts, à la différence de celle d'autres saints». Sull'iconografia gregoriana, cfr. BISOGNI 2008; CERUTTI 2008.

128 Vanno ricordati, in proposito, gli affreschi agiografici dello pseudo-Dalmasio nella cappella Bardi (già di San Gregorio) in Santa Maria Novella, dove è data grande enfasi alla «faculté de Grégoire à prier pour l'âme des damnés», come nota CERUTTI 2013, p. 175. Le scene più legate alla dottrina della preghiera per l'anima dei defunti sono *Gregorio visitato dal medico*, *Giustizia di Traiano*, *Preghiera per l'anima di Traiano*.

129 Contenuto nel Sacramentario B24 della Biblioteca Vallicelliana, su cui si vedano SCHWARZMAIER 1968, HOUBEN 1987. Nella redazione definitiva, stabilizzatasi nel XIV secolo, il *Liber* porta i nomi di 8000, tra monaci e laici, ai quali bastava credere che «il solo fatto di essere iscritti in un libro che serviva alla liturgia quotidiana avesse il benefico effetto di ricordare a Dio le persone registrate», cfr. FRANK 2006, p. 226.

130 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 229.

131 Cfr. *infra*, cap. III.

sequenza apostolica – sulla controfacciata del nartece di Farfa, contestuale alle menzionate *Storie di Giobbe* e a una grandiosa *Ascensione di Cristo* e partecipe del medesimo sovrasenso escatologico[132].

Non sono estranei al dialogo generale sulla *salvatio* i pannelli votivi con il *Sant'Onofrio* e il *San Francesco* [figg. I.64, 66], veri e propri *exempla* di vita penitente, paralleli a quello di san Benedetto, che è assente nelle pitture ma fisicamente rappresentato dalla memoria trogloditica collocata a poca distanza dalla cappella. È invece meno coerente con l'iconografia complessiva l'episodio della *Consacrazione dell'altare*, memoria nobilitante fondativa in un certo senso parallela alla bolla innocenziana esposta sul fondo della cripta.

I.2.4 Le «abitudini giovanili» del Terzo maestro di Anagni: lo stile e i *divertissements* ornamentali degli esordi sublacensi

Alla raffinata selezione iconografica sottesa agli affreschi della cappella di San Gregorio corrisponde una non meno sostenuta eleganza dello stile, che è propria di un protagonista della pittura laziale e romana tra il secondo e il terzo quarto del Duecento: il Terzo maestro di Anagni. Il profilo dell'anonimo si è costituito intorno a un gruppo di affreschi della cripta anagnina di San Magno[133], parte di una più ampia decorazione corale che aveva visto susseguirsi, e da un certo momento affiancarsi, *équipes* pittoriche dai caratteri stilistici peculiari[134] [fig. I.94]. Un primo intervento, certamente successivo all'invenzione e alla traslazione delle reliquie di san Magno[135], era stato coordinato da un pittore dai caratteri arcaizzanti responsabile anche della decorazione pittorica della chiesa di San Silvestro a Tivoli e noto agli studi come Primo maestro di Anagni o Maestro delle Traslazioni[136];

132 Cfr. ENCKELL JULLIARD 2008, pp. 86-88, 134-168. La studiosa riporta inoltre una fonte che potrebbe aiutare a intendere meglio l'impiego del soggetto in contesto monastico. Si tratta di un passo di Pier Damiani, in cui il teologo paragona i monaci a dei pesci in grado di elevarsi alla contemplazione grazie alla clausura: «Pisces quippe qui squamarum pennulas habent, dare saltus etiam super aquas solent. Quid ergo pennatis piscibus nisi electae animae figurantur; quae profecto solae in coelestis Ecclesiae corpus transeunt; quia modo virtutum pennulis fultae, saltus dare per coeleste desiderium sitiunt, ut superna per contemplationem appetant, quamvis in semetispas iterum ex mortali carne relabantur» (Sancti Petri Damiani, Op. 52, II, PL, CXLV, 766, in ENCKELL JULLIARD 2008, p. 145 nota 106).

133 In particolare: le volte IX (*Distruzione degli idoli; Ritorno di Israele a Dio*), VI (*Battaglia di Masphi*), V (*Samuele e Saul*); le pareti 8 (*Guarigione di Cita; San Magno richiama il vescovo Pietro ad Anagni*), 6 (*Guarigione di Italo; Resurrezione di Paterniano di Leone*) e 2 (*Santi Giovanni Evangelista Pietro e Paolo, Santo vescovo*); le paraste 7 (*Santi Pietro, Onofrio e Giovanni Evangelista*) e 3 (*Santo vescovo, Sant'Onofrio, San Giovanni Evangelista*). Suoi sono anche l'affresco con *Cristo e Santi* collocato nell'andito di accesso alla cripta, il *Cristo in trono e i Santi Luca e Cataldo* nel portico settentrionale della cattedrale e la *Madonna Regina* e il *San Pietro* sull'ultimo pilastro destro della chiesa. Per un quadro di sintesi sulle spettanze della cripta anagnina, rimando a BIANCHI 2003b, p. 49.

134 Sono ancora valide le coordinate critiche tracciate da TOESCA 1902, riprese e approfondite, a distanza, da BOSKOVITS 1979 che tuttavia proponeva un'anticipazione eccessiva della cronologia del Primo maestro, che ha trovato non poche voci discordi (cfr. *infra*, nota 136).

135 Come ha chiarito BAGNOLI 2001, pp. 74-76.

136 La cronologia degli affreschi del Primo maestro è stata pietra focaia di un animato dibattito critico. *L'incipit* veniva dato da BOSKOVITS 1979 (con ulteriori precisazioni in BOSKOVITS 2010,

seguiva, dunque, l'attività del Secondo maestro, o Pittore ornatista, secondo l'intelligente dicitura di Pietro Toesca che ben rimarca la propensione decorativa dell'anonimo, poi responsabile, negli anni quaranta del Duecento, della realizzazione degli affreschi di San Nicola a Filettino e del ciclo dedicato alle *Storie di san Silvestro e Costantino*, presso il monastero romano dei Santi Quattro Coronati (1246)[137]. In un momento tangente l'attività del Secondo maestro e probabilmente situabile, come si dirà più estesamente, tra il quarto e il quinto decennio del secolo, avrebbe fatto il suo ingresso nel cantiere il più moderno Terzo maestro, versato in una narrazione veterotestamentaria animata, pervasa di un carattere affabulatorio spigliato che ha fatto talvolta immaginare per l'anonimo una consuetudine miniatoria[138]. Al pittore, come già proposto da Boskovits, vanno riferiti anche la

p. 19 nota 40), che proponeva di leggere nel fare eccessivamente retrospettivo del pittore non i riverberi di uno schietto bizantinismo aulico (TOESCA [1902] 1994, part. pp. 65-71) di recente *revival* duecentesco, ma i segni di arcaismi effettivi, da inquadrare nella produzione laziale del primo XII secolo e in un momento immediatamente successivo all'edificazione della cattedrale anagnina. La proposta di Boskovits è stata nuovamente discussa da BIANCHI 2003b (pp. 50-51), il quale, pur ammettendo per gli affreschi una datazione ancora entro il XII secolo, ne postulava una realizzazione immediatamente successiva alla consacrazione della cattedrale, avvenuta nel 1179. Gli ultimi e ingenti interventi di restauro (1991-1994) hanno fatto luce su un'effettiva anteriorità stratigrafica degli intonaci del Primo maestro; al di sotto del pavimento antistante all'altare di San Pietro, sono stati reperiti, inoltre, frammenti di affreschi compatibili, per composizione materica, con l'intonaco impiegato dal Primo maestro, fatto da cui si deduce che «in coincidenza della realizzazione del mosaico pavimentale (1230) sono stati scalpellati affreschi già in opera, i cui frammenti vennero lasciati in sito perché inglobati nella malta di allettamento del pavimento» (BIANCHI 2003b, p. 52). È plausibile che l'intervento del Primo maestro fosse sì antecedente a quelli dei pittori di più giovane generazione, ma forse solo di pochi anni: la coesione del programma pittorico e iconografico, messa fortemente in valore da HUGENHOLTZ 1979, FRUGONI 2001 (p. 2), e BAGNOLI 2001 (pp. 74-77), restituisce, difatti, la fisionomia di un cantiere nel complesso unitario.

Colgono nel segno specialmente le osservazioni di FRUGONI 2001, che richiamava l'attenzione sull'iconografia del *Martirio di san Magno*, mutuata per alcuni dettagli dalla leggenda di san Tommaso Becket: tra questi, l'ambientazione della scena davanti all'altare, la mutilazione di parte del cranio inferta al santo dai soldati, la decapitazione toccata al martire ancora vivo, e non già morto – per empio furore dei soldati –, come nella leggenda di san Magno. La specificità di simili derivazioni rende del tutto incongrua una cronologia degli affreschi del Primo maestro anticipata rispetto alla canonizzazione del santo di Canterbury (1173).

Al Primo maestro vanno riferiti anche gli affreschi dell'abside di San Silvestro a Tivoli (TOESCA [1927] 1965, II, pp. 1002-1004), di cui LANZ 1983, pp. 103-134, avrebbe poi argomentato una datazione nel primo quarto del Duecento, sulla base dell'aderenza tematica del programma apocalittico alla teologia del primato romano di Innocenzo III e, in particolare, delle *Storie di san Silvestro* al *Sermo Sancti Silvestri* composto dal pontefice. Al *corpus* dell'anonimo vanno poi aggiunte le miniature del Sacramentario della Biblioteca Apostolica Vaticana ("San Pietro F 13") proveniente dalla cattedrale anagnina, secondo la convincente proposta di GARRISON 1955-1956, pp. 147-150.

137 Cfr. LIVERANI 1968; ANDBERG 1969; BOSKOVITS 1979, pp. 9-10, 30-31 note 23, 26.

138 Su questo aspetto, rimando all'*Appendice* finale.

Molto si è detto sulla possibile formazione di questo pittore, in un primo momento legata al neo-bizantinismo peninsulare (TOESCA [1902] 1994, part. pp. 44-46; HERMANIN 1904, pp. 433-435). Non mancavano di certo sollecitazioni orientali nella stessa Roma dove, per la realizzazione dei mosaici della basilica di San Paolo fuori le mura, fu messa in campo un'*équipe* di esperti mosaicisti veneziani: un'impresa che BOSKOVITS 1979 (pp. 9-10) eleggeva a fucina di elaborazione dei modi del Secondo maestro; tuttavia, la scaturigine dello stile del Terzo maestro

Madonna con Bambino e il *San Pietro* (solo parzialmente conservato) situati sull'ultimo pilastro destro della cattedrale, da riportare a un momento di stile diverso e più tardo rispetto ai dipinti murali della cripta [fig. I. 96]; inoltre, è suggestiva, sebbene non dimostrabile, la proposta di attribuire al pittore la realizzazione dell'apparato decorativo della chiesa, il cui aspetto è però oggi integralmente contraffatto dagli interventi di ripristino purista condotti nei primi decenni del secolo scorso [fig. I.95][139].

L'identificazione del pittore attivo ad Anagni con il frescante della cappella di San Gregorio, proposta già da Pietro Toesca, non costituisce ad oggi un argomento pacificamente accolto dalla critica[140]. Al netto dell'evidente impoverimento materico che ha riguardato gli affreschi sublacensi, ormai per la maggior parte privi

è del tutto occidentale, da rintracciare, piuttosto, nella *koiné* sovraregionale centro-italiana che prende forma intorno al *revival* di eleganze linearistiche di lontana ascendenza tardo-comnena. Oltre al Lazio, ne sono interessati i territori limitrofi: la Campania che, con la *Dormitio Virginis* di Rongolise, ha meritato di essere annoverata tra le prime mete della diaspora monrealese (BOLOGNA 1969, pp. 24-27) e l'Umbria meridionale. Qui operava alla fine del XII secolo lo spoletino "Alberto Sotio", autore della croce dipinta conservata nel duomo di Spoleto (1187), ma proveniente dalla locale chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (su cui si vedano almeno i recenti contributi di MONCIATTI 2005; ROMANO 2012a). A quest'ultimo pittore BOSKOVITS 1979 (pp. 8-9) faceva risalire la cultura stilistica del Terzo maestro, evidenziando più forti tangenze tra le due personalità soprattutto nella *Madonna con Bambino* della Collezione Stoclet di Bruxelles, attribuita in definitiva al pittore anagnino (GARRISON 1949, p. 28; OFFNER 1952, p. 133), ma precedentemente assegnata a Sozio dalla SANDBERG VAVALÀ 1939. I rapporti tra i due pittori, fermamente negati da BIANCHI 2003b, che rimarca invece le tendenze di un naturalismo tutto meridionale, sono stati riconsiderati da ROMANO 2012c, pp. 27-28.
Il *corpus* del Terzo è stato accresciuto col tempo di aggiunte non sempre coerenti. Tra queste, vanno menzionate due opere della parrocchiale di Casape, nei pressi di Tivoli, riconosciutegli da BIANCHI 2003b, p. 56 (con bibliografia precedente): una *Croce* dipinta – piuttosto malconcia – con *Christus triumphans* e *Dolenti* nei rinforzi laterali, e la tavola con il *Salvatore*, in origine centrale di un trittico. Entrambe le opere - della medesima mano - sembrerebbero piuttosto inserirsi nel solco della fortuna locale dello stile del Terzo maestro, in quanto prive delle qualità pittoriche sue peculiari: della rapidità di disegno, della ricchezza d'impasto dei carnati, dell'espressività caratterizzata e parlante. I confronti possibili tra le poche parti ancora visibili della *Croce* e gli affreschi della chiesa romana dei SS. Giovanni e Paolo al Celio (1255 circa) fanno avvistare una vicinanza maggiore al pittore responsabile di quest'ultima impresa, attivo più tardi nel cantiere dell'Aula gotica accanto al Terzo maestro (DRAGHI 2006, p. 88). È recente la proposta di PANICCIA 2017 di riconoscere il Terzo maestro in pochi lacerti pittorici di un'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* e di un *Battesimo di Gesù* conservati nella chiesa di Santa Maria *in arce* a Jenne: lo stato estremamente frammentario delle pitture invita a una certa cautela di giudizio, ma le poche figure leggibili mancano dell'elegante grafia del Maestro.

139 Il restauro, architettonico e pittorico, fu eseguito tra il 1938 e il 1939. Ne viene data breve relazione da MATTHIAE 1942, pp. 41-48. Sugli affreschi della cattedrale, cfr. *infra*, §I.3.

140 Cfr. TOESCA [1902] 1994, pp. 31-50, che identificava il pittore come *frater Romanus*, riconoscendolo erroneamente nel monaco pio ritratto ai piedi del *San Pietro* nell'abside della cappella sublacense. La proposta dello studioso veniva subito dopo rettificata da HERMANIN 1904, pp. 434-435. L'attribuzione delle pitture sublacensi al medesimo maestro attivo ad Anagni avrebbe più tardi suscitato manifeste perplessità nello stesso TOESCA [1927] 1965, II (che *ivi*, p. 1005, parla per Subiaco di «diversi aiuti»), e in Alessandro Bianchi (in DE SANCTIS, BIANCHI, LAURIA 1991). La tendenza alternativamente dominante, ancora oggi, mira a negare o mettere in discussione l'unitarietà stilistica del pittore, inutilmente sfilacciata in una pluralità di mani. Si rimanda in proposito a BIANCHI 2003b, a DRAGHI 2006 e DRAGHI 2012a, dove si parla in prevalenza di "maestranze".

degli effetti di pittoricismo grafico tipici del pittore, si ritrovano gli stessi inconfondibili tratti morfologici, già ampiamente commentati da Boskovits che vi ravvisava lo stesso disegno, sottile e veloce, le stesse lumeggiature «filiformi» che, nel definire il modellato, marcano l'espressività dei volti. Si prenda ad esempio la *Vergine* dolente della parete occidentale, tra le figure meglio conservate del piccolo ciclo sublacense [fig. I.99]: qui guizzano nell'impasto del «carnicino»[141] di base le linee di bianco sangiovanni, che segnano d'un tratto unico la linea della fronte, girano lungo il profilo della palpebra inferiore, graffiano i solchi naso-labiali, increspano il labbro superiore, sottolineano le commissure orali e indugiano, infine, sulle rotondità del mento. Con un salto cronologico utile a rimarcare la sostanziale unitarietà del percorso del pittore si passi a ritrovare la medesima grafia, appena più semplificata o, piuttosto, riassorbita in impasti d'epidermide intessuti di cromie variate, nelle maschere dello straordinario ciclo dell'Aula gotica presso il palazzo di Stefano Conti ai Santi Quattro Coronati, impresa da datare alla metà del quinto decennio del Duecento [figg. I.96][142]. *À rebours*, fanno da ponte tra i due cantieri le figure di Anagni, dov'è evidente che il pittore si avvia ad essere più sintetico e rapido nel trattamento delle carni, a optare per una tessitura impastata, che simula il naturale, laddove alle date sublacensi opta per campiture uniformi, con strati di colore sovrapposti [figg. I.99-100]. Le sottili discontinuità stilistiche riscontrate tra i cicli di Subiaco e Anagni, lungi dall'essere segno di alterità di mano, sono ben comprensibili alla luce di un ragionevole scarto temporale tra le due imprese[143]. Si entra qui nel vivo di una cruciale *querelle* storiografica, che riguarda la seriazione delle opere del Terzo maestro e, all'interno di questo più vasto problema, la cronologia del cantiere anagnino. Varrà la pena riesaminare brevemente la questione, sebbene essa abbia alle spalle una non esigua messe di contributi, recentemente ripercorsi, in sedi e momenti differenti, da Alessandro Bianchi, Andreina Draghi e Serena Romano[144].

I riferimenti cronologici validi per la decorazione pittorica della cripta anagnina sono fissati da cinque epigrafi. Delle due collocate nella chiesa superiore, la prima permette di datare il rifacimento del pavimento davanti alla cappella Caetani tra il 1224 e il 1227, ovvero tra il primo anno dell'episcopato di Alberto e l'ultimo del pontificato di Onorio III, entrambi ricordati nell'iscrizione; la seconda, sul terzo pilastro a destra della chiesa, riferisce di un *opus* eseguito per volontà di

141 Cfr. TOESCA [1902] 1994, p. 33.

142 L'intervallo cronologico di riferimento (1244-1254) è compreso tra la fuga di Innocenzo IV da Roma, che sancì la concentrazione di un potere crescente nelle mani del cardinale Stefano Conti, e la morte di quest'ultimo; si conducono ulteriori restringimenti cronologici col conforto dei dati di stile, da leggere a non troppa distanza dal cantiere anagnino, come caldeggiato da ROMANO 2012c, pp. 28-33. Per una sinossi dei fatti storici, vincolanti per la datazione dell'impresa pittorica, rimando a DRAGHI 2006, pp. 17-19. Si è proposto di restituire al Terzo anche gli affreschi della controfacciata della basilica dei Santi Quattro Coronati, ora pesantemente ridipinti e apprezzabili in pochi brani autentici: cfr. QUEIJO 2012b.

143 Cfr. ROMANO 2012c, p. 29.

144 Cfr. BIANCHI 2003b, pp. 53-58; DRAGHI 2006, pp. 70-97; ROMANO 2012c, p. 29.

Pandolfo nel 1250[145]. Altre tre, due sull'altare cosmatesco al centro della cripta (una delle quali è ora nel Museo della cattedrale), una murata in rottura dell'affresco con *Cristo in trono fra quattro santi* nella parete prospiciente l'altare, riportano al 1231 la sistemazione della nuova ara ad opera di Cosma e dei suoi figli[146]. La lastra della parete sotto la volta IV colloca inoltre nello stesso anno il rinvenimento delle spoglie del santo patrono, evento al quale seguì una cerimonia solenne officiata dal vescovo Alberto, la stessa assunta da Boskovits ad *ante quem* per il completamento della decorazione pittorica[147].

Nella medesima direzione si sarebbero mosse le osservazioni di Francesco Gandolfo, che collocava gli affreschi nei pochi anni compresi tra il compimento della decorazione sublacense e la data della cerimonia di traslazione[148]; la proposta cronologica di Gandolfo, poi accettata da Alessandro Tomei[149], aveva a premessa l'ipotesi di una possibile committenza papale, quella di Gregorio IX, al tempo impegnato a finanziare i lavori al palazzo anagnino[150].

Le date tràdite dal corredo epigrafico non sono, in effetti, perentorie ed eccessivamente vincolanti, fatta eccezione per le più tarde iscrizioni della chiesa superiore, che fissano a metà del secolo una più sicura conclusione dei lavori lì condotti, e della cripta stessa, di cui è documentata nel 1255 la consacrazione e, a conseguenza, la possibile chiusura dei cantieri pittorici. È dunque sulla base dell'esame stilistico degli affreschi che è più opportuno orientarsi, non prima però di proporre un'annotazione al forte rilievo dato da Boskovits, poi da Gandolfo, alla

145 PA(n)DULf(us) EP(i)S(copus) FIERI FECIT HOC OPUS ANN(o) D(omi)NI MCCL PO(n)TIFICATUS D(omi)NI INNOC(entii) IIII P(a)P(ae) ANNO VIII.

146 Nella medesima circostanza si provvide forse anche alla messa in opera del pavimento cosmatesco, lavoro che però – come avverte HUGENHOLTZ [1979] 2001, p. 52 – non è esplicitamente menzionato, giacché l'*hoc opus* citato sul gradino dell'altare si riferisce alla realizzazione della stessa ara (M[a]G[ister] C[osmas civis Roman]US/ CU(m) FILII[s] SUI[s] LU/CA ET IACOBO/ HOC OPUS FECIT. Per l'apparato epigrafico cfr. MAZZON 2001, p. 110.
Si riporta la trascrizione della lastra della volta IV riferita da BOSKOVITS 1979 (p. 26 nota 7) sulla base della collazione delle edizioni di SMITH 1965 (pp. 5-6) e ANDBERG 1975 (pp. 125-126): ANNO D(omi)NI MCCXXXI XI DIE EXEUNTE AP(ri)LIS/ PONT(ificis) D(omi)NI G(re)G(orii) VIIII P(a)P(ae) ANN(o) EI(us) VEN(erabili) ALBERTO/EP(iscop)O RESIDENTE I(n) ECC(lesia) ANAG(nensi) P(er) MAN(us) MAG(istr)I COS/M(a)E CIVIS ROMANI FUIT AMOTU(m) ALTARE/ GLORIOSISSIMI MART(yris) PR(a)ESULIS MAGNI IN/FRA QUOD FUIT I(n)VE(n)TUM I(n) Q(u)ODAM PILO/ MARMOREO RUDI PRETIOSU(m) CORP(us) IP(s)i MART(yris)/ Q(u)O K(a)L(endis) MAII SEQ(ue)NTI(bus) TOTI POP(ulo) PUBLICE OS/TENSO. EODE(m) DIE CU(m) YMPNI(s) ET LAUDIB(us) I(n) EO/DE(m) PILO SUB ALTARI I(n) HOC ORATORIO I(n)/IP(s)I HONORE C(on)DITO P(ro)FUNDITO E(st) RECON/DITUM CUM HONORE.

147 Cfr. BOSKOVITS 1979, pp. 4-5.

148 Cfr. F. Gandolfo, in MATTHIAE 1988, pp. 291-298 e GANDOLFO 2006, ove si anticipa anche la cronologia dell'Aula Gotica al 1235 circa; su questa falsariga, Vinni Lucherini orienta verso una datazione più alta anche gli affreschi dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco: cfr. LUCHERINI 2016, pp. 198-241.

149 Cfr. TOMEI 2001.

150 Del tutto infondata è la proposta di CAPPELLETTI 2002, pp 258-260, di retrodatare l'intero programma agli anni del pontificato di Innocenzo III in virtù della supposta sintonia del messaggio apocalittico insito nei cicli con l'indirizzo riformistico tracciato dal papa.

cerimonia di riconsacrazione dell'altare di San Magno (1231) come *ante quem* per il completamento dei cicli.

Nel precisare che la miracolosa e casuale *inventio* avvenne a fine dell'undici di aprile, si aggiunge nell'epigrafe che il quindici maggio seguente il corpo del santo fu mostrato al popolo e l'altare riconsacrato: sembra dunque improbabile che nell'arco di poco più di un mese si provvedesse a realizzare o anche solo a portare a termine l'intera decorazione pittorica; è invece verosimile che il reperimento delle reliquie sia avvenuto nel corso di lavori preliminari di sistemazione dell'ambiente, della messa in opera del pavimento, per esempio, e che abbia quindi dato avvio a un ambizioso progetto di rinnovamento[151]. A queste considerazioni si aggiunge la possibilità più che fondata che la narrazione delle *Storie di san Magno* messa in scena dal Primo maestro celebri i recenti fatti del 1231: come suggeriva Chiara Frugoni, sono specialmente i *Miracoli* della campata IX [fig. I.94] a «dimostrare la presenza delle reliquie nella cattedrale, presenza che nel frattempo era stata dimenticata»[152].

Va dunque riconfermata la validità delle proposte già avanzate da Toesca, che suggeriva di assumere il riferimento epigrafico a *post quem* per la realizzazione delle pitture della cripta e, in particolare, per l'attività anagnina del Terzo maestro[153].

Una lieve posticipazione della cronologia degli affreschi alla metà del quarto decennio, già recentemente supportata da Serena Romano[154], trova conferma nei confronti che si fanno proprio con i dipinti sublacensi, dove si legge l'avvio di una maturazione stilistica che coincide con una predilezione progressiva di tipi umani più solidi e pieni, ma costruiti su una medesima base lessicale fatta di *tic* e forme comuni [figg. I.99-103]. Rispetto agli esordi, ad Anagni la pittura del Terzo maestro prolifera di cadenze espressive, palesando segnali di una tendenza che toccherà l'acme negli anni dell'Aula gotica: i tratti fisiognomici si fanno marcati e incisivi, il pennello indugia sui contorni e il disegno si ispessisce [fig. I.101]; in compenso, la trama dei carnati diviene più sintetica e vibrante, ottenuta, in rapidità, per sovrapposizione e giustapposizione di velature di colore: ocra rossa per le ombre, bianco sangiovanni a filetti per i lumi[155]. Un certo senso di naturalismo così perseguito nel *ductus* pittorico si accorda alla vivacità spigliata delle figurette scattanti, che ostentano una gestualità sempre più teatrale ed esibita, pervicacemente variata, presente *in nuce* a Subiaco: ad esempio nella posa disarticolata di Giobbe [figg. I.107-109], o nella maschera pietosissima del *San*

151 Come argomenta FRUGONI 2001, p. 5.
152 *Ibidem.*
153 Cfr. TOESCA [1902] 1994, p. 37 però fissava la cronologia degli affreschi tra il 1237 e il 1257, un intervallo troppo ampio compreso entro gli estremi dell'episcopato anagnino di Pandolfo.
154 Cfr. ROMANO 2012c, p. 28, che aggiunge a sostegno motivazioni storico-politiche: «il nesso, che considero del tutto plausibile, del programma iconografico con la persona di Ugolino/Gregorio IX, spinge forse meglio ad ambientare le tinte fosche e apocalittiche del racconto attorno alla metà o nella seconda metà del quarto decennio, nel clima difficile degli anni federiciani».
155 Su questi aspetti si veda BIANCHI 2003a.

Giovanni Evangelista della *Crocefissione*, col capo incassato tra le spalle e le mani che, nello stringersi, stringono il *pathos* del momento [figg. I.110-112][156].

Allo Speco il carattere del Maestro non tarda a rivelarsi anche a una visione d'insieme, che permette di riconoscere un'industria «specializzata in maniera incomparabile nella pittura a fresco di grandi superfici lisce, o curve, o accidentate, di cui domina otticamente gli effetti senza che lo spettatore ne abbia chiaro sentimento»[157]. Questa *ratio* sapientemente padrona dello spazio, divenuta poi tipica del pittore fino al superbo cantiere romano dell'Aula gotica, trova nello Speco un primo laboratorio di applicazione privilegiato: qui, difatti, l'intelligenza spaziale dell'anonimo si misura con la necessità di adattare le figurazioni alle non poche difformità strutturali.

Il condizionamento architettonico e costruttivo «invece di essere un ostacolo alla raffigurazione, è utilizzato ai fini della composizione», nelle parti figurate come in quelle aniconiche. Toesca portava ad esempio di simile sapienza ambientale le figure dei dolenti ai lati della *Crocefissione* che si allungano di modulo e si incurvano per adattarsi alla conformazione della parete dell'archivolto absidale[158][fig. I.55], in modo non diverso dal probabile *San Pietro* della controfacciata [fig. I.69]. Con versatilità perspicua, il Maestro governa con agio il sistema di coperture dell'andito della cappella, ottenendo di mascherare con la dominanza del decoro l'irregolarità dei sistemi voltati e ricorrendo a una programmatica *variatio* esornativa, che distrae dalle asimmetrie obiettive degli spazi [figg. I.74-75, 77]. Le due crociere presentano sistemi decorativi differenziati, variati sui temi iconografici a soggetto ornitologico di lontana ascendenza paleocristiana e ininterrotta fortuna romana. La prima, più vicina all'accesso della cappella, è disegnata, nelle sue partizioni interne, da fascette fogliate che brillano di bianco e si diramano da un oculo centrale, internamente decorato con un fiorone [fig. I.77]; in tre delle cinque vele coppie di pavoni affrontati si abbeverano da un cantaro, stagliandosi su un fondo bianco animato di frangette vegetali in ocra rossa; le due vele restanti sono invece occupate da un intrico di *ramages* in ocra gialla, desinenti in compendiari fiori rossi tripetali [fig. I.116]. Il medesimo partito ornamentale, in forme più turgide e irrigidite, torna a decorare la superficie dei sottarchi dell'andito e lo strombo della monofora meridionale della cappella di San Gregorio [figg. I.117-118]; lo si ritroverà più avanti, impiegato dal Secondo maestro nel cantiere anagnino sull'arco di passaggio dalla volta III alla II [fig. I.119][159].

156 Il gesto del *San Giovanni* che serra il polso di una mano con l'altra ricorre in alcune *Crocefissioni* umbre, venete e paleologhe dell'ottavo e nono decennio del Duecento, oggetto della puntualissima indagine di Serena Bagnarol; cfr. BAGNAROL 2004. Al catalogo compilato dalla Bagnarol va dunque aggiunta in testa di serie la *Crocefissione* sublacense; segnalo, inoltre, che il medesimo gesto è compiuto anche dal *San Giovanni* della *Crocefissione* della chiesa della Santa Croce a Salerno, opera di un pittore – per Ferdinando Bologna catalano-roussilhonese (BOLOGNA 1969, pp. 62-65) – che mostra schietto entusiasmo l'illusionismo di marca assisiate.

157 Cfr. ROMANO 2004.

158 Come notava TOESCA [1902] 1994, p. 36.

159 Alessandro Bianchi (in *Il restauro della cripta di Anagni* 2003, pp. 96-97), osservava che ad Anagni i girali erano ottenuti con una lavorazione a risparmio, applicata anche a Subiaco, ma

La copertura della seconda campata ha al centro una croce dalle estremità decussate, colorata di cinabro e con oculo a fiorone, con bracci ansati decorati a racemi fioriti che si dipanano da un fusto centrale, con ritmi simmetricamente simili [fig. I.124] e forme che tornano quasi identiche nei partiti del Secondo maestro [fig. I.125], a dimostrazione dell'assoluta solidarietà operativa che connota l'attività anagnina dei due pittori.

Sono invece destinate ai pennacchi coppie di cigni, pellicani e pavoni: si apprezzano, nel dettaglio, le pose sottilmente variate degli uccelli messi a contrappunto, uno col becco affondato nel cantaro, l'altro che dà il dorso al compagno, volgendogli il capo [fig. I.75].

All'interno della cappella la fantasia del pittore si sbriglia nella crociera, dove gli angeli sono collocati sul crinale delle volte in modo che questo funga anche da asse di simmetria della figura [figg. I.113]: un espediente, poi impiegato dal pittore nei pennacchi con la *Primavera*, l'*Estate* e l'*Autunno* dell'Aula gotica [fig. I.114-115] [160]. Un esibito spirito di *variatio* guida anche la combinazione dei *partimenti* del basamento interno della cappella, differenziati tra finte cortine a scacchiera [fig. I.137-138] e motivi a croce dalle estremità decussate [fig. I. 134-136].

Il condizionamento strutturale, si diceva, non inibisce il Maestro, e se ne ha riprova a guardare il pilastro destro di ingresso alla cappella: nell'angolo interno, il pilastro si ammorsa allo sperone di roccia, determinando una posizione rialzata per l'affresco del *San Gregorio e Giobbe* e il conseguente avanzo, nello zoccolo inferiore, di una porzione di muro di risulta [fig. I.93]. Ancora una volta la disformità è piegata a vantaggio della decorazione e lo zoccolo riempito con un paramento pittorico in finto marmo che tenta di accordare illusivamente e uniformare la porzione di parete allo sperone roccioso contiguo.

La perspicuità esornativa del Maestro tocca anche i capitelli semplici e lisci, privi di articolazione scultorea e perciò decorati con motivi a fogliette trifide dipinti a grisaglia, replicati anche nel cantiere anagnino [figg. I.126, 128-130], che dialogano da presso con tipologie d'ornato tipiche della scultura del tempo, da ritrovare nella cornice del pulpito frammentario della cattedrale di Sant'Erasmo a Gaeta [fig. I.127] e nell'ambone Rogadeo del duomo di Ravello[161]. Le soluzioni esornative impiegate nei capitelli della cappella di San Gregorio e dell'andito contiguo tornano in quelli dell'absidiola dell'oratorio della Madonna, a testimoniare una decorazione primo-duecentesca preesistente all'intervento del pittore perugino[162]: si ritrova, negli uni e negli altri, un analogo disegno delle foglie con margine crestato, nervatura centrale

solo nelle vele della crociera dell'andito di accesso alla cappella e, con maggiore evidenza, nel pennacchio destro della vela meridionale. Su un fondo ocra erano tracciati i profili dei girali e riempiti di bianco i campi del fondo.

160 Cfr. DRAGHI 2006, p. 60.

161 Entrambi databili alla metà del secolo. Cfr. GIANANDREA 2006, p. 98.

162 I capitelli absidali, così come il finto velario sul basamento inferiore della parete, sono stati programmaticamente risparmiati dal Maestro dei dossali di Montelabate (sul quale cfr. *infra*, capitolo IV), che anzi sembra adeguarsi alle soluzioni decorative primo-duecentesche fingendo subito accanto carnosi motivi fogliati in orpimento relativamente simili.

carnosa e globulare da cui si dipartono, in rapide e sfilacciate tracce di pennello, le nervature secondarie. I confronti proposti tra le due serie [figg. I.129-130] invitano, seppur con la necessaria cautela, a prospettare la possibilità di una paternità comune e a profilare, pertanto, un intervento nel sacello mariano della medesima maestranza attiva nell'oratorio gregoriano: ipotesi tutt'altro che inverosimile, giacché la stessa risulta impegnata anche nella decorazione della facciata a fondovalle, candidandosi a responsabile indiziata di una campagna pittorica estensiva, sopravvissuta per pochi e avarissimi brani.

Da queste povere reliquie prenderà dunque avvio un'analisi necessaria a restituire unitarietà a scampoli apparentemente adespoti, ma certamente contestuali a più ambiziose campagne pittoriche, e a dare, di conseguenza, maggiore completezza di riferimenti al quadro dell'uso e della praticabilità degli spazi che si viene progressivamente a tracciare.

I.3 *Membra disiecta.* Sulle tracce di una perduta decorazione pittorica di metà Duecento

I.3.1 Un inedito del Terzo maestro di Anagni: il *San Benedetto* dell'ingresso meridionale

Già interessata dalla monumentalizzazione architettonica dei primi del secolo, la facciata meridionale, volto pubblico del complesso non privo di una sua importanza devozionale[163], fu toccata a qualche decennio di distanza da nuovi interventi che ne fornirono di pitture il prospetto [fig. I.139-143]. Non rendono giustizia agli affreschi il rilucere del cardellino sotto l'abbagliante sole del meridione e la secolare esposizione agli agenti atmosferici: fattori ambientali che hanno contribuito a sfibrare la materia dei dipinti, non a caso oggetto di segnalazioni sporadiche che solo eccezionalmente ne hanno valorizzato la qualità[164].

163 Si ricorda che in prossimità dell'ingresso era collocato il cimitero dello Speco: una collocazione affatto usuale, ritenuta tuttavia incompatibile con una fruibilità del varco da RIGHETTI 1982b, p. 91, che mostrava di dare eccessivo credito a un passo mirziano in cui si poneva la costruzione del cimitero a conseguenza della chiusura dell'accesso meridionale al complesso (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 317). Così commenta Eleonora Destefanis: «Luogo di accoglienza per i nuovi monaci, ma al tempo stesso di penitenza e purificazione, lo spazio immediatamente davanti la porta riveste un particolare significato anche nel momento in cui esso diviene luogo di memoria per coloro che si fanno seppellire dinanzi alla soglia, nell'ambito di una posizione che, come la critica degli ultimi decenni ha ben messo in evidenza, spesso riservata ai fondatori, è al tempo stesso indice di umiltà e di privilegio, potendo l'inumato godere della preghiera di coloro che entrano in chiesa» (DESTEFANIS 2011, p. 98).

164 Va a HERMANIN 1904, pp. 425-426 il merito di una descrizione circostanziata delle pitture, nel corso della quale lo studioso non manca di notare qualche loro affinità «colle figure della *cappella di San Gregorio*». Gli affreschi hanno dunque ricevuto, in seguito, la sola sbrigativa e impietosa segnalazione di CRISTIANI TESTI 1982, p. 120, che rilevava nel *San Benedetto* una mano «di ambito culturale assai diverso da quello del Maestro di Frate Francesco».

La decorazione pittorica segue e sottolinea la semplice articolazione delle superfici murarie: una fascia rossa ribatte il profilo dell'ampio rosone centrato, delle tre monofore cieche, dell'epigrafe dipinta con il versetto biblico «ASCENDAMUS AD MONTEM DOMINI QUIA DE SION…»[165]. Campiture uniformi in ocra decorano le parti non figurate, mentre nel registro superiore della facciata è rappresentato, in asse con il rosone, il *Dio Padre benedicente* affiancato da due angeli; sul culmine della parete corre una fila di mensoline antropomorfe, con sapide facce ghignanti [figg. I.141]: espediente pittorico ancora una volta in dialogo con temi scultorei *à la page*[166]. Alle monofore cieche del registro mediano sono destinati due santi, in ieratica posa frontale: il *San Benedetto*, a sinistra, è reso riconoscibile dal codice aperto sull'incipit della *Regula* «AUS/CUL/TA/O FI/LI//P(rae)CE/PTA/MA/GI/STRI» [figg. I.139-140]; non è più identificabile l'altro santo, quasi del tutto evanito[167]. Gli strombi della monofora centrale sono invece decorati con un raffinato ritmo di racemi miniati che si attorcono in larghi girali [fig. I.139].

Una rapida nota di Federico Hermanin, ingiustamente dimenticata dagli studi successivi, già tracciava pertinenti coordinate stilistiche per queste sfortunate pitture, giudicandole affini al ciclo della cappella di San Gregorio. Il balzo dalla figura di san Benedetto a quella solenne, ma vibrante di emotività sottile, di san Francesco è subitaneo [figg. I.144-145]: comune è la *silhouette* fina, svettante nel cappuccio conico del saio; vicinissimo è il tratto elegantemente grafico e bistrato che segna i dettagli dei volti, del labbro superiore increspato, degli occhi a mandorla, desinenti in lunghe code fatte per corse rapide di pennello. I profili nasali si scaldano similmente di lumeggiature aranciate, le stesse che toccano le parti in ombra delle fronti ampie e accendono le gote di pomelli rubizzi. Non manca, tra gli affreschi interni e gli esterni, il *trait d'union* di comuni e minuti dettagli morelliani: fra tutti, il trago auricolare carnoso e sporgente, che torna identico nel *San Benedetto* e nel *San Francesco*. L'*Angelo* alla destra del Cristo richiama il *San Michele* della cappella gregoriana, per la posa del capo ugualmente reclinato, per il profilo camuso del naso, per le chiome ravviate sulle orecchie, che lasciano il solo lobo a vista [figg. I.142-143].

La *lectio facilior* e una più logica economia di cantiere imporrebbero per la realizzazione della decorazione pittorica della facciata una cronologia prossima all'intervento nella cappella di San Gregorio. Tuttavia, rispetto agli affreschi del sacello, le pitture esterne tradiscono un modellato più greve, annunciato dai solchi grafici marcati, meglio leggibile nell'ispessimento delle forcelle nasali, e da soluzioni di sfumato meno graduate e tendenti piuttosto a scolpire volumi solidi: simili tratti stilistici connotano il maestro alle date della *Madonna con Bambino* e del *San Pietro* sul pilastro della cattedrale di Anagni [fig. I.146], pitture verosimilmente realizzate nelle

165 La scritta risulta da una riedizione recente di cui non è possibile assicurare l'aderenza di contenuto al testo originale.
166 Cfr. CADEI 1978.
167 Non è improbabile che si trattasse di un *San Gregorio*, figura cardine del santorale duecentesco specuense.

immediate prossimità del rifacimento pandolfiano del 1250 e dunque in anni successivi all'*explicit* sontuoso e monumentale del pittore nell'Aula gotica dei Santi Quattro Coronati.

I.3.2 I motivi a finta cortina della chiesa

Una posticipazione della cronologia degli affreschi a date medio-duecentesche, suggerita dai dati di stile, potrebbe essere inoltre puntellata dall'analisi di ulteriori sopravvivenze pittoriche, da localizzare nella prima campata della chiesa, al di sotto degli intonaci degli affreschi trecenteschi, con l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, sulla parete destra, e con il *Tradimento di Cristo* e la *Salita al Calvario*, sul muro opposto [fig. I.149-153]; tracce di *velarium* duecentesco, probabilmente contestuale agli altri frammenti, vanno invece localizzate nel registro inferiore della seconda campata, al di sotto della finta cortina dipinta dal Maestro della cappella Caldora [fig. I.147-148].

I lacerti della prima campata sono meglio leggibili sulla parete destra, dove un'ampia lacuna dell'intonaco trecentesco [fig. I.151] fa intravedere un motivo a conci ocra dipinti, profilati di bianco, che torna identico anche sulla parete occidentale, come rivelano le scarne porzioni a vista; la trama si interrompe per lasciare spazio a una fascia rossa che contorna, con andamento curvilineo, il profilo del rosone duecentesco al tempo ancora aperto[168] [figg. I.152-153]. I pochi frammenti rivelano con sicurezza un'originaria decorazione a finta cortina muraria, tipologia aniconica d'ornato piuttosto frequente a partire dalla fine del XII secolo, che conosce una discreta fortuna nel Lazio meridionale, specie verso la metà del Duecento[169]. Gli studi critici non hanno mancato di motivare la vasta diffusione di simile opzione decorativa con la sua preminente funzionalità economica, tale da garantire l'affrescatura di ampie superfici murarie in tempi relativamente rapidi[170]; ma altre sembrano essere le specificità del caso specuense, che si mostra invece affine a più raffinati e complessi sistemi di apparecchiamento pittorico attestati nell'anagnino e tutti variamente collegati all'operosità del Terzo maestro e della sua *équipe*[171]. Ad Anagni ha infatti origine una nuova modalità d'impiego della finta cortina, non «sbrigativa decorazione dell'architettura», ma dispositivo che, attraverso l'impiego di orditi più regolari e il frequente ricorso a campiture cromatiche che simulano il laterizio – ocra gialla, ocra rossa –, evidenzia le pareti

168 Cfr. *infra*, §III.1.1.

169 Sul motivo della finta cortina, si veda AUTENRIETH 1991 (con bibliografia precedente), dove si riporta una casistica ampia e geograficamente varia; si rimanda anche al più recente FIORANI 2008, pp. 42-52 (per le finte cortine dipinte). Tra i casi laziali più antichi, vanno ricordate le pitture della metà del XII secolo dell'eremo di San Silvestro sul monte Soratte (cfr. BELARDELLI 2003, p. 254).

170 Cfr. AUTENRIETH 2001.

171 Così TOESCA [1902] 1994, p. 179 per i frammenti pittorici della cattedrale di Anagni: non solo finti conci, ma anche «grandi figure di draghi e di pavoni». Il parere è accolto da F. Gandolfo, in MATTHIAE 1988, p. 292. Di recente ZAPPASODI 2018 (p. 30), ha proposto un riferimento al Terzo maestro della finta cortina del coro di San Pietro *in vineis*.

«nella loro qualità muraria», com'è stato notato da Serena Romano per i più antichi affreschi del coro del convento femminile di San Pietro *in vineis* (1256 circa) [figg. I.154-155][172]. La specificità della variazione anagnina sul tema dell'ammattonato dipinto è però soprattutto nella pertinenza di quest'ultimo a un più complesso sistema di architettura illusiva che articola la parete dipinta come fosse una finta loggia murata, scandita da paraste a sostegno delle arcate e completata da *velaria* nello zoccolo inferiore [figg. I.155-156][173]: se ne trova esempio, oltre che nel citato coro petrino di Anagni, anche sui muri della locale cattedrale di Santa Maria.

L'attuale decorazione pittorica della chiesa è – lo si ricorda – frutto dei restauri di primo Novecento; questi, tuttavia, hanno rielaborato estensivamente un *pattern* autenticamente duecentesco, che Pietro Toesca vedeva sulle volte settecentesche e descriveva nel 1902 tra i frammenti superstiti del rifacimento pandolfiano del 1250[174]; affine e cronologicamente contestuale all'*ensemble* pittorico della cattedrale è pure il finto loggiato cieco della cappellina del Salvatore, la cui integrale originalità aiuta a risarcire idealmente il disegno duecentesco della decorazione ecclesiale [fig. I.95].

Pur riconoscendo nei «motivi di finta architettura (…) un *topos* della decorazione anagnina» e urbica[175], Serena Romano individuava a possibile abbrivo della fortuna basso-laziale delle finiture murarie dipinte, specie nella combinazione con il finto loggiato, proprio l'*exemplum* della cattedrale di Anagni. L'estrema frammentarietà del quadro di testimonianze rende quanto mai sdrucciolevole ogni tentativo di tracciare sicuri rapporti e dipendenze tra i casi basso-laziali esaminati;

172 Cfr. ROMANO 1997, p. 107. Il valore illusivo della decorazione era stato invece negato con fermezza da BIANCHI 1983. Sugli affreschi del convento anagnino, ceduto alle clarisse nel 1256, si rimanda, oltre che agli studi citati, al più recente ZAPPASODI 2018, pp. 29-31. La decorazione pittorica del coro, collocato in un ambiente irregolare sopra la navata destra, si svolse in più fasi. A una prima fase, immediatamente successiva all'insediamento delle *sorores*, risale il finto loggiato; meno pacifica è invece la cronologia delle *Storie della passione* del Maestro di San Pietro *in vineis* (BERTELLI 1970; ZAPPASODI 2018, pp. 29-30), già ritenute da ROMANO 1997, p. 111, effetto di un possibile ripensamento in corso d'opera interno a un medesimo cantiere e perciò cronologicamente contigue al primo intervento; ne è stata invece postulata da ZAPPASODI 2018 (p. 29), una dipendenza dalla perduta decorazione duecentesca del coro di Santa Chiara ad Assisi, certamente posteriore al 1266, anno i cui si conclusero i lavori architettonici dell'ambiente.

173 Cfr. ROMANO 1997, p. 107: «Nel S. Pietro *in vineis* la qualità illusiva dell'affrescatura resiste, anche se le viene assegnato il compito di ribadire più che quello di travestire il dato murario reale, e il vano rozzo e irregolare viene così qualificato, tende verso uno *status* più nobile, tra l'architettura residenziale e la torre di palazzo che difende i suoi abitanti dalle aggressioni dall'esterno».

174 Cfr. TOESCA [1902] 1994, p. 179.

175 Cfr. ROMANO 1997, p. 119 nota 83. Tra le attestazioni romane del tema ornamentale, databili tra il secondo e il terzo quarto del Duecento, si ricordano le pitture del portico di San Saba, della torre di Innocenzo III nel Palazzo Vaticano, del salone della residenza di San Clemente, del vestibolo dell'abbazia delle Tre Fontane. Cfr. QUADRI 2012a. Vanno inoltre menzionati gli affreschi del coro di San Sebastiano ad Alatri, che presentano un mattonato a finitura semplificata, a conci bianchi e disegno rosso: cfr. in proposito ROMANO 2005. Ulteriore caso laziale, medio-duecentesco e affine, per ideazione, alla *lectio* anagnina: quello delle pitture dell'abbazia di Valvisciolo a Sermoneta, per cui cfr. MIHÁLYI 1999.

eppure, la filologia impone a rigore l'individuazione di un prototipo autorevole, ruolo cui potrebbe ben assolvere la decorazione della cattedrale anagnina, l'unica peraltro visibile, differentemente dai casi affini destinati in prevalenza all'intimità inviolabile degli spazi claustrali[176].

La contiguità geografica e il doppio filo che legava in una trama di saldi rapporti artistici e di committenza il complesso sublacense alla roccaforte papalina dei Conti[177] costituirebbero già di per sé argomenti sufficienti a valutare i lacerti recuperati allo Speco nel solco della fortuna dei *partimenti* anagnini[178]; ma a darne conferma è un ulteriore frammento, impoverito da estese martellinature, da individuare sul limite destro dell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*: non finti mattoni, ma una campitura uniforme di colore verde bruciato, affiancata da due bande verticali, ocra e rossa [fig. I.157-158]. Il confronto con gli affreschi del sacello del San Salvatore [fig. I.159] suggerisce un'ipotesi per la natura del frammento: quella, cioè, di parasta liminale di un ipotetico loggiato dipinto, che peraltro ripropone del caso citato a confronto la medesima successione cromatica delle bande di contorno; impossibile stabilire, invece, se lo zoccolo inferiore della parete fosse completato o meno da un *velarium*, che compare a brani e con disegno distintamente duecentesco solo sul muro destro della seconda campata specuense[179] [fig. I.147].

Dalla ricostruzione prospettata consegue, in ultima analisi e come per San Pietro in *vineis*, la possibilità di una dipendenza della decorazione pittorica della campata dello Speco da quella della cattedrale di Anagni, e quindi di una datazione

176 Il riferimento è a San Pietro in *vineis* e a San Sebastiano ad Alatri; la stessa campata specuense ha destinazione claustrale, come si dirà nel Capitolo III, cui si rimanda.

177 Cfr. MORGHEN 1928, pp. 258-262; ANDREOTTA 1962; ANDREOTTA 1963.

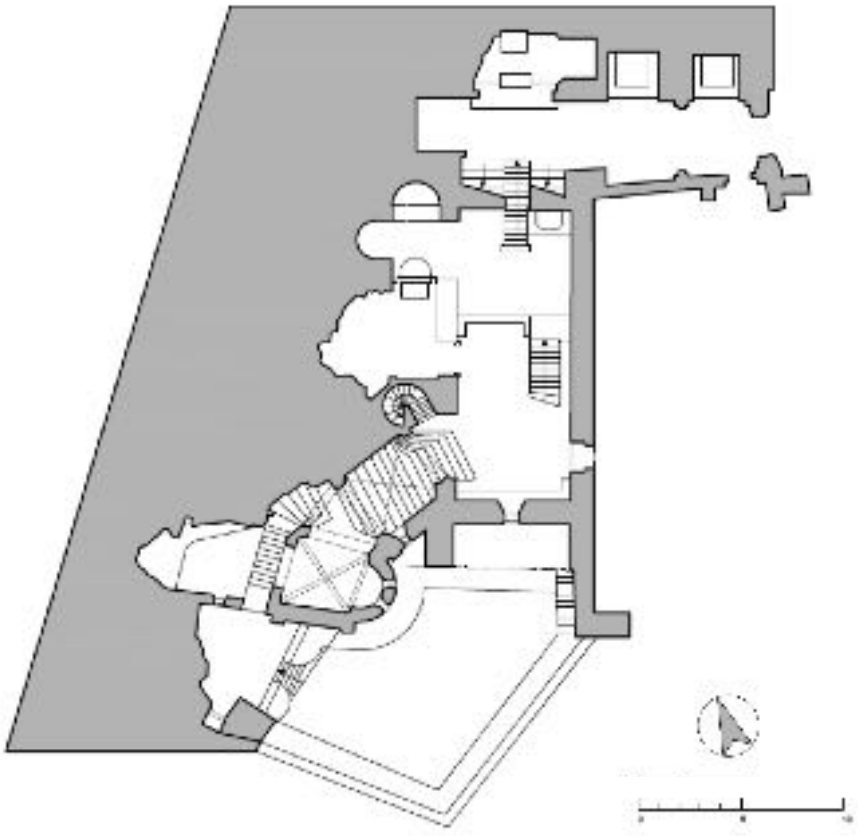
178 Sensibilmente diversa è, per qualità e rifinitura, la finta cortina dell'ambulacro ovest del chiostro di Santa Scolastica, su cui richiamava l'attenzione ROMANO 1992, p. 191. Recentemente Roberta Cerone, giudicando il partimento contestuale a una decorazione aniconica più vasta e comprensiva di motivi vegetali fitomorfici, ne ha proposto una datazione tra Due e Trecento, ovvero negli anni dei primi lavori di risistemazione del chiostro dopo i danni del terremoto del 1298 (CERONE 2015, pp. 94-95). Va tuttavia notato che il finto ammattonato e i racemi risultano da fasi decorative distinte, come bene si osserva sulla parete che dal settore occidentale del chiostro immette sul braccio settentrionale: qui la decorazione a racemi, che impegna la porzione superiore della superficie muraria, si sovrappone, nello zoccolo inferiore, al paramento murario dipinto, che dovrà quindi essere giudicato preesistente, e probabilmente realizzato in anni non lontani dalla prima affrescatura della campata specuense. Tale ipotesi non è in contraddizione con la diacronia delle fasi edilizie prospettata dalla Cerone: poiché la finta cortina muraria è limitata solo alle parti inferiori delle pareti del chiostro, si può ipotizzare che la ricostruzione post-sismica abbia interessato solo le coperture, successivamente ridipinte.

179 Il *velarium* è confrontabile per tipologia a quello impiegato nella cappella della Madonna, ancora apprezzabile, nelle sue parti originali, nella porzione di parete coperta dall'altare. I profili dei drappeggi, che ricadono nelle consuete forme di triangoli capovolti, sono definiti da un contorno in ocra rossa, che digrada verso l'interno in toni aranciati via via più tenui; l'occorrenza di un tratto disegnativo rapido, già privo di schematismi arcaizzanti, e di alcuni manierismi decorativi svolti, quali la terminazione in nappe pentafoliate, i motivi a rombi intersecati nel campo centrale del drappo, le nere bandine orizzontali sulle coste del tessuto, rende plausibile una datazione medio-duecentesca dei frammenti di *vela*, in sintonia con la cronologia supposta per la finta cortina muraria della campata contigua.

della prima ad anni prossimi al 1250. Il vincolo cronologico ricavato, utile guida nella seriazione delle fasi edilizie degli ambienti superiori – come si argomenterà più avanti nel dettaglio – converge singolarmente con la datazione ipotizzata, su base stilistica, per gli affreschi della facciata a fondovalle.

Si profila dunque con maggiore nitidezza la possibilità dell'esecuzione di nuove campagne pittoriche a metà Duecento, verosimilmente sollecitate in prima battuta dalla necessità di qualificazione dei recenti ambienti superiori[180]; in tale contesto, si potrebbe riconoscere al papa Alessandro IV (1254-1261), terzo papa dei Conti di Segni e fautore di un rinnovato interesse per il cenobio, il ruolo di patrocinatore dell'impresa e di tramite per il *revival* anagnino a Subiaco, a decenni di distanza dal compimento della cappella di San Gregorio[181].

[180] cfr. *infra*, capitolo III.
[181] Sui rapporti di Alessandro IV con il Sublacense, cfr. MORGHEN 1928, pp. 258-262; ANDREOTTA 1962 e 1963.



I.1 Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello inferiore, pianta.



I.2 Assetto del livello inferiore del Sacro Speco prima della riconfigurazione architettonica primo-duecentesca (ex RIGHETTI 1982, p. 132).



I.3 Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello inferiore, Scala Santa.



I.4 Veduta della cripta dalla cima della Scala Santa.



I.5 Subiaco, Monastero di San Benedetto, grotta di San Benedetto.



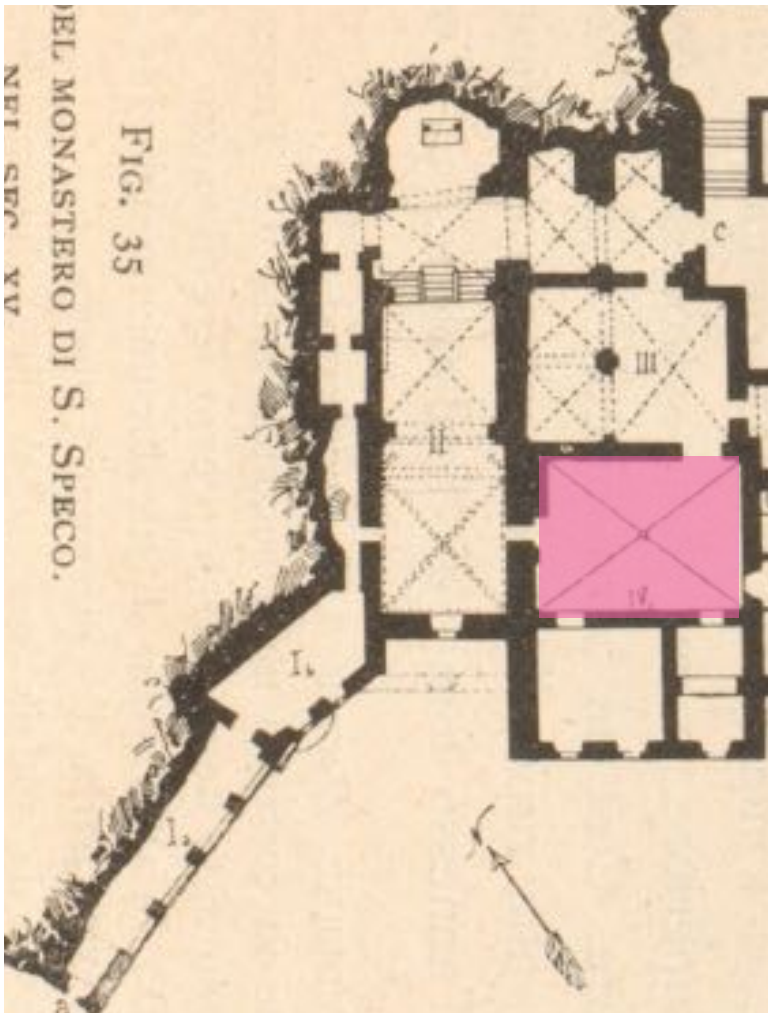
I.6 Subiaco, Monastero di San Benedetto, grotta dei pastori.



I.7 PITTORE LAZIALE DEL IX SECOLO, *Nikopoeia e santi*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, grotta dei pastori.



I.8 Subiaco, Santa Scolastica, chiostro cosmatesco.



I.9 Pianta restitutiva dello stato trecentesco dello Speco, con evidenziato il cortile porticato (chiostro per GIOVANNONI 1904).



I.10 Mensola dell'antica tettoia del cortile porticato, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prospetto esterno della parete orientale.



I.11 Mensola per tettoia (perduta), Abbazia di Fossanova.



I.12 Facciata meridionale (con evidenziate le strutture di età innocenziana), Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello inferiore.



I.13 Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete meridionale.



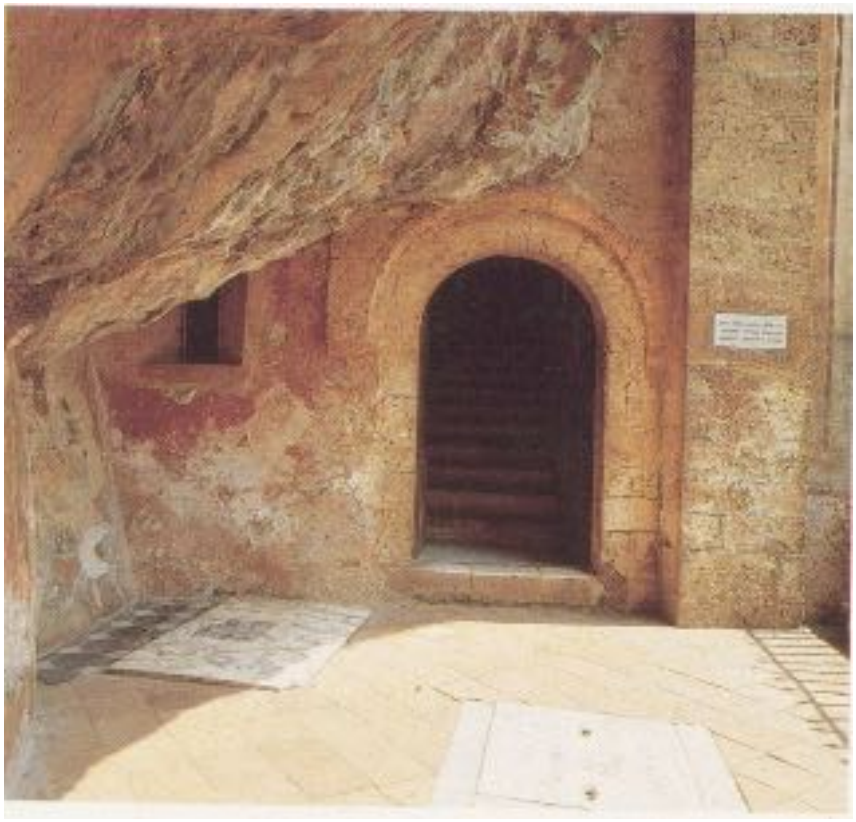
I.14 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, abside con monofore.



I.15 Maestro dei dossali di Montelabate, *Madonna con Bambino, angeli e i santi Gregorio e Silvestro*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna.



I.16 Maestro dei dossali di Montelabate, *Madonna con Bambino, angeli e i santi Gregorio e Silvestro*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna.



I.17 Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello inferiore, ingresso.



I.18 Subiaco, Monastero di San Benedetto, prospetto meridionale del complesso.



I.19 Abbazia di Casamari, facciata.



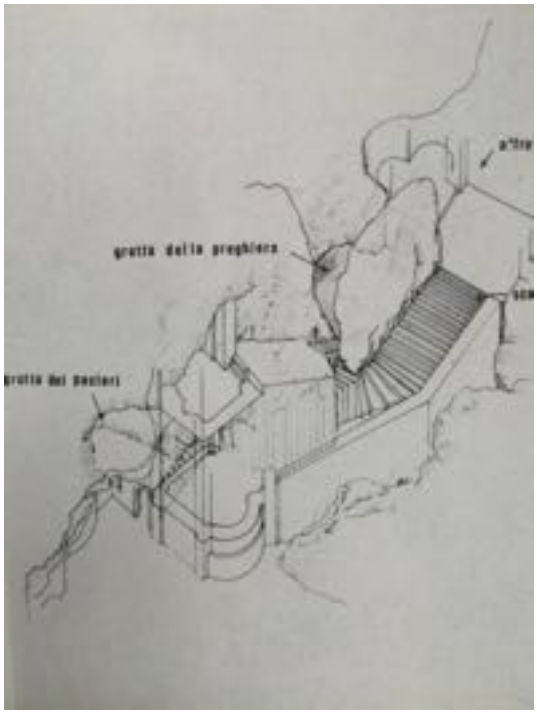
I.20 Abbazia di Fossanova, testata settentrionale del transetto.



I.21 Abbazia di Fossanova, corpo settentrionale del transetto.



I.22 Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello inferiore, strutture di età innocenziana (in verde), cappella di San Gregorio e andito annesso al corridoio di Santa Chelidonia (in blu).



I.23 Assetto del livello inferiore del Sacro Speco prima della riconfigurazione architettonica primo-duecentesca (ex RIGHETTI 1982, p. 132).



I.24 Assetto del livello inferiore del Sacro Speco nel primo Trecento (ex RIGHETTI 1982, p. 132).



I.25 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, lato settentrionale.



I.26 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale, con porta murata di comunicazione con gli antichi ambienti monastici.



I.27 PITTORE LAZIALE DEL PRIMO DECENNIO DEL XIII SECOLO e *CONXOLUS*, *Innocenzo III dona il* privilegium *a San Benedetto e all'abate Romano*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta.



I.28 *CONXOLUS*, *Innocenzo III dona il* privilegium *a San Benedetto* (prima dei restauri degli anni trenta), Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta.



I.29 *CONXOLUS*, *San Benedetto*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.

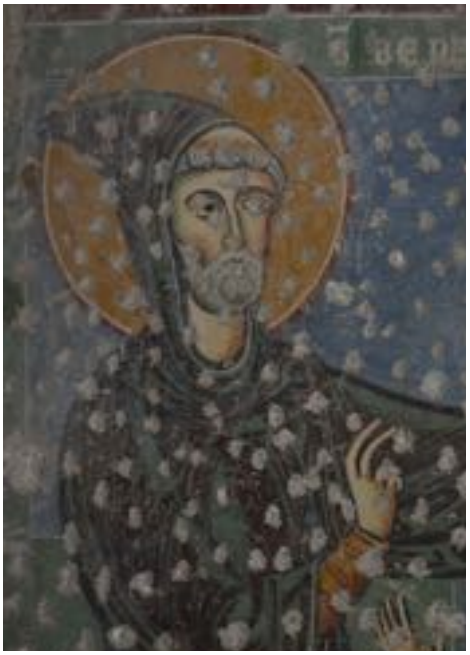


I.30 *CONXOLUS*, *San Benedetto e il merlo*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta.





I.31-I.32 PITTORE LAZIALE DEL PRIMO DECENNIO DEL DUECENTO, *Innocenzo III*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta.



I.33 PITTORE LAZIALE DEL PRIMO DECENNIO DEL DUECENTO, *San Benedetto*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta.



I.34 PITTORE ROMANO DEL PRIMO DECENNIO DEL DUECENTO, *Santo (Abbondanzio o Marciano)*, particolare, Roma, chiesa di San Bartolomeo all'Isola.



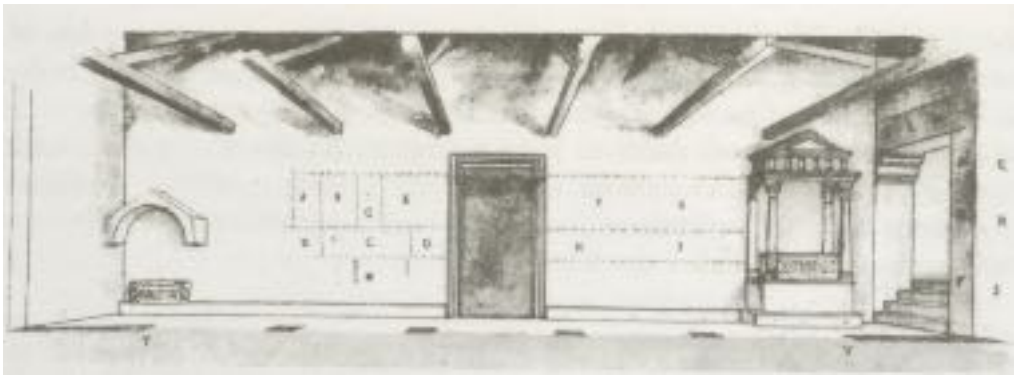
I.35 PITTORE LAZIALE DEL PRIMO DECENNIO DEL DUECENTO, *San Benedetto*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta.



I.36 PITTORE ROMANO DEL PRIMO DECENNIO DEL DUECENTO, *Santo (Abbondanzio o Marciano)*, particolare, Roma, chiesa di San Bartolomeo all'Isola.



I.37-I.38 ANTONIO ECLISSI, affreschi del vestibolo della chiesa romana dei SS. Vincenzo e Anastasio all'Abbazia delle Tre Fontane (BAV, Barb. lat. 4402).





I.39 PITTORE ROMANO DEL PRIMO QUARTO DEL DUECENTO, *Donazione delle Aquae Salviae*, Roma, Abbazia delle Tre Fontane, Arco di Carlo Magno.



I.40 Serramonacesca, chiesa di S. Salvatore a Majella, resti della decorazione absidale.



I.41 Subiaco, Monastero di Santa Scolastica, ambulacro occidentale del chiostro, vedute dei possedimenti dell'abbazia.



I.42 Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello inferiore, corridoio di Santa Chelidonia.



I.43 Veduta del corridoio di Santa Chelidonia dalla cripta.




I.45-I.46 Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello inferiore, finestra dell'andito della cappella di San Gregorio (esterno, interno).




I.47-I.48 Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello inferiore, finestra meridionale della cappella di San Gregorio (esterno, interno).




I.49-I.50 Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello inferiore, monofora occidentale tamponata della cappella di San Gregorio (esterno, interno).



I.51 Subiaco, Monastero di San Benedetto, prospetto meridionale del complesso.



I.52 Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia.



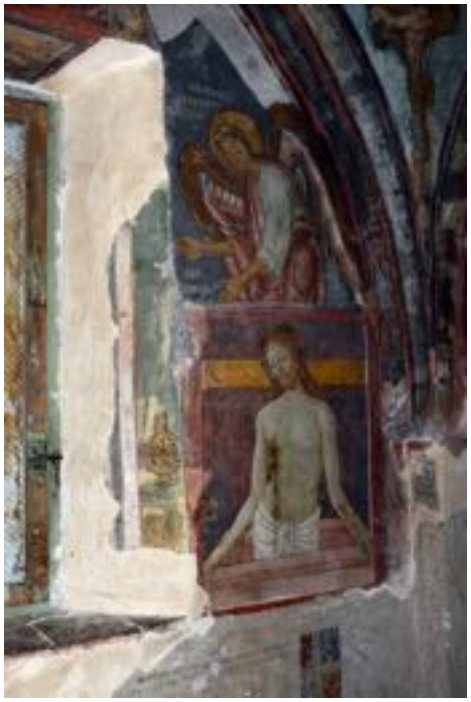
I.53 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio, abside.



I.54 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio, parete meridionale.



I.55 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Crocefissione con Stephaton, Longino e dolenti*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.56 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *San Michele turiferario*; MAESTRO DI ARSOLI, *Cristo in pietà*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.57 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *San Michele turiferario,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.58 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Frater Oddo e angelo,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.





I.59-60 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Frater Romanus,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



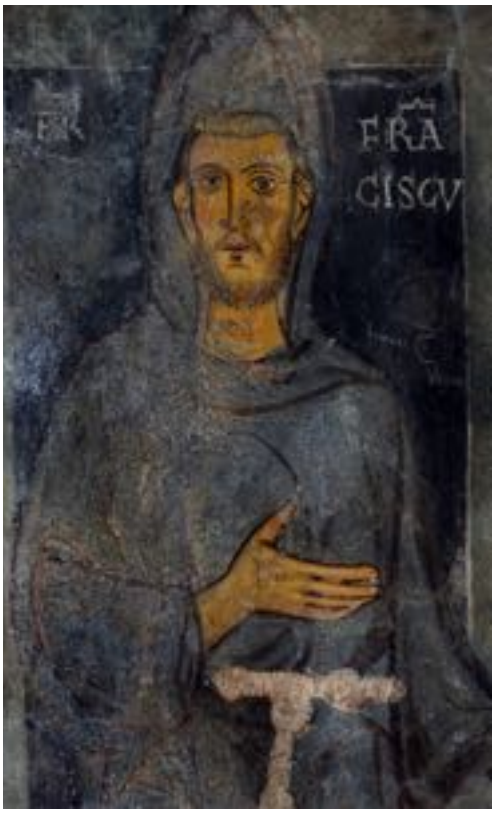
I.61 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Consacrazione dell'altare di San Gregorio*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.62 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Consacrazione dell'altare di San Gregorio*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.63 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Frater Franciscus,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.64 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Frater Franciscus*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.65 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Santa,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.66 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Sant'Onofrio,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.67 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio, ingresso.



I.68 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio, ingresso con affreschi duecenteschi.





I.69 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Tributo di San Pietro* (?), Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.

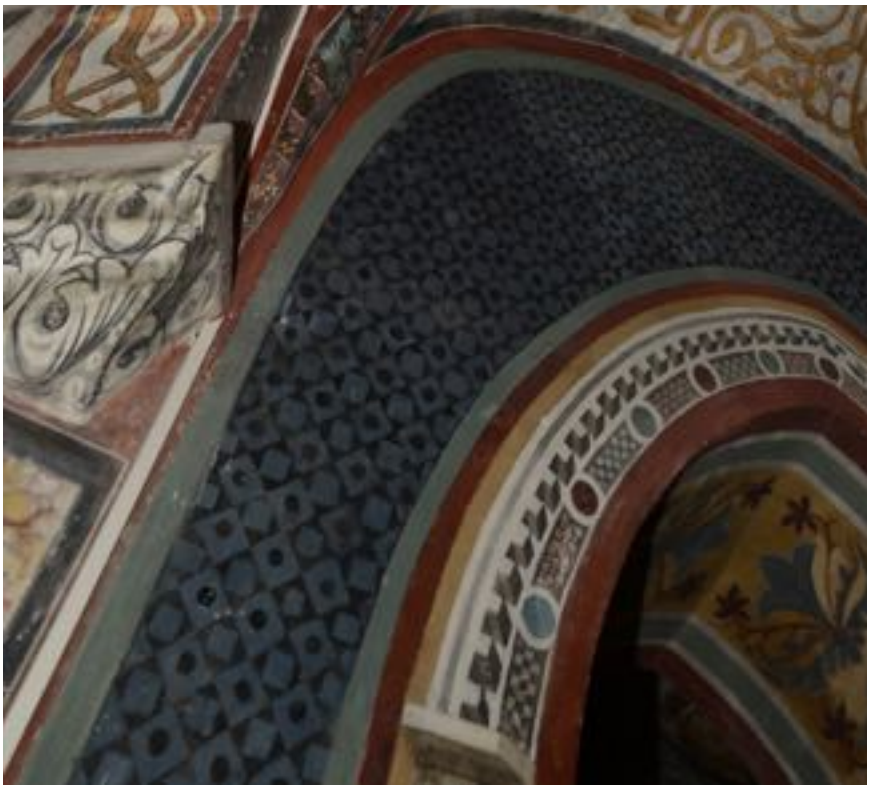
I.70 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Tributo di San Pietro* (?), particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.71 PETRUS (XV sec.), motivi decorativi del *Martirio di Santa Caterina*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, torre abbaziale.



I.72 Decorazioni ottocentesche, Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello superiore, vestibolo di accesso al presbiterio.



I.73 Decorazioni ottocentesche, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio, ingresso.



I.74 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, volta dipinta con *Serafini* e *tetramorfo*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.75 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, volta dipinta con cigni, pellicani e pavoni, Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia.



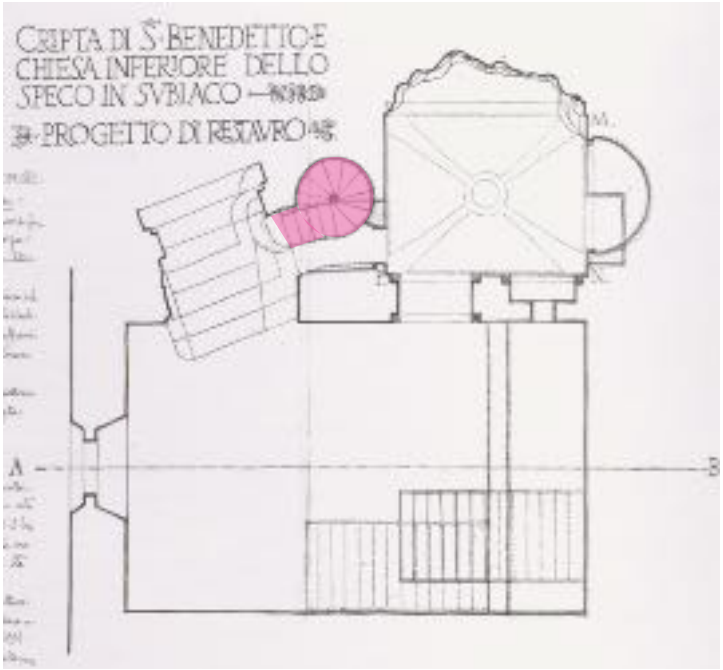
I.76 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, volta dipinta con cigni e pellicani, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia.



I.77 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, volta dipinta con pavoni e *ramages*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia.



I.78 Veduta dell'arcone della Scala Santa.



I.79 GUSTAVO GIOVANNONI, progetto di restauro della cripta del Sacro Speco (ex. BELLANCA 2004, p. 90), in evidenza la scala a chiocciola di accesso alla cappella di San Gregorio.



I.80 PITTORE DELLA CAPPELLA DEGLI ANGELI, *Quattro storie benedettine*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, antico *sacrarium* (ex cappella di San Gregorio).





I.81 PITTORE DELLA CAPPELLA DEGLI ANGELI, *Quattro storie benedettine,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, *sacrarium* (ex cappella di San Gregorio).

I.82 PITTORE DELLA CAPPELLA DEGLI ANGELI, *Natività*, particolare, Subiaco, Monastero di Santa Scolastica, cappella degli Angeli.





I.83 PITTORE DELLA CAPPELLA DEGLI ANGELI, *Quattro storie benedettine*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, antico *sacrarium* (ex cappella di San Gregorio).

I.84 PITTORE DELLA CAPPELLA DEGLI ANGELI, *Fuga in Egitto*, particolare, Subiaco, Monastero di Santa Scolastica, cappella degli Angeli.



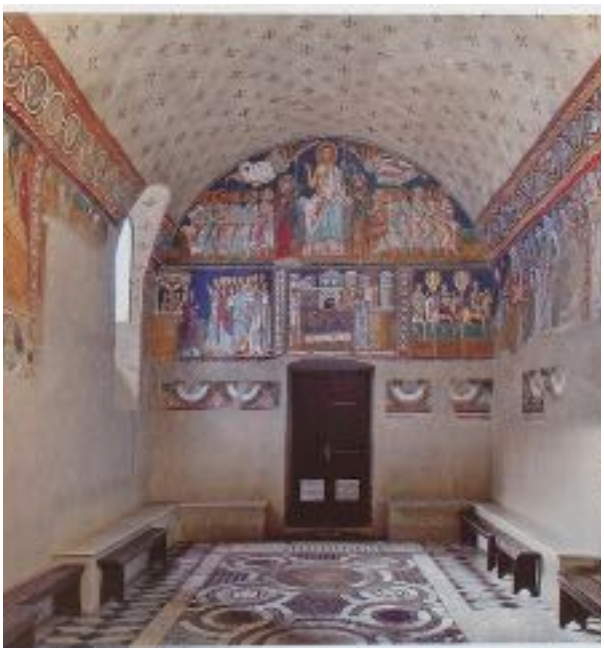
I.85 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, volta stellata, Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia.



I.86 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, volta stellata, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



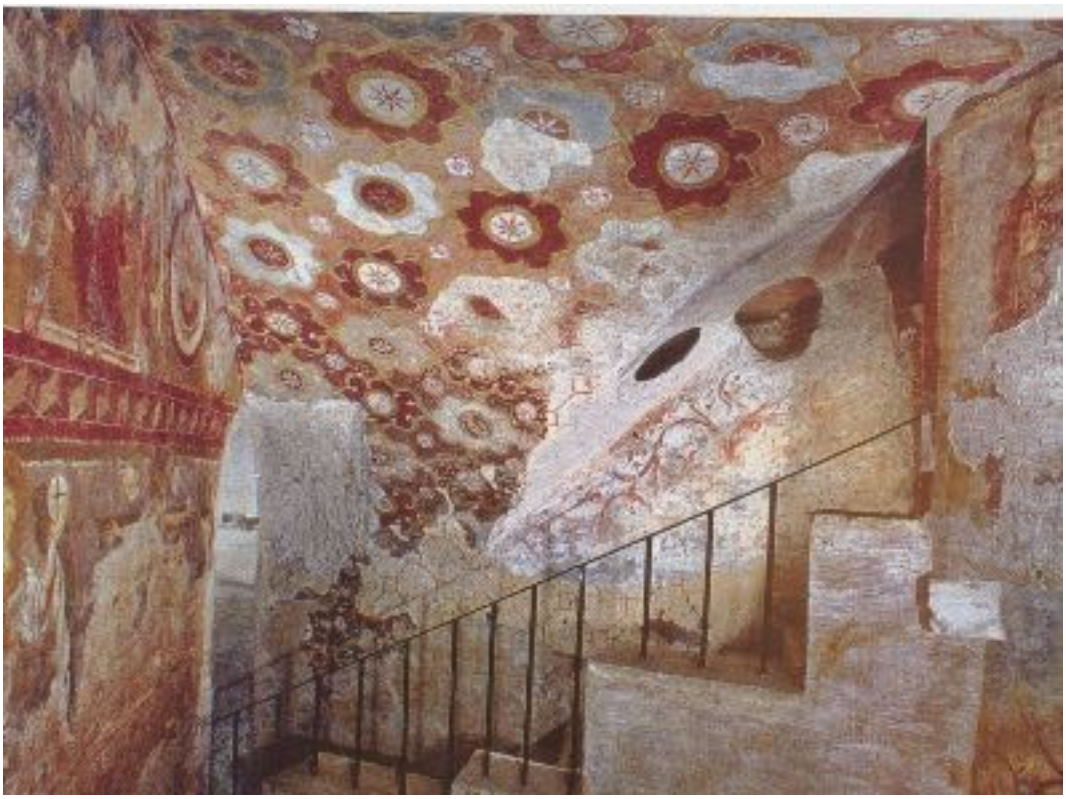
I.87 Subiaco, Monastero di San Benedetto, sistema di copertura dello Speco.





I.88 Roma, Santi Quattro Coronati, oratorio di San Silvestro.

I.89 Secondo maestro di Anagni, volta stellata, particolare, Roma, Santi Quattro Coronati, oratorio di San Silvestro.



I.90 Roma, San Silvestro fuori le Mura, oratorio di Onorio III.



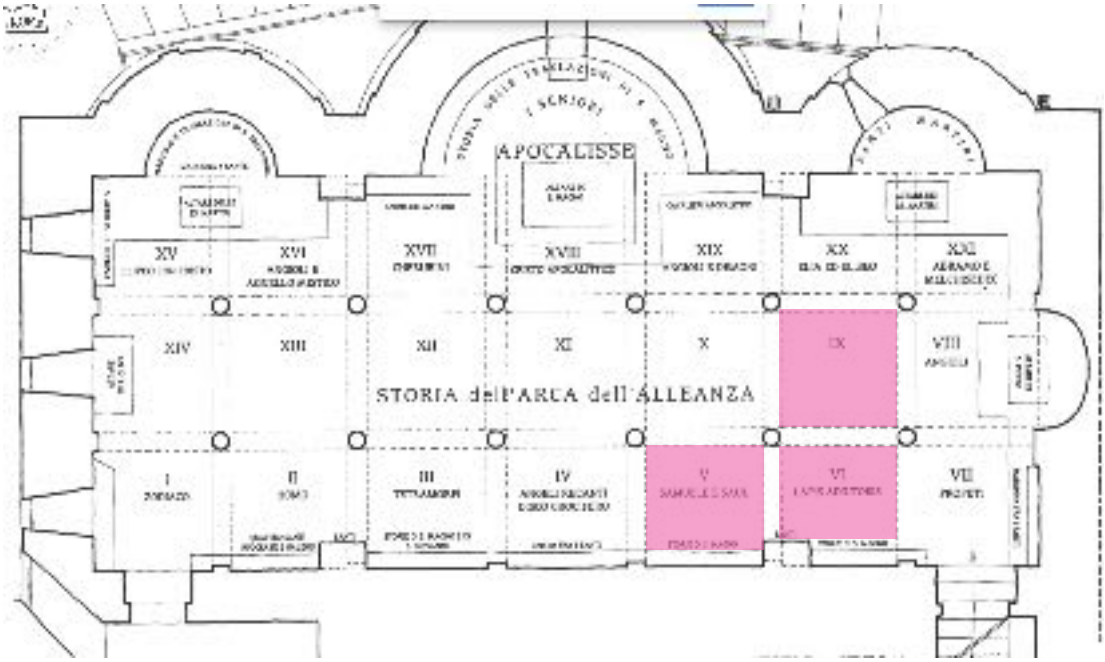
I.91 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Gregorio Magno e Giobbe*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.92 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Gregorio Magno e Giobbe*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio.



I.93 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Gregorio Magno e Giobbe,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.94 Grafico restitutivo dei cicli della cripta della cattedrale di Anagni (ex TOESCA 1902).



I.95 Anagni, Cattedrale, cortina muraria novecentesca.



I.96 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Madonna Nikopoeia e San Pietro*, Anagni, Cattedrale.



I.97 Anagni, Cattedrale, cappella del tesoro, finta cortina.



I.98 Anagni, Cattedrale, cappella del tesoro, finta cortina e colonna.



I.99 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.100 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Arrivo dell'Arca a Gerusalemme*, particolare, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.



I.101 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Timor Dei*, particolare, Roma, Santo Quattro Coronati, Aula gotica.



I.102 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *San Pietro*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



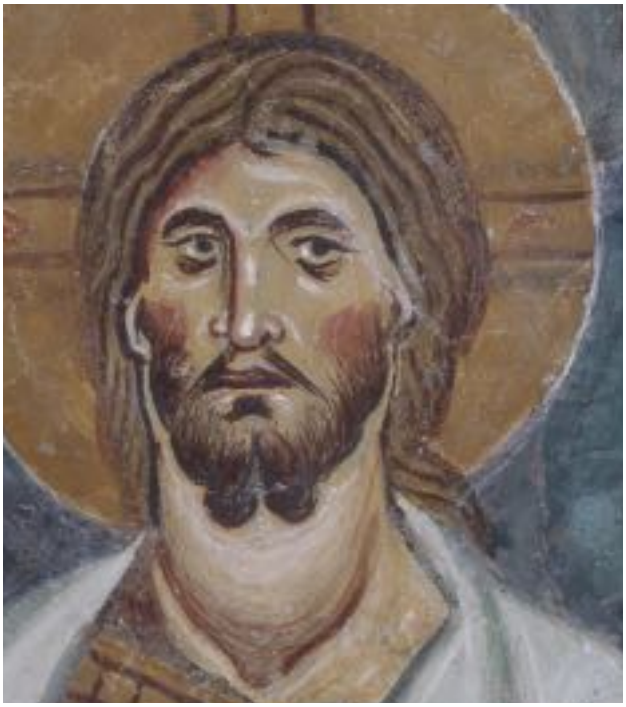
I.103 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *San Pietro*, particolare, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.





I.104 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Gregorio Magno e Giobbe*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.

I. 105 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Serafino*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.106 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Dio Padre*, particolare, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.



I.107 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Gregorio Magno e Giobbe*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.108 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Miracoli di San Magno*, particolare, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.



I.109 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Battaglia di Masphit*, particolare, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.



I.110 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.111 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Arrivo dell'Arca a Bet-Semes*, particolare, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.



I.112 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, danzatrice, particolare, Roma, Santi Quattro Coronati, Aula gotica.



I.113 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Serafino*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.114 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Primavera*, particolare, Roma, Santi Quattro Coronati, Aula gotica, vela sud-occidentale.



I.115 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Inverno*, particolare, Roma, Santi Quattro Coronati, Aula gotica, vela nord-occidentale.



I.116 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, volta decorata, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia.



I.117-118 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, sottarco e strombo decorato, Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia e cappella di San Gregorio.



I.119 SECONDO MAESTRO DI ANAGNI, parete *à ramages*, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.





I.120 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, volta decorata, Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello inferiore, corridoio di Santa Chelidonia.

I.121 TERZO MAESTRO DI ANAGNI (?), motivo decorativo, Anagni, San Pietro *in vineis*.





I.122 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, FASCIA GEMMATA, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.

I.123 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, fregio decorativo, Roma, Santi Quattro Coronati, Aula gotica.



I.124 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, volta dipinta, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia.



I.125 SECONDO MAESTRO DI ANAGNI, volta decorata, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.



I.126 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, capitello dipinto, Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia.



I.127 Cornice della lastra con *Giona e la balena*, Gaeta, Cattedrale.



I.128 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, capitello dipinto, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.



I.129 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, capitello dipinto, Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia.



I.130 Bottega del TERZO MAESTRO DI ANAGNI, capitello dipinto, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna.



I.131 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Storie dell'Arca dell'alleanza (X)*, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.



I.132 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Storie dell'Arca dell'alleanza (IX)*, particolare, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.



I.133 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, volta dipinta, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia.



I.134 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, croci dalle estremità decussate, particolare, Roma, Santi Quattro Coronati, Aula gotica.



I.135 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, croci dalle estremità decussate, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.136 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, sottarco a croci decussate, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.



I.137 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, motivo a scacchiera, particolare, Roma, Santi Quattro Coronati, Aula gotica.



I.138 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, motivo a scacchiera, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.139 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *San Benedetto*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, facciata meridionale.



I.140 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *San Benedetto*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, facciata meridionale.



I.141 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, mensole antropomorfe, Subiaco, Monastero di San Benedetto, facciata meridionale.



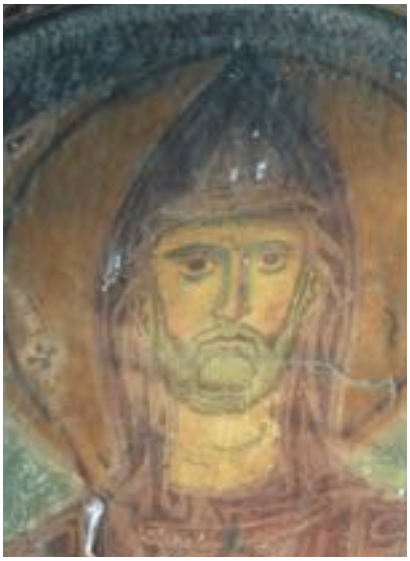
I.142 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *San Michele arcangelo*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.143 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Angelo,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, facciata meridionale.



I.144 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *San Francesco*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



I.145 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *San Benedetto*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, facciata meridionale.



I.146 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Madonna Nikopoeia*, particolare, Anagni, Cattedrale.



I.147 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata, frammenti di *velarium* duecentesco.



I.148 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, frammenti di *velarium* duecentesco.



I.149 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prima campata, parete orientale, frammenti di finta cortina muraria duecentesca.



I.150 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prima campata, parete orientale, frammenti di finta cortina muraria duecentesca (n.b.: stratificazione degli intonaci).



I.151 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prima campata, parete orientale, frammenti di finta cortina muraria duecentesca e antico rosone.





I.152 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prima campata, parete orientale, frammenti di finta cortina muraria duecentesca e profilo dell'antico rosone.

I.153 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prospetto esterno della parete orientale, antico rosone.



I.154 Anagni, San Pietro in *vineis*, coro delle monache, finta cortina muraria.



I.155-156 Anagni, San Pietro in *vineis*, coro delle monache, finta cortina muraria.







I.157-158 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prima campata, parete orientale, frammento di parasta illusiva.



I. 159 Anagni, cattedrale, cappella del Tesoro, loggia murata illusiva e parasta.

CAPITOLO II

Subiaco al tempo di Assisi. Le *Storie di san Benedetto* negli spazi della cripta

II.1 Lo stato della cripta prima dell'intervento di *Conxolus*

A conclusione delle campagne di primo Duecento, la cripta doveva presentarsi in uno stato di sostanziale compiutezza: i sistemi di copertura approntati, il piano di calpestio uniformato a un livello più alto di quello attuale[1] [figg. II.1, 2], l'imbocco a settentrione della Scala Santa probabilmente già monumentalizzato dall'arco trionfale [fig. II.3], per via della solidarietà delle sue strutture con il corridoio di Santa Chelidonia.

La fluida e ampia spazialità che connota gli ambienti del santuario accoglieva degnamente il cammino dei pellegrini che si svolgeva secondo un percorso con asse preferenziale ascensionale; Marina Righetti enucleava le somiglianze di tale assetto con quelli già tipici dei santuari della Terra Santa, disponendo così le battute seminali di un dibattito sul rapporto tipologico del complesso specuense con i *loci sancti* medio-orientali che solo in tempi recenti ha avuto sviluppi ulteriori[2].

Nei primi decenni del secolo, il sentiero principiava dalla *Porta Sancti Benedicti*, muovendo lungo il dorso della Scala Santa che, almeno in un primo momento, correva forse con rampa unica fino alla campata rialzata a settentrione[3] [fig. II.4]; la sistemazione successiva della Scala la mise in forme non distanti dalle attuali[4], determinandone il frazionamento in due parti e producendo l'articolazione spaziale della cripta in due campate sovrapposte [fig. II.5], collegate da un breve tratto di scala.

Né i ragionamenti sulla cronologia relativa delle diverse fasi architettoniche della cripta, né l'ausilio di elementi scultorei o di plastica architettonica – inesistenti o dalle linee estremamente semplificate, tanto che i capitelli e le mensole furono poi decorate con motivi pittorici illusivi [fig. II.6] – riescono a dare una datazione più ferma per questo cambiamento spaziale; tuttavia, si può provare a trarre qualche considerazione aggiuntiva analizzando la porta che è collocata alla destra della *Santa Nitidia*[5], sul muro orientale della campata inferiore, e che immette oggi nella sala adibita a coro di notte [fig. II.7]. Essa era già esistente al tempo dell'esecuzione degli affreschi di fine Duecento, che difatti ne rivestono lo sguancio con ritmi fitomorfici a racemi ritorti e fioriti, su fondo ocra [fig. II.8], sul genere dei partiti ornamentali del fascione con i *Profeti* nel transetto sinistro di Santa Maria Maggiore a Roma [fig.

[1] Gli affreschi, infatti, danno chiaramente la traccia della quota originaria del piano di calpestio.
[2] Cfr. RIGHETTI 1982a, pp. 132-134. Ringraziando il prof. Michele Bacci per la segnalazione bibliografica, aggiungo SCAFI 2014 per gli sviluppi più recenti; sembra molto pertinente, in particolare, il rilievo dato a un preciso aspetto che assimila più di altri lo Speco ai santuari della Terra Santa, ovvero il culto del santo *in absentia* della sua presenza reliquiale (*ivi*, p. 50). Per un'interpretazione e giustificazione delle connessioni tipologiche enunciate nel contesto della politica innocenziana e della volontà del pontefice di una *translatio Terrae Sanctae* in Occidente, cfr. *ivi*, p. 55, ma anche BOLTON 2010.
[3] *Ibidem*.
[4] Si suppone che in origine il percorso della Scala fosse più ripido di quello attuale e tale da eguagliare la quota originaria del piano di calpestio della campata meridionale.
[5] L'identificazione della santa è di GORI, 1855, p. 46 e ripresa da HERMANIN 1904, p. 477.

II.9]. Nella lunetta sommitale del prospetto interno si trova un'altra pittura, una *Madonna con Bambino*, piuttosto malconcia e ridipinta ma di probabile esecuzione primo-duecentesca[6]. Non è chiara la funzione di questo secondo accesso, ancor più se si pensa che esso non comunicava in origine con gli ambienti monastici del versante occidentale, ancora inesistenti nei primi decenni del Duecento[7]; sarà dunque da pensare che essa costituisse un ingresso diretto dall'esterno alla cripta raccordato a una strada a più agevole percorribilità, la stessa che proseguendo avrebbe condotto, in un momento appena più tardo, all'estremo accesso orientale del monastero, ovvero alla *Porta dei Muli* [fig. III.54, 55], punto di transito di cui si parlerà diffusamente nel capitolo seguente, messo probabilmente in opera nel secondo quarto del secolo contestualmente all'edificazione degli ambienti superiori, come assicura la tipologia del suo rifinimento murario[8].

Dall'ipotetico riconoscimento dell'originaria funzione di ingresso 'di servizio' alla porta del coro di notte consegue la necessità di congetturare l'esistenza di uno spazio di andito ad essa antistante, situato al livello della campata inferiore, che accogliesse i visitatori e ne favorisse lo smistamento nella cripta. La ricostruzione prospettata dalla Righetti, con l'ampio scalone che ingombra l'intero piano del santuario [fig. II.4], può forse essere per questo considerata valida solo per la fase precedente alla *renovatio* dei primi decenni del Duecento[9]; più plausibile invece che con gli interventi architettonici seguiti alla riforma innocenziana, illustrati nel capitolo precedente, la campata inferiore fosse già stata dotata di un invaso ampio, non ingombrato dalla scala, e di un piano di calpestio uniforme.

A seguito dell'edificazione degli ambienti monastici sul versante orientale – in particolar modo del refettorio e delle stanze correlate – dovette avvenire poi il cambiamento di funzione della porta, non più in comunicazione con l'esterno ma con gli spazi cenobitici[10], al punto da divenire poi preferenziale rispetto al più antico andito di passaggio collocato al livello della campata superiore[11].

Nel contesto del recupero filologico dell'assetto duecentesco della cripta, merita una nota di approfondimento, per le conseguenze che poi ne deriveranno, l'attuale ubicazione della scala di collegamento tra i due livelli sovrapposti

[6] La *Madonna con Bambino* del coro di notte è citata solo da HERMANIN 1904, p. 433, che la accorpa al gruppo del *pittore del San Francesco*, ovvero del Terzo maestro di Anagni.
Nelle ricostruzioni proposte la Righetti non considera la preesistenza dell'affresco e dà al varco una datazione primo-trecentesca (cfr. RIGHETTI 1982a, p. 132).

[7] È probabile che una parte cospicua degli spazi monastici degli ambienti inferiori venisse costruita alla metà del secolo, sotto il governo dell'abate Enrico, com'è emerso da una recente analisi archeologica delle rifiniture murarie effettuata da Luchina Branciani (BRANCIANI 2016, pp. 275-287).

[8] Si vedano in proposito GIOVANNONI 1904, pp. 390-391; BRANCIANI 2016, pp. 280-287.

[9] RIGHETTI 1982a, p. 130.

[10] Sulla cronologia di questi spazi, cfr. §III.3.1, nota 56, dove si propongono considerazioni divergenti da quelle presentate da Roberta Cerone (in CERONE, CHECCHI, BERNARDINI 2016, pp. 118-123) che tende ad avanzare ai primi decenni del Trecento l'edificazione degli spazi monastici del livello inferiore in virtù di una datazione troppo tarda del blocco occidentale superiore (dormitorio), al quale i primi forniscono il fondamento statico.

[11] Cfr. *supra* § I.1.2.2

dell'invaso, che si trova addossata alla parete orientale [fig. II.10]. L'allestimento non è originale, ma frutto dei rifacimenti promossi nel 1595 dall'abate Giulio Graziani di Mantova, finalizzati a fornire la grotta di San Benedetto di un ingresso diretto, liberando, a tal scopo, l'andito di accesso dagli ingombri architettonici circostanti.

I lavori sono descritti con grande chiarezza da Mirzio da Treviri, che alle date di stesura del *Chronicon* ne serbava viva memoria:

> «Anno Dominicae Incarnationis 1595 reverendus pater dominus Iulius a Mantua abbas demolitus est vetus Sacri Specus altare (…) excavato prius et suffosso (*sic*)[12] muro, ac rudere, sicque iacta fornice, aram statuit aptiori modo et loco ut in praesentiarum extat ad reddendum commodiorem Sacri Specus ingressum: qui prius desuper fuerat, obscurus clivosus et per gradus descendentibus praecipueque foeminis pericolosus. Scalam quoque in medio templi inepte locatam transtulit ad latus»[13].

La dislocazione della scala, che occupava precedentemente una posizione centrale [fig. II.10, 11] sacrificò due affreschi situati sul prospetto del muro che riempie il salto di quota tra un livello e l'altro [fig. II.12, 13]. Le pitture pertinenti al ciclo di fine Duecento - come assicura l'uniformità del sistema di incorniciature, oltre che lo stile dei pochi frammenti visibili - venivano notate nel corso dei restauri di primo Novecento, in occasione di una provvisoria rimozione dei gradini: nelle cronache dei restauri sublacensi ne erano annotati i soggetti, riconosciuti come *San Benedetto consegna la Regola* e *Mortificazione corporale di san Benedetto*[14]. Per l'identificazione del secondo affresco, ormai del tutto illeggibile, va data fiducia alla documentazione dei restauri, per quanto la presenza di una piccola chioma frondosa nella porzione inferiore della pittura possa convenire all'ambientazione silvestre dell'auto-punizione del santo. Quanto al soggetto del primo affresco, occorre notare che la presenza di una figura in abito rosa, apprezzabile solo nella parte inferiore, sembra molto più congrua alla *Tentazione del maligno in veste di donna*, episodio peraltro immediatamente precedente alla *Mortificazione* nella sequenza narrativa canonica.

Gli stessi restauri di fine Cinquecento produssero uno sbancamento della parte sinistra del muro che segna il dislivello tra i due piani, da cui conseguì il sensibile arretramento del piano di calpestio della campata superiore, che va invece immaginato in linea con la parete affrescata con *Tentazione* e *Mortificazione corporale* [fig. II.11]: quest'ultimo risarcimento permette di ristabilire la quota originaria dell'affresco con l'*Apparizione del Maligno in sembianze di uccello*, che oggi appare inopportunamente alta [fig. II.14], al livello del piano della campata superiore[15].

[12] Variante di *suffuso*, da intendere come sbancato, sventrato dalle fondamenta.
[13] Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 606-607.
[14] Cfr. *Cronaca del Sacro Speco* 1914-1925, c. 78; BELLANCA 2004, p. 91.
[15] Le decorazioni pittoriche che ornano il prospetto del muro sono tutte di rifacimento; guardando alla parete dell'affresco con il *San Benedetto tentato dal maligno in forma di uccello*, si scorge

Altro luogo finora non esaminato, ma certamente preesistente alla decorazione pittorica di fine secolo è l'andito di passaggio al Sacro Speco, la cosiddetta cappella di San Romano, sul cui lato meridionale si trovava la scala di «duodecim gradus» che accompagnava la catabasi alla grotta del patriarca benedettino[16] [figg. II.11, 15, 16, 17].

Il piccolo oratorio, quasi integralmente originale nell'articolazione architettonica e muraria – fatta eccezione per la copertura cementizia dell'absidiola novecentesca della grotta della Preghiera che emerge dal pavimento – presenta due rincassi absidali, uno dei quali, quello occidentale, ha una decorazione a cielo stellato coerente con i partiti ornamentali consoleschi che ricoprono le pareti dell'intero ambiente. L'ornamentazione dà evidenza all'importanza liturgica della mensa sottostante: è qui infatti che va probabilmente ricollocato l'altare di San Benedetto, in una posizione che corrisponde di massima a quella registrata da Mirzio, che lo dice messo superiormente, su un lato[17]. A questo curiosissimo e suggestivo assetto, smantellato dal Graziani già noto, dà spiegazione la volontà della ricreazione nella topografia sacra specuense della topografia del romitaggio di Benedetto, ch'ebbe luogo in un posto tanto incavato nella roccia da esser visibile solo dall'alto[18]: l'altare, trovandosi all'altezza da cui san Romano calava il cibo a san Benedetto (e si intende ora anche la ragione della denominazione della cappella), avrebbe restituito la chiara memoria di quest'ultimo episodio. D'altro canto, occorre mettere in conto anche ipotesi meno evocative, che prendano in considerazione le problematicità spaziali del luogo: la collocazione di un altare nella grotta avrebbe determinato il prolungato stazionamento dei fedeli, inibendo il passaggio già angusto[19].

II.2 Il vuoto di potere della seconda metà del secolo

Il primo Duecento si era svolto a Subiaco sotto le insegne del durevole interesse papale per il cenobio di San Benedetto, e la memoria di questa speciale attenzione

chiaramente il profilo delle integrazioni. Anche le colonnine corinzie dipinte ai lati dell'arco, inusitatamente lunghe, sono solo parzialmente originali: lo stacco si nota distintamente poco al di sotto del capitello della colonna di destra. L'accentuata intenzionalità neo-gotica dei rifacimenti, spinta fino alla dissimulazione, le candida a possibile impresa ottocentesca. Sono invece novecenteschi gli interventi pittorici effettuati nella Grotta della preghiera: dalle integrazioni delle fasce inferiori degli affreschi duecenteschi, alla realizzazione degli stemmi araldici sul muro meridionale della Grotta della preghiera. Il piano di questi ultimi interventi pittorici è in un bozzetto datato 27 luglio 1914 (cfr. BELLANCA 2004, p. 89). Cfr., in ultimo, VARAGNOLI, TURCO 2018, pp.159-161, figg. V.7, V.8, V.9, V.10.

16 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 205; RIGHETTI 1982a, pp. 130-131.

17 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 606-607. Per l'altro altare, da ricollocare nella seconda nicchia, non abbiamo notizie, ma se ne potrebbe supporre l'originaria intitolazione a San Romano.

18 Non è da escludere la volontà di preservare l'aspetto trogloditico dello Speco, fatto che dà ragione anche della scelta di affrescare solo le pareti più alte della spelonca e che rispecchia una mentalità piuttosto comune negli edifici sviluppatisi intorno a grotte. Cfr. su questi aspetti BRENK 2014, p. 277.

19 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 606-607.

costituisce la *raison d'être* delle imprese artistiche, specie pittoriche, che ebbero luogo in quei decenni di profondi cambiamenti: della *Donazione della bolla di Innocenzo III*, della fondazione e dipintura della cappella di San Gregorio.

La fioritura del monastero continuava con l'abbaziato del munifico Enrico di Montanea (1245-1273), rettore tanto gradito a Innocenzo IV, poi ad Alessandro IV, da innescare una sequela di atti pontificali di conferma di antichi privilegi e ratifica di nuove e ulteriori donazioni[20]. L'intervento più importante, promosso da Alessandro IV, fu la riforma dei monasteri del 1260, preceduta quattro anni prima da una stabilizzazione della comunità monastica specuense a dodici unità – numero poi riconfermato da Gregorio X nel 1273 e dall'abate Bartolomeo II nel secolo successivo[21] –, oltre che dalla riaffermazione delle prescrizioni dell'osservanza[22]. Quest'ultima circostanza potrebbe aver determinato in modo decisivo l'adeguamento o l'erezione degli spazi comunitari situati sul versante orientale del complesso, al livello inferiore: sono forse da riconoscere a questo scopo le «nonnullas (…) habitaciones» volute dall'abate Enrico per i monaci e ricordate da Mirzio[23].

Tra le imprese artistiche più rilevanti promosse da questo nuovo Salomone sublacense vanno poi annoverati il dormitorio di Santa Scolastica e forse anche un primitivo refettorio al Sacro Speco, ampliato in date più tarde[24].

Lo stato di benessere del Sublacense parve comunque precipitare rapidamente alla morte di Enrico, sotto i colpi di un grave scisma interno provocato dai dissidi sorti intorno all'elezione dell'abate successore, delle velleità di potere dei singoli monaci[25], dell'allentarsi del protagonismo pontificale relativamente alle cure economiche e giurisdizionali dei monasteri. Si fa salvo un momentaneo interesse di Innocenzo V, papa per meno di un anno nel 1276, responsabile della fine dello scisma del Sublacense e fautore dell'elezione ad abate del cassinese Guglielmo (1276-1285), ricordato per aver sconfitto il terribile monaco Pelagio, ormai famelico signore di Cervara laziale e responsabile del saccheggio del monastero di Santa

[20] Allo Speco Enrico avviò, sin dai primi anni del suo abbaziato, una vera riforma della disciplina monastica, allentatasi per i «morbidis (…) actibus» dei monaci, molti dei quali appartenenti a nobili famiglie locali. Dotò inoltre la comunità del cenobio minore delle rendite delle chiese sublacensi di San Giovanni Battista dell'Arco, di San Biagio e Sant'Angelo. I privilegi abbaziali concessi allo Speco furono confermati da Innocenzo IV con due bolle datate 1249 (ASS, arca VIII, 6; ASS, arca I, 37).
Non si curò meno dei monasteri sublacensi papa Alessandro IV, eletto nel 1254, che concesse a uso perpetuo numerose chiese del frusinate, ratificò le donazioni già concesse allo Speco da Innocenzo III e rinnovò nella medesima circostanza gli obblighi della vita claustrale. Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 339-347, per la serie di provvedimenti di Rinaldo di Jenne.
[21] La bolla di Gregorio X è conservata presso ASS, arca II, 10; cfr. anche MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 357.
[22] Per il documento papale (ASS, arca I, 80 e 81), cfr. *ivi* pp. 336-340.
[23] Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 330.
[24] Cfr. CERONE 2015, pp. 75-79; sul refettorio, cfr. *supra*, nota 10.
[25] Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 350-351.

Scolastica[26]; d'altro canto, il silenzio dei documenti sublacensi su nuovi provvedimenti curiali attesta, indirettamente, che i monasteri non erano più al centro dell'attenzione papale[27]. Questo stato di fatto coincideva con il progressivo avanzamento dei minori nella città di Roma, dove essi si erano dotati – o lo stavano per fare - di residenze eminenti, con il pieno favore della Curia e della nobiltà; la lettura può forse sembrare semplicistica, ma è forte il dubbio che la concomitanza degli eventi non sia casuale e che il crescere del nuovo astro francescano avesse abbattuto il prestigio dell'antichissimo sacrario benedettino[28].

La nomina di procuratori apostolici, Giacomo Sciarra Colonna e Nicola di Mileto, rispettivamente per mano di Niccolò IV e Bonifacio VIII[29], poco servì a recuperare lo stato di entrambi i monasteri, messi a dura prova anche dall'occorrere, nel 1298 e nel 1305, di due cataclismi: un terribile terremoto, per Mirzio causa della rovina del dormitorio di Santa Scolastica e di una parte del chiostro, e il crollo della diga neroniana[30]. La narrazione del cronista seicentesco si tinge di toni foschi per questi anni, schiarendosi solo per l'intervallo del breve abbaziato di Bartolomeo I (1286-1296), appartenente alla famiglia Caetani e nipote di Bonifacio VIII[31], retto amministratore dei monasteri, che si curò di rimpinguare le finanze dello Speco[32]. Molto diverso fu invece il governo del successore Francesco I (1297-1303), che per la sua condotta improba fu deposto e sostituito dal citato Nicola di Mileto (1304-1310), il cui governo si svolse in seno all'egemonia politica che ormai a quel tempo esercitava sul monastero Giacomo Colonna[33].

[26] *Ivi*, p. 352.
[27] *Ivi*, p. 361.
[28] Cfr. § I.2.
[29] Qui lo Sciarra si rifugiava a seguito dello schiaffo di Anagni (1303) e della conseguente sollevazione del popolo anagnino in difesa di Bonifacio VIII, cfr. WALEY 1982, con bibliografia precedente.
[30] Sul terremoto del 1298 occorre muoversi con estrema prudenza di giudizio, evitando di incappare in automatismi causali che legano troppo saldamente l'andamento dei cantieri artistici al sisma, che sembrerebbe aver toccato con maggior danno la sola provincia di Rieti; non è neppure da escludere che i crolli di Santa Scolastica fossero, in realtà, dipesi dalla fatiscenza delle strutture. A tal proposito, rimando a Luchina Branciani, in MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 373 nota 3 (con bibliografia); per il crollo della diga neroniana, responsabile dell'alterazione della fisionomia topografica e idrografica della valle sublacense, cfr. *ivi*, p. 376.
[31] L'appartenenza dell'abate alla famiglia Caetani è stata recentemente recuperata da CERONE 2015, p. 82 nota 217, che ha dato giusto rilievo a una notizia riportata in DOLCI, *Chronicon sublacense scritto da don Pietro Clavarini monaco Sublacense* 1819-1831, cc. 341-342. Quest'ultimo diceva infatti di aver visto nella cattedrale di Anagni la sua lapide, con l'epigrafe che enunciava l'appartenenza alla famiglia Caetani. Il testo è trascritto in PANTANELLI, CAETANI, [1710-1787 circa], ed. 1909, I, p. 343.
Mirzio, facendo confusione, dice nipote di Bonifacio VIII il successore di Bartolomeo I, il dissipato Francesco I: cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 364-365.
[32] All'abate, che aveva peraltro ottenuto la protezione di Giacomo Colonna, si deve il recupero della proprietà di Marano Equo (ASS, arca XXVII, 3); inoltre, Bartolomeo I aveva concesso allo Speco i proventi dei mulini del castello di Jenne e Monte Porcario, oltre che possedimenti e beni della mensa dell'abate. Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 363-364, 369.
[33] Cfr. CERONE 2015, p. 91; EGIDI 1904, pp.120-121.

II.3 *Conxolus Magister* e la decorazione pittorica della cripta

Si intende bene dalle brevi coordinate offerte che il quadro storico dei decenni di svolta tra i due secoli non dispone di condizioni congrue a una nuova fioritura dei cantieri artistici sublacensi, che difatti si arrestarono bruscamente a Santa Scolastica dopo il governo di Enrico, riprendendo in modo più consistente solo negli anni di Bartolomeo II (1318-1343)[34].

Tutt'altra storia racconta, invece, lo Speco, dove al tornante dei secoli si provvide alla decorazione delle pareti della cripta con il ciclo delle *Storie di san Benedetto*, per il quale si dispone eccezionalmente di un nome, una rarità nella sequenza degli anonimi attivi allo Speco tra il XIII e il XV secolo e oltre: quello di *Magister Conxolus*, pittore già introdotto nel capitolo precedente come esecutore dell'interpolazione dell'affresco della *Donazione della bolla di Innocenzo III* [fig. II.19] e che rivendica la paternità della *Madonna con Bambino* affrescata nella piccola nicchia messa a contraltare dell'affresco innocenziano sulla parete settentrionale della cripta (MAGISTER/ CONXOL(us) PI[n]/XIT HOC OP(us)) [fig. II.18].

La vicenda del pittore alligna saldamente nel contesto artistico romano *fin de siècle*, lì dove l'urgenza di formulare una risposta tonante ai cantieri pittorici della basilica superiore di San Francesco ad Assisi si pone tra i denominatori comuni al vasto e sfrenato rinnovamento dei luoghi cardine della topografia sacra urbica, effetto di una fertile intersezione delle istanze di committenza e autorappresentazione del papato, del clero, degli Ordini, della nobiltà. I luoghi interessati, da Santa Cecilia in Trastevere a San Francesco a Ripa e Santa Maria in Aracoeli, da Santa Maria Maggiore all'abbazia delle Tre Fontane, da San Crisogono a Sant'Agnese Fuori le Mura, rivelano, tra quel perduto che è noto e le lacere sopravvivenze, l'ansia di un rinnovamento radicale che coniuga al dialogo con l'Umbria una pervicace fedeltà al retroterra – specie ornamentale – di schietta specie romana[35].

La rappresentatività di *Conxolus* e del ciclo specuense - con gli affreschi tiburtini di Santa Maria Maggiore tra i fatti 'periferici' più significativi di un cambiamento culturale in corso - passava distintamente alla ribalta in occasione del convegno romano *Roma anno 1300*, «tra gli esempi della nuova pittura romana in parallelo con, piuttosto che in dipendenza da, Pietro Cavallini»[36]; a quest'ultima accensione di interesse, alimentata da ulteriori note critiche di Bellosi, dagli approfondimenti della Cristiani Testi sulla composizione del cantiere consolesco, e

34 Cfr. CERONE 2015, pp. 91-108.

35 Rimando per un ampio quadro critico a ROMANO 2017f.

36 Cfr. BELLOSI 1983, p. 129. Si rimanda anche ai saggi, pubblicati nel medesimo volume di atti, di: CRISTIANI TESTI 1983, su cui si ritornerà a breve; POMARICI 1983. Per i rapporti con i fatti assisiati, cfr. PREVITALI 1967, p. 131; BELLOSI 1985, pp. 130, 145 nota 71; ROMANO 1992, pp. 127-132.
Per la storia critica precedente rimando ai primi inquadramenti dati da Federico Hermanin (HERMANIN 1904, pp. 461-485) e da Guglielmo Matthiae (MATTHIAE 1966, pp. 239-243).

dai successivi studi di Serena Romano, Francesco Gandolfo e Miklós Boskovits, si premetteva un'attenzione critica desultoria, puntata soprattutto al declassamento dell'episodio specuense a fatto di «gusto popolare», sapido di una narratività «fiabesca», con radici piantate addirittura nell'*humus* culturale del Terzo maestro di Anagni.[37]. Il riesame della sinossi storiografica delinea, oltre a un difficile inquadramento stilistico fattosi via via più agevole con l'avanzare degli studi sui cantieri artistici romani, diversi punti di problematicità, da individuare nell'assestamento cronologico dell'impresa, nel chiarimento delle spettanze, nelle ragioni e nelle particolarità – se ve ne sono – dell'edizione iconografica della *Vita Sancti Benedicti*. Di tutto si parlerà nelle pagine seguenti; si lascia intanto spazio a una prima descrizione di ambientazione del programma iconografico complessivo[38].

II.3.1 Il programma iconografico

Le quattordici *Storie di san Benedetto*, comprese le due frammentarie sul prospetto settentrionale del muro che segna il dislivello tra le due campate[39], costituiscono la traccia dell'apparato pittorico di *Conxolus*; si aggiungono a complemento un riquadro votivo con l'eremita *Santa Chelidonia* [figg. II.23, 24], che decora la parete del corridoio eponimo, contrappunto dell'episodio benedettino collocato al di sopra della spelonca [fig. II.22]; le pareti del sottarco di affaccio sullo Speco ospitano invece le sante *Scolastica* e la probabile *Anatolia*, di cui si conservavano le reliquie allo Speco[40] [figg. II.25, 26, 27]; per finire, sul lato destro della parete orientale è incastonata la *Santa Nitidia* precedentemente menzionata, entro un pannello ad arco ribassato, appena inflesso, che col suo fondale azzurro si staglia sul rosso della parete con effetto astraente e sofisticato [fig. II.31].

Le volte delle campate sono decorate con girandole di santi e angeli [figg. II.32, 33]. Al di sopra della campata meridionale [fig. II.32] si staglia un clipeo con Cristo benedicente, con il libro aperto su *Io* 14, 6 (EGO/ SU(m) VIA/ VERIT/AS// (et) VITA […]); intorno, inframmezzati da quattro angeli, si pongono gli apostoli (descritti di seguito secondo un senso orario) [41]:

- *Pietro*: S[anctus Petrus] [fig. II.34];
- *Andrea*: [Sanctus] ANDREAS; [fig. II.35]
- *Paolo*: [Sanctus] PAUl(us); [fig. II.36]
- *Giovanni Evangelista* (*titulus* perduto) [fig. II.37].

37 MATTHIAE 1966, pp. 239-243.
38 Si rimanda a ROMANO 1992, pp. 127-132, per una prima e minuziosa ricognizione descrittiva degli affreschi, fino ad allora descritti e analizzati per escerti.
39 La numerazione dà conto degli episodi descritti, talvolta sintetizzati in un unico affresco: i primi tre momenti della storia sono accorpati entro un'unica scena sulla parete orientale, così come l'affresco della parete interna della grotta sintetizza tre diversi episodi.
40 Cfr. § III.4.1.
41 Le campate si trovano sommariamente descritte da HERMANIN 1904, pp. 481-485.

Lo stesso schema compositivo, ma con santi al posto degli angeli, è replicato nella volta della campata contigua [fig. II.33], che ha al centro *San Benedetto* ([Sanctus Benedic]TUS; nel libro: B(e)N(e)DI/CAM/ DOMINU(m)/ I(n) OM(ni) TE(m)/PORE/ SE(m)P(er) LA(us)/ EI IN O/RE MEO – *Ps* 33, 1-2) e tutt'intorno i santi – in senso antiorario, dal lato occidentale:

- *Romano*: S(anctus) ROMANUS [fig. II.38];
- *Magno*: [Sanctus] MAGN(us) [fig. II.39];
- *Placido*: S(anctus) PL[acidus] [fig. II.40];
- *Silvestro*: S(anctus) SIL/VESTER [fig. II.41];
- *Onorato*: S(anctus) HONORAT(us) [fig. II.42];
- *Lorenzo*: S(anctus) LAURE(n)/TIUS; nel libro aperto: DISP(er)/SIT/ DEDIT/ PAUP//ERI/BUS/ IUSTITIA [eius manet in saeculum saeculi] - *Ps* 111,9 [fig. II.43];
- *Mauro* (*titulus* perduto) [fig. II.44];
- *Gregorio*: [Sanctus Gre]GORI(us) [fig. II.45].

A seguire, nella volta settentrionale, si trova invece il Tetramorfo [fig. II.47], con al centro l'*Agnus Dei*, riprodotto nell'iconografia cristomimetica tipica dei cicli monumentali romani sin dal primo XII secolo, ovvero con il petto squarciato dalla ferita da cui si versa il sangue che poi fluisce nel calice [fig. II.48][42].

I sottarchi di passaggio alla cappella di San Romano e alla grotta di San Benedetto sono destinati rispettivamente alle figure di *Sante Vergini* e *Angeli*: le une custodiscono il cammino verso la sacra spelonca, gli altri ne custodiscono il cuore. Le sante sono inscritte in polilobi mistilinei, gli angeli entro clipei [figg. II.49, 50]. Crederei che il principio di questa differenziazione razionale tra i disegni delle incorniciature, che variano a seconda delle figure rappresentate, possa essere rintracciato nei sottarchi della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, dove,

42 Anche i simboli degli Evangelisti sono accompagnati dagli immancabili *tituli*: S(anctus) MARCUS EV(angelist)A; S(anctus) LUCAS EV(angelist)A; S(anctus) MATHE(us) EV(angelista); è perduto quello realtivo all'aquila del *San Giovanni*.
Sul tema iconografico dell'*Agnus Dei* eucaristico, cfr. PACE 2003, p. 1235; ROMANO 2017c, p. 196. L'edizione più significante, espressione icastica del manifesto ecclesiologico di Innocenzo III, era stata quella del mosaico dell'abside di San Pietro in Vaticano, che avrebbe tuttavia potuto replicare un modello già presente nel programma iconografico paleocristiano.
Va rilevata la presenza nella volta settentrionale dello Speco di santi strettamente legati alla devozione basso-laziale: *Sant'Onorato*, patrono di Fondi, e *San Magno* di Anagni. Si nota, inoltre, una differenziazione di registro tra la campata con il *Cristo benedicente* e quella con il *San Benedetto*, che mi sembra orientata, piuttosto, ad esaltare il santorale dell'Ordine: in questo programma rientrano anche *Sant'Onorato abate*, ricordato da Gregorio Magno tra i fondatori di monasteri prebenedettini nel II libro dei *Dialogi*, e *San Magno*, il cui culto si lega collateralmente a una grotta, quella dove si rifugiò per scampare alle persecuzioni. Il dispiegamento di simile programma di autorappresentazione in questo punto del santuario fu certamente condizionato dalla vicina presenza della Grotta della Preghiera. Non si dimentichi, inoltre, che alla campata rialzata accedevano direttamente i monaci dagli ambienti di pertinenza; il santorale benedettino avrebbe pertanto partecipato ad accoglierli degnamente, connotando i percorsi da loro battuti.

con altra ambizione, era stato apparecchiato un programma iconografico di appendice alla narrazione, così internamente variato: *Profeti e patriarchi e* cimabueschi sono figurati entro ottagoni; i *Martiri* (di mano prevalentemente torritiana) nei clipei [fig. II.51]; i *Confessori*, d'impronta mista romana e cimabuesca, negli esagoni e le *Sante Vergini* giottesche nei polilobi [figg. II.52]. Alla luce di ciò, a Subiaco sorprende in special modo l'occorrenza del tema del polilobo giottesco a fettuccia continua[43], in abbinamento alle figure femminili, come nel modello francescano [figg. II.53, 54].

Il cuore del programma è nelle *Storie benedettine* che si susseguono sulle pareti dell'ampio invaso della cripta, dipanate intorno all'asse tracciato dai percorsi devozionali. La narrazione consolesca è ben centrata sugli episodi strettamente legati all'esperienza sublacense di Benedetto: le ambientazioni naturalistiche, esclusive, danno suggestiva e visibile risonanza alla sacra spelonca poco distante, senza deviare mai l'attenzione da San Benedetto, replicato in quasi tutte le scene nella medesima posizione, sempre con la figura ricurva, incassata nella grotta che si espande intorno al corpo come fosse un carapace. Il racconto segue da presso il secondo libro dei *Dialogi* di Gregorio Magno, archetipo testuale dell'agiografia benedettina minimamente variato dall'edizione duecentesca fattane da Jacopo da Varazze[44], e prende avvio dalla parete orientale della cripta, con *Il miracolo del capisterio rotto e riparato*, la *Vestizione di San Benedetto* e *San Benedetto nello Speco* (DL II,1), composte in un unico lunettone [fig. II.20]; l'affresco successivo, nascosto nella parte superiore della parete di contenimento della Grotta della preghiera, sintetizza non a caso le scene ambientate nello Speco, in virtuoso contrappunto con la funzione dello spazio di destinazione: qui si trovano, dunque, gli episodi di *San Romano porta i viveri a San Benedetto, Il Maligno tenta di spezzare la campanella di San Romano, Apparizione di Cristo al presbitero e visita di quest'ultimo a San Benedetto* (DL II,1) [fig. II.21]. Dall'altra parte del muro, al livello della campata rialzata, è la *Tentazione del Maligno in forma di uccello* (DL II,2) [fig. II.22]. La sequenza continua con gli episodi della campata inferiore. Vanno virtualmente integrate le già menzionate scene con *Tentazione del Maligno in veste di donna* e *San Benedetto tra i rovi* (DL II,2), affrescate sul muro del rialzo pavimentale [figg. II.12, 13]; si continua quindi sulla parete orientale con *Il falcetto del Goto* (DL II, 6) [fig. II.28], e con il soprastante *Salvataggio di San Placido dall'annegamento* (DL. II,7) [fig. II. 29]. Sulla parete

[43] Invece di ricorrere al piccolo rombo di raccordo delle fettucce, si impiega il disco; inoltre, a Subiaco il polilobo è formato dall'intersecazione dei rombi con i quattro cerchi.
Sulle decorazioni dei sottarchi rimando alle schede di Alessio Monciatti in *La Basilica di San Francesco ad Assisi* 2002, II.1, pp. 470; 473-474; 488-489.

[44] Cfr. JACOPO DA VARAZZE, [1260-1298], ed. 2007, I, pp. 357-367. La fedeltà del testo di Jacopo alla fonte gregoriana è messa in risalto da Lucinia Speciale (SPECIALE 2002, p. 675). Tuttavia la studiosa, a riprova della scarsa incidenza della versione agiografica della *Legenda* sull'iconografia benedettina e a dimostrazione della stretta dipendenza di quest'ultima dalla sola fonte gregoriana, nota l'occorrenza, nel ciclo di Spinello Aretino nella sacrestia di San Miniato a Monte, della «scena dell'incontro tra Benedetto e Totila, omesso nel testo di Jacopo da Varagine», ma che è invece riportato dall'agiografo, in una sorta di epilogo sui miracoli compiuti dal santo (cfr. JACOPO DA VARAZZE, [1260-1298], ed. 2007, I, p. 367).

meridionale, da una parte e dall'altra della monofora, trovano posto *Fiorenzo dona a San Benedetto il pane avvelenato* e il *Miracolo del corvo che porta via il pane* (DL II,8) [fig. II.30]; l'ultimo affresco, messo sulla parete di sinistra in prossimità del brusco rialzo pavimentale, compone in una stessa scena i *Funerali di San Benedetto e Visione della via tappezzata di arazzi* (DL II.37) [fig. II.66], in cui si narra di quando due monaci videro, nel giorno della morte di San Benedetto, la via predisposta ad accompagnarlo in cielo. Nello svolgimento della narrazione si rileva una brusca interruzione tra il *Miracolo del corvo che porta via il pane avvelenato* e la *Visione della via di arazzi*, interruzione che, tenendo sott'occhio i *Dialogi*, cade appena prima degli episodi legati alla fondazione di Montecassino: non si tace il sospetto che quest'omissione sia intenzionale e programmatica, risultato di una tenzone silente battuta con il monastero cassinese per il privilegio di *archicoenobium* e, soprattutto, per la custodia della memoria di Benedetto[45].

II.3.2 I 'partimenti' decorativi

Il ciclo storico si integra in un apparato ornamentale che, nella migliore tradizione romana, fonde e uniforma in un *calembour* esornativo di «immensa allegria»[46] la sequenza concatenata di ambienti della cripta, rivelando la tipicità di una «mostruosa abilità tecnica pieghevole al variare degli spazi e delle superfici»[47], qui però riflessa in schemi stereotipi e meno fantasiosi. Una zoccolatura uniforme di partimenti marmorei, giocati sui toni del rosso e del verde, lega in continuità le pareti affrescate; cornici di *crustae* marmoree cosmatesche e graticci profilano gli archi della cappella di San Romano, dello Speco, del corridoio di Santa Chelidonia – qui variate dall'inserzione di fasce prismatiche – [figg. II.55, 56]; bande in finto marmo, intarsiate a fiori policromi, pesantemente ridipinte, spartiscono internamente le due volte [figg. II.32, 33].

La sintassi decorativa è modulata su pagine murali dove, negli spazi lasciati liberi dal ciclo storico [fig. II.57], guizzano i rossi dei fondali, intonati al colore di quelli delle pitture del Sancta Sanctorum e degli affreschi – sopravvissuti in frammenti – della sacrestia dell'abbazia delle Tre Fontane [fig. II.59], tra gli effetti più vividi sugli anni ottanta dell'eleganza policroma e antiquaria dell'oratorio lateranense [fig. II.58], o ancora delle pitture, nello stesso complesso cistercense, provenienti dall'antico dormitorio, dell'ultimo decennio del secolo[48] [fig. II.62]; non

[45] È del resto plausibile che fossero presenti altri affreschi sul lato sinistro del muro del rialzo pavimentale, in contrappunto con gli episodi di *Tentazione* e *Mortificazione* [fig. II.12].
[46] ROMANO 2017f, p. 15.
[47] *Ibidem.*
[48] La riscoperta dello straordinario ciclo del Sancta Sanctorum, cappella del complesso di San Giovanni in Laterano dedicata a san Lorenzo, seguita ai restauri del 1995 (cfr. *Sancta Sanctorum* 1995), ha costituito le premesse per una rifondazione degli studi sulla pittura romana al tempo di Niccolò III. All'Orsini si deve infatti il restauro integrale del sacello, custodia monumentale dell'immagine acheropita del Salvatore, a partire dal 1277, anno dell'elezione pontificale. Il programma iconografico celebra, nell'esaltazione congiunta della *romanitas* antiquaria (evidente nei partimenti decorativi) e della *romanitas* cristiana (incarnata dalle *Storie degli apostoli* e dal *Cristo*

manca il *topos* ornamentale dell'acanto fiorito, con i racemi attorti, applicato in limitate combinazioni ritmiche nelle pareti aniconiche: sui muri della cappella di San Romano, per esempio, e del corridoio di Santa Chelidonia [figg. II.60, 63]. Il disegno dei *ramages*, con smerlature ispide e profilate di bianco, rispecchia uno schema tipico della pittura esornativa negli ultimi due decenni del secolo [figg. II.58, 59, 62].

Rispetto alla tradizione dell'*antiquarianism* urbico, il ricorso al canone ornamentale dei racemi vegetali su fondali vermigli è più stereotipo e perde l'idea straordinaria – davvero antichizzante – dell'interazione con i riquadri narrativi all'interno della medesima parete[49] [fig. II.64]: il tralcio è circoscritto, ha uno spazio di destinazione a sé, indipendente da quello delle scene del ciclo storico, non composte nel formato dei *pinakes* al modo degli affreschi del Sancta Sanctorum[50], ma estese sull'intera superficie muraria disponibile [figg. II.20, 65]. La discendenza romanissima dei partiti ornamentali è rivendicata dall'occorrenza nel corridoio di Santa Chelidonia del modulo del cespo d'acanto fiorito [II.63], lasca apparizione antiquaria da leggere – come già proponeva la Romano – nel solco della fortuna di un ritmo esornativo classico [fig. II.61] rilanciato dal Sancta Sanctorum e ripreso anche negli affreschi del dormitorio delle Tre Fontane[51] [fig. II.62].

Le soluzioni di impaginato del sacello lateranense sembrano aver esercitato una superficiale suggestione iconografica sulla volta con i simboli del Tetramorfo

in trono «inverato nell'immagine acheropita simbolo della Resurrezione»), la centralità della Chiesa che era perseguita in parallelo dall'operato politico di Niccolò III. Per una suggestiva lettura iconografica del complesso pittorico, rimando specialmente a: ROMANO 2000b; ROMANO 2001-2002; ROMANO 2002; ROMANO 2012c. La paternità degli affreschi lateranensi è campo di dibattito: a Serena Romano (ROMANO 1995; ROMANO 2012c), che differenziava tra due mani principali, un Maestro del Redentore e un suo giovane, brillante aiutante, identificato con Jacopo Torriti, si opponeva Luciano Bellosi (BELLOSI [1998] 2004, p. 84) che, dopo un'iniziale avvistamento di una congiuntura cimabuesca negli affreschi lateranensi (come già Roberto Longhi, cfr. LONGHI 1948, p. 46 nota 83; BELLOSI 1990) si mostrava propenso a riconoscere, invece, lo stesso Torriti nel *ductus* vigorosamente plastico del Maestro del Redentore, proponendo un'attribuzione che mi pare a tutt'oggi convincente.
Quanto agli affreschi dell'abbazia cistercense delle Tre Fontane, la decorazione pittorica aveva preso avvio negli anni ottanta del Duecento dalla sacrestia, dove furono dipinte le lunette con la *Natività* e l'*Incoronazione della Vergine*, fortemente legate agli affreschi del Santa Sanctorum (su cui si veda QUADRI 2012c). Nel decennio successivo, ma sempre nell'arco dell'abbaziato di Martino (1283-1306), erano stati affrescati gli altri ambienti monastici: lo spazio loggiato al di sopra del dormitorio, da cui provengono gli affreschi staccati, pertinenti a un complesso e sofisticato programma enciclopedico che a buon diritto Melinda Mihàlyi (MIHÀLYI 1991) ha sintetizzato come «ciclo della Vita»; il portico dell'ala dei monaci, dipinto con il perduto *Calendario*, da immaginare sul genere di quello dell'Aula gotica dei Santi Quattro Coronati, della metà del secolo; il dormitorio – divenuto in seguito, forse, sala di rappresentanza (Cfr. BARCLAY LLOYD 1997, pp. 328-332), donde provengono gli affreschi staccati con *ramages* vegetali su fondo rosso che qui interessano. Per un approfondimento sulle questioni citate, rimando alla densa scheda di QUADRI 2017, ma si veda anche ROMANO 1995, pp. 50-51 per i confronti tipologici dei moduli ornamentali.

[49] Rimando per questi aspetti a: ROMANO 1995, pp. 44-45, 50-51; ROMANO 2001-2002; ROMANO 2008b.

[50] Cfr. HERKLOTZ 1997, pp. 151-153, per un commento sull'articolazione delle pitture del sacello orsiniano.

[51] Cfr. ROMANO 1992, p. 132; ROMANO 1995, pp. 50-51.

[II.46-47] e compositiva per quanto riguarda, invece, l'articolazione della parete meridionale della cripta, dove però il riecheggiamento dello schema della narrazione bipartita ai lati della monofora centrale[52] [figg. II.64-65], già 'corrotto' dall'inserzione dei clipei con *San Benedetto* e *Santa Scolastica*[53], si arricchisce di un interesse per l'architettura illusiva che, come si vedrà, è specchio dei tempi moderni.

II.3.3 Precisazioni sulla cronologia dei cicli

L'assestamento cronologico dell'estensiva attività del pittore, che tocca ogni andito, ogni parete, ogni recesso della cripta, è questione dibattuta, che manca di appigli esterni certi e vincolanti. Neppure è di qualche utilità lo stemma stilizzato, con un uccello su un monte, collocato nell'angolo destro della *Visione della via di arazzi* [II.66, 67], che replica due imprese dipinte sul margine inferiore del lunettone soprastante con *Santo Stefano, San Tommaso Becket e San Nicola* – sul quale si ritornerà a breve – [fig. II.70]: esso si sovrappone, infatti, all'intonaco della scena benedettina[54] [fig. II.67], fatto che ne fa supporre un'esecuzione seriore, probabilmente moderna. Allo scopo di una più precisa datazione dell'insegna araldica, è estremamente istruttivo il riscontro fornito dalla riproduzione litografica che Jean Renier dà della *Visione* nella raccolta *Imagerie du Sacro Speco*, edita nel 1855 come omaggio al papa Pio IX[55]: qui lo stemma manca, mentre sono ben evidenti quelli del lunettone soprastante [fig. II.68]. Il rattoppo potrebbe dunque essere riferito alle mani di Luigi Lais e Antonio Bianchini, responsabili della ridipintura invasiva delle volte delle due campate del santuario registrata dalla guidistica all'anno 1855[56], lo stesso della pubblicazione della strenna di Renier, che però potrebbe aver visitato Subiaco e realizzato i disegni qualche tempo prima.

Quanto invece agli altri due stemmi, originali e pertinenti al dipinto con *Santo Stefano, San Tommaso Becket e San Nicola* [fig. II.69], Vincenzo Bini vi riconosceva l'impresa di famiglia dell'abate Giovanni VI (1217-1227) precedentemente rintracciata ne «le antiche carte dei nostri archivi»[57]. Non si esclude che la notizia riportata dall'abate Bini sia degna di fede, seppur sia priva, per ora, del conforto di

52 Per Serena Romano il modello era la controfacciata di Assisi; mi sembra, tuttavia, più condizionante il prototipo lateranense, anche per la presenza degli angeli nei pennacchi dell'arco. Cfr. ROMANO 1992, p. 132.

53 Per SALVINI 1983 (p.181) i clipei derivavano dai quelli della chiesa romana di Santa Maria Maggiore.

54 Cfr. F. Gandolfo, in MATTHIAE 1988, pp. 357-359; ROMANO 1992, pp. 130-131.

55 Cfr. RENIER 1855, tav. 54.

56 Cfr. JANNUCCELLI 1856, p. 402.

57 Cfr. BINI 1840, p. 32. La notizia è stata quindi raccolta successivamente, senza che ne venisse esplicitata la fonte, da BARBIER DE MONTAULT 1858, p. 23; HERMANIN 1904, p. 424; CRISTIANI TESTI 1982, p. 132; NILGEN 1995, p. 108. Va rilevata nell'affresco dello Speco un'ulteriore attestazione del culto basso-laziale di san Tommaso Becket, che fu canonizzato a Segni nel 1173 da papa Alessandro III; all'evento seguì l'erezione e l'affrescatura dell'oratorio dedicato al martire nella cattedrale di Anagni, a livello della cripta, su cui si veda KESSLER 2001. Come mi ricorda il prof. Francesco Aceto, che ringrazio, al santo inglese venne consacrato entro il 1182 anche un oratorio dell'abate Leonate nel nartece di San Clemente a Casauria.

un riscontro documentario decisivo; tuttavia, il riferimento cronologico ottenuto potrebbe aver valore solo in relazione allo strato più antico dell'affresco[58] [figg. II.69, 70, 72, 74] – stratigraficamente preesistente alla *Visione della via di arazzi* –, poi interpolato da ridipinture successive da riferire verosimilmente all'intervento consolesco, esteso anche ai sistemi di incorniciatura [fig. II.73][59]: l'ipotesi attributiva scaturisce dal confronto tra il *San Tommaso* e il *Sant'Andrea* della volta della campata settentrionale, figure che si corrispondono nelle grevi forche espressive incise sulla fronte [figg. II.74-75]; a margine va inoltre notato che le peculiarità grafiche dei *tituli* identificativi dei santi del lunettone sono del tutto compatibili con quelle della grafia consolesca [figg. II.70-71].

Ma si faccia ora ritorno alle *Storie benedettine*. L'ipotesi maggiormente accreditata negli studi - maturata da Luciano Bellosi su pungenti considerazioni stilistiche e da Serena Romano su valutazioni di ordine storico[60] - le dice realizzate a breve distanza dalle *Storie francescane* di Assisi, a ridosso di quel torno d'anni, compreso tra il 1292 e la fine del decennio, in cui nei principali cantieri di Roma si imparava all'unisono la lingua di Giotto e Cavallini. D'altro canto, non vanno sottostimate le pur brevi parentesi di quiete del monastero dalle travagliate vicissitudini di fine Duecento: quella, ad esempio, determinata dal governo del probo e munifico Bartolomeo I (1293-1296), su cui già richiamava l'attenzione la Romano[61]. Il collegamento sembra tanto più pertinente ora che sono state recuperate per l'abate l'appartenenza alla famiglia Caetani e la stretta parentela con Bonifacio VIII: credenziali di rango che partecipano a fare di Bartolomeo il promotore ideale dell'impegnata decorazione pittorica della cripta[62]. A tal

[58] Propendevano per una datazione agli anni venti del secolo Federico Hermanin e Maria Laura Cristiani Testi (HERMANIN 1904, pp. 461-471; CRISTIANI TESTI 1982, p. 132; F. Gandolfo, in MATTHIAE 1988, pp. 357-359).

[59] Le ridipinture sono ben leggibili nella figura di *San Nicola*, che è come circonfusa da una sorta di ologramma che ne doppia la sagoma – [fig. II.72]; dalla caduta dei ritocchi pittorici potrebbe risultare il singolare aspetto butterato dei volti. Si avverte che la valutazione stilistica degli affreschi delle volte deve dare i conti con le ridipinture di Lais e Bianchini.

[60] Cfr. BELLOSI 1983, pp. 129-130; BELLOSI 1985, pp. 130, 145 nota 71; ROMANO 1992, p. 132; voce dissonante è quella della Cristiani Testi, propensa a proiettare gli affreschi già nel primo decennio del Trecento (cfr. CRISTIANI TESTI 1982, p. 122; in CRISTIANI TESTI 1983, pp. 404-405, il giudizio veniva ricalibrato e la datazione plausibile degli affreschi riportata all' «arco cronologico tra il 1290 e gli inizi del XIV secolo»).

[61] Cfr. ROMANO 1992, p. 132 dove si ipotizza «una cronologia forse entro il 1296, certamente entro il 1299».

[62] Pur essendo imprescindibile il protagonismo abbaziale nelle imprese artistiche dei monasteri di Subiaco, non escludo comunque una partecipazione più cospicua di finanziatori privati, visto il crescente interesse delle famiglie sublacensi per il cenobio benedettino: un anonimo donatore, in abiti secolari, potrebbe essere riconosciuto nella figura orante alla sinistra del *San Benedetto*, nell'affresco con *San Benedetto scaccia il Maligno in forma di merlo*. Più curiosa è la larghissima presenza di figurine di monache ai piedi delle *Storie benedettine* restanti (eccetto che nell'affresco del muro interno della spelonca) e della *Santa Chelidonia* del corridoio eponimo. Al tempo i monasteri femminili alle dipendenze del Sublacense erano numerosi e le loro rendite potrebbero essere state impegnate nella decorazione della chiesa. Potrebbe essere centrale, in tal senso, la progressiva rifioritura del monastero di Santa Chelidonia, a partire dal 1273, quando papa

proposito, è importante ricordare che Miklós Boskovits riconosceva nel busto di Innocenzo III [fig. II.76] il tipo dei ritratti correnti del papa anagnino e, di conseguenza, una sorta di criptoritratto di Bonifacio VIII [fig. II.78], così omaggiato dal nipote che lo studioso identificava erroneamente con il dissoluto abate Francesco I[63]. L'ipotesi di Boskovits sembrerebbe incoraggiata da un altro aspetto, cui finora non si è dato adeguato rilievo: l'Innocenzo III di fine Duecento è privo, infatti, dei baffi che sono invece piuttosto caratteristici dell'iconografia di Lotario dei Conti e presenti nel ritratto papale inserito nei mosaici di San Paolo fuori le mura [fig. II.77].

Simili considerazioni rafforzano il quadro di un possibile coinvolgimento di Bartolomeo nella commissione delle imprese pittoriche di fine secolo; ne consegue un avvio plausibile dei cantieri entro il 1296, con una prosecuzione verosimile dell'impresa pittorica negli anni seguenti.

II.3.4 Assisi, Roma, Subiaco. Un inquadramento di *Magister Conxolus*

La cronologia indiziaria (1295 circa) dell'impresa sublacense, oltre che attagliarsi allo stile degli affreschi non è contraddetta dalle scarne notizie documentarie reperite da Guglielmo Salvi nell'Archivio di Santa Scolastica, se davvero si dovrà identificare con il pittore dello Speco il *Consulus*, padre di un Benedetto che è attestato nel 1292 in relazione a uno scambio di beni a Subiaco[64]: se l'identità degli omonimi fosse effettiva, allora il rapporto di parentela profilato dai documenti, nonché l'età già adulta a quel tempo del figlio Benedetto, non disdirebbero a un pittore attempato, il cui stile basti a dare puntualmente la traccia di una formazione compiutasi negli anni dell'egemonia di Jacopo Torriti.

L'attività pittorica di *Conxolus* è sfuggente; al catalogo del pittore si può forse annettere solo la *Madonna con Bambino* della chiesa di Santa Maria Maggiore a Tivoli [fig. II.80], riferitagli da Serena Romano e confermata al suo catalogo da Miklós Boskovits, che aggiungeva inoltre l'affresco della *Traslazione dei SS. Eleuterio e Ponziano* del duomo di Velletri, dove però si riesce a scorgere solo una familiarità dei tipi umani, del resto confrontabili anche con gli affreschi di San Lorenzo Fuori le Mura a Roma, partecipi della medesima congiuntura stilistica[65].

Gregorio X portò a quindici il numero delle monache. Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 350.

63 Cfr. BOSKOVITS 2001, pp. 162-163. Sulla questione, si vedano ROMANINI 1984; PACE 2003.

64 Cfr. FEDERICI 1904, pp. 74, 81; SALVI 1960. I documenti si riferiscono al figlio Benedetto, attestato tra il 1292 e il 1300; altri sei documenti, che arrivano fino al 1328, parlano di un Berardo di Benedetto di Consolo. Cfr. ASS, arca LIV, 53 (1292), 86 (1300), 87 (1300), 151 (1312), 152 (1312), LIV, 164 (1314), 173 (1317), 174 (1318), 226 (1328).

L'omonimo dei documenti è *Consulus* e non *Conxolus*, come nell'affresco: quest'ultima variante, meramente grafica, potrebbe essere risultato di un ipercorrettismo arcaizzante, volto a nobilitare la forma onomastica con il recupero della consonante doppia.

65 Su Velletri, cfr. ROMANO 1992, pp. 120-127, con il rimando agli affreschi romani. Sul ciclo di San Lorenzo, si veda ora GIESSER 2017b, p. 78, per i risentimenti stilistici da *Conxolus* nelle *Storie dei Santi Lorenzo e Stefano*, databili tra il 1292 e il 1295.

Va riconosciuta alla *Madonna* tiburtina una qualità più alta degli affreschi dello Speco; e tuttavia ha tratti comuni all'*Odigitria* di *Conxolus*, ricordando di quest'ultima soprattutto il Bambino boopide, con gli aggetti del viso marcati da segni spessi, la fisionomia dell'angelo sulla destra [figg. II.80-81]. Si evidenzia, sulla scia delle osservazioni di Pietro Toesca, la derivazione dell'affresco di Tivoli dalla *Madonna* della cosiddetta 'quarta navata' della chiesa romana di San Saba, opera eponima di un pittore recentemente identificato con un giovane e torritiano Filippo Rusuti[66]: la somiglianza iconografica e compositiva tra i due affreschi si arricchisce di particolari accattivanti e rivelatori, come il trono ad esedra, spazioso e marmoreo, che accoglie il gruppo sacro[67] [figg. II.79, 80]. Gli affreschi di San Saba devono essere evocati anche per l'impaginato delle prime *Storie di San Benedetto*: in entrambi i casi, i filari di modiglioni scorciati non sono allineati a fingere una trabeazione, ma seguono il profilo arcuato della lunetta [figg. II.82-83], in modo alternativo al canone antiquario.

Pur ammettendo la possibilità di una tradizione urbica delle mensole scorciate, in battuta d'anticipo su Assisi – com'è stato prudentemente ipotizzato per i frammenti recentemente venuti alla luce nel sottotetto di Sant'Agnese fuori le Mura[68] -, si sospetta che alle date di Subiaco sia in azione una più forte suggestione cimabuesca (con origine negli affreschi del transetto della basilica superiore francescana), evidente nella finitezza geometrica e proto-prospettica dei modiglioni, scorciati secondo direttrici che divergono, incontrandosi nel centro, dov'è collocata una mensola a base trapezoidale [figg. II.84-85] [69]. Il medesimo principio regola

Per la *Madonna Odigitria* di Santa Maria Maggiore a Tivoli cfr. ROMANO 1992, pp. 157-159; BOSKOVITS 2001, p. 168.

66 Sugli affreschi di San Saba cfr.: TOESCA [1927] 1965, II, pp. 1009-1012, con riferimento degli stessi al Torriti, insieme alle *Vergini sagge* del mosaico di facciata di Santa Maria in Trastevere e alla tavola della *Madonna Advocata* di Tivoli; GARRISON 1949, p. 29, per il battesimo del maestro eponimo; BELLOSI 1983, p. 130; BELLOSI 1985, pp. 111-112; BELLOSI [1998] 2004, p. 84, per il rilievo dato alle componenti torritiane; QUADRI 2012b, per una cronologia dell'impresa pittorica alla metà degli anni ottanta.
L'identificazione del Maestro di San Saba con Filippo Rusuti è conquista recentissima, seguita alla scoperta della firma del pittore sul bordo superiore della *Madonna con Bambino* di Santa Maria del Popolo, su cui cfr. *infra*, capitolo IV, nota 3.

67 Il trono di San Saba discende da quello del Cristo del sacello orsiniano, per cui Serena Romano ipotizzava la derivazione da modelli iconografici tardo-antichi (cfr. ROMANO 2001-2002, p. 57). QUADRI 2012b, p. 371, riporta allo stesso gruppo il trono della *Madonna con Bambino*, fase tardo-duecentesca di un palinsesto pittorico, affrescata nella terza cappella della parete sinistra di Santa Balbina (su cui cfr. BORDI 2017). Il trono dell'*Odigitria* di Tivoli è ridipinto, ma fedele all'impianto originale (cfr. ROMANO 1992, pp. 65, 157).

68 La cronologia al sesto-settimo decennio del secolo è stata assegnata – con tutte le cautele del caso - da ROMANO 2012b, sulla base della supposta contestualità degli affreschi con il progressivo e unitario rinnovamento degli arredi liturgici innescato dalla consacrazione nel 1256 e coordinato dalla *Jacoba sacrista* menzionata nelle epigrafi del pavimento presbiteriale. I frammenti pittorici, concentrati per lo più sul muro del timpano absidale, si differenziano fra figure di pavoni e *ramages* vegetali, nel registro sommitale della parete, e travatura a mensole illusive, situata al di sotto dell'oculo.

69 Questa tipologia di incorniciatura ha inattese presenze anche più a meridione: la si trova, infatti, nel lunettone con la *Crocefissione* della cripta della chiesa della Santa Croce di Salerno,

anche gli elementi architettonici illusivi impiegati nella parete meridionale della campata inferiore, dai quali tuttavia traspare già un'acculturazione sul disegno e le cromie del modulo del modiglione giottesco [figg. II.86, 87], che non è però impiegato in abbinamento alla trabeazione continua, ma ad arcatelle sospese che si approssimano per concezione a quelle della chiesa francescana di Santa Maria Maggiore a Tivoli [fig. II.89] e dell'omonima basilica romana [fig. II.88][70].

La genìa torritiana del principale attore dei cantieri tardo-duecenteschi dello Speco fu ben avvistata dal Bellosi che, sul discrimine segnato dal rapporto con questo alto modello, differenziava due personalità principali all'interno del cantiere sublacense. Uno è *Magister Conxolus*, che «sembra passare direttamente e per proprio conto da una formazione nell'ambito del Torriti a un rinnovamento in senso assisiate senza alcun evidente intermediario cavalliniano»[71]: la sua pittura è caratterizzata dal ricorso a contorni marcati, grevi, e inasprisce con vigorose pennellate frante e curve i «sottilissimi filamenti lanosi tracciati (…) con effetti di pittura a corpo» di Jacopo Torriti [figg. II.91-92]. Quanto al secondo pittore, attivo nel contesto del medesimo cantiere, egli sembra risentire di un goticismo più evoluto, che pur innestato sulla medesima radice torritiana che si dichiara nell'«aria di famiglia» comune ai tipi fisionomici della *Santa Nitidia* [II.106] e della *Madonna* della volta degli *Intercessori* [figg. II.95], si alleggerisce del duro grafismo di *Conxolus* e tende a carnati imperlati, ad effetti luministici schiarenti, a moduli anatomici allungati e scattanti, che riflettono tendenze più tipiche della pittura romana alle soglie del Trecento, condivise ad esempio con le *Storie mariane* staccate dal nartece di Sant'Agnese fuori le mura (Roma, Pinacoteca Vaticana, depositi)[72] [figg. II.103-104], e che forse risentono alla lontana del cavallinismo riflesso della *Madonna con Bambino con i santi Giovanni Battista ed Evangelista* della cappella di San Pasquale Baylon in Santa Maria in Aracoeli [fig. II.105][73].

affresco che BOLOGNA 1969 (pp. 62-65) attribuiva a un pittore catalano-roussilhonese ben aggiornato sui fatti assisiati.

[70] Degli affreschi di Santa Maria Maggiore a Roma, in origine un ciclo del *Genesi* descritto sulle pareti del braccio sinistro del transetto della chiesa, sopravvivono i medaglioni con *Profeti*, oltre all'incorniciatura sommitale. La decorazione pittorica, già riferita da Bellosi (BELLOSI 1985, pp. 121-122) a Rusuti, resta per il momento adespota (cfr. ROMANO 2017b, cui si rimanda anche per la sinossi storiografica). Quanto alla cronologia, è possibile che il cantiere del transetto sinistro si sia svolto parallelamente alla realizzazione del mosaico absidale per mano di Jacopo Torriti nel 1295 o1296, per avere poi brusca interruzione nel 1297 con la rovina della famiglia Colonna, come convincentemente ipotizzato da GARDNER 1973, pp. 12-17. Per i partimenti illusionistici di Santa Maria Maggiore a Tivoli rimando a POMARICI 1983, che ipotizzava per le pitture tiburtine una cronologia vicina agli affreschi della Santa Maria Maggiore romana.

[71] Cfr. BELLOSI 1983, p. 130.

[72] Cfr. GIESSER 2017a.

[73] La cappella Baylon, situata fra l'ingresso laterale alla chiesa e la cappella Savelli, fu affrescata con *Storie dei santi Giovanni Battista ed Evangelista*; al di sopra dell'altare è un pannello con la *Madonna con Bambino* e i santi titolari. Sulle ragioni e la tradizione del ciclo binato, l'esempio più antico prima di Giotto, rimando a ROMANO 2017e, che, nel rilevare lo stretto nesso tra francescanesimo e Laterano, suppone un'origine romana del tema. L'affresco, dopo un'inopportuna attribuzione giottesca (FLORES D'ARCAIS 2008-2009), è stato più giustamente

La distinzione di spettanze è quasi topografica. *Conxolus* dipinge le pareti degli ambienti pertinenti alla campata sopraelevata: vanno con la *Madonna col Bambino* firmata il *Miracolo del capisterio* e la *Vestizione di San Benedetto* [figg. II.97-98], l'affresco del prospetto interno della grotta [fig. II.21] e la *Tentazione del Maligno in forma di uccello* [fig. II.101]. Richiede invece maggiore prudenza di valutazione il busto di Innocenzo III [fig. II.94][74], per il quale sia la Cristiani Testi sia Francesco Gandolfo avevano espresso un'attribuzione in favore di un pittore diverso, che per il secondo studioso sarebbe stato attivo negli anni di Niccolò III e responsabile anche della dipintura delle volte. Tuttavia, proprio i santi meglio conservati della crociera settentrionale, e in particolare il *San Silvestro,* mi pare denotino un trattamento grafico degli impasti dei carnati che è nei modi di *Conxolus* [figg. II.93-94] [75]. A sostegno della supposta compattezza del gruppo giunge poi il *San Benedetto* che completava, in basso a sinistra, la riedizione tardo-duecentesca della pittura e che è del tutto compatibile con le figure consolesche[76] [figg. II.100-101].

ricondotto dalla Romano alla mano di un artista oscillante tra il «tratto tagliente e disegnativo» del Torriti e i modi più pastosi di Cavallini, intorno al 1295 (ROMANO 2017e, p. 168).

[74] Cfr. CRISTIANI TESTI 1983, pp. 120-132, dove si differenziano con zelo eccessivo ben quattro mani: oltre a *Conxolus*, attivo nelle prime *Storie benedettine*, un primo e un secondo collaboratore tra cui sono spartiti gli affreschi della campata inferiore (dal *Miracolo del falcetto* ai *Funerali di san Benedetto*), un 'Maestro del Busto di Innocenzo III', cui è riferito, oltre all'affresco eponimo, anche il *Dio padre benedicente e angeli*, sul culmine dell'arco di affaccio sulla grotta benedettina: entrambe le pitture mi sembrano in verità troppo vicine al gruppo consolesco per esserne scorporate. Aggiungo F. Gandolfo, in MATTHIAE 1988, pp. 357-359.

[75] Più arduo tentare una distinzione di mano negli apparati decorativi, impresa tentata da Gandolfo (in MATTHIAE 1988, pp. 537-539) e dalla Romano (ROMANO 1992, pp. 130-131), la quale, pur intendendo come segno di un cambio di mano e di mentalità l'aggetto più perspicuo della colonna tortile collocata all'altezza del dislivello tra la prima e la seconda campata, notava infine il carattere unitario e unificante dei partiti decorativi. Quanto, invece, alle pitture delle volte, ai tentativi di Gandolfo di anticiparne la realizzazione rispetto alle imprese consolesche, si premettevano i dubbi di Hermanin (HERMANIN 1904, pp. 461-471) sulla contestualità della loro esecuzione rispetto al ciclo benedettino. L'analisi più approfondita è condotta da Gandolfo che, in conclusione, anticipava la dipintura delle volte agli anni del pontificato di Niccolò III (1277-1280), ritrovando allo Speco il repertorio ornamentale antichizzante tipico della cultura artistica del tempo, ma per la Romano stereotipo della produzione romana, specialmente duecentesca (ROMANO 1992, p. 131). Merita una nota finale la sutura rilevata dallo studioso nella stesura degli intonaci del *Cristo benedicente e angeli* della parete di affaccio alla spelonca, intesa come indizio di una brusca interruzione [figg. II.109-111]: in questa circostanza a un primo pittore, ravvisato nell'angelo di destra [fig. II.111], sarebbe subentrata una seconda mano, da individuare nell'angelo di sinistra (per questi aspetti, cfr. anche ROMANO 1992, p. 131) [fig. II.110]. La diversità morfologica dei due angeli - uno di mano di *Conxolus*, l'altro del suo forte collaboratore - non è necessariamente l'esito di un avvicendamento traumatico dei cantieri, ma può essere motivata con una collaborazione organica negli ambienti di rispettiva pertinenza della cripta.

[76] La Romano, pur rilevando nell'affresco staccato lo stile di *Conxolus*, ragionava sulla possibilità che non fosse in fase con l'immagine soprastante, concludendo infine che: «appare (…) assai improbabile un ritorno dei pittori di *Conxolus* sull'affresco 'pontificio' da non molto eseguito, solo al fine di aggiungervi la figura del santo». Cfr. ROMANO 1992, p. 131. Aggiungo, inoltre, che la concertazione iconografica dell'insieme, con *Innocenzo III* che tende la mano verso il *San Benedetto*, presuppone una stringente continuità di ideazione.

Si riconosce più chiaramente la mano di un pittore diverso da *Conxolus* negli affreschi della campata inferiore, particolarmente nelle *Storie* delle pareti orientale e meridionale [figg. II.28-31]; suoi sono anche i due *San Giovanni* proni dell'arco trionfale, che palesano nello scatto dei corpi una leggerezza «di elegante goticismo» distante dalle masse grevi e ponderali di *Conxolus*[77] [figg. II.103-104]; a rigore della logica delle spettanze fin qui delineate, a questo secondo pittore, poco più moderno del primo, dovrebbero essere riferite anche le colonne tortili, perfettamente contestuali agli affreschi di sua mano.

Al netto delle varianti linguistiche rintracciate, va però ribadito il carattere unitario del cantiere pittorico dello Speco, che si dichiara in modo lampante nel disegno unificante degli apparati decorativi, che, sul filo di motivi ornamentali comuni, creano rispondenze e contrappunti da un ambiente all'altro, da un affresco all'altro[78]; mancano, inoltre, segni rilevanti di discontinuità stratigrafica, anche nelle parti più discusse, ovvero nelle volte, dove all'intersezione delle pareti con i pennacchi di imposta, i rispettivi partiti decorativi si affiancano, più che sovrapporsi [fig. II.112].

II.4 Aspetti della ricezione assisiate a Subiaco: la *Leggenda francescana* e la celebrazione del Santo fondatore benedettino

Il rapporto con i cantieri romani della fine del Duecento, le tangenze stilistiche torritiane, l'occorrenza di un «ciclo agiografico in architettura dipinta»[79] delineano per le pitture specuensi un quadro di riferimento estremamente complesso, dove si stagliano in controluce i poli d'influenza di Assisi e Roma.

Si è già avuto modo di profilare nelle linee essenziali una *quaestio* che ha rappresentato il principale polo d'interesse per gli studi: il rapporto cioè del cantiere consolesco con la pittura romana di fine Duecento e, di riflesso, con l'impresa corale della decorazione pittorica della basilica superiore di Assisi, per la quale sembra fondata su ragionevolissime argomentazioni la cronologia sostenuta da Bellosi negli anni compresi tra il 1288 e il 1292, ovvero negli estremi del pontificato di Niccolò IV, al secolo fra' Girolamo Masci da Ascoli Piceno[80].

[77] Cfr. ROMANO 1992, p. 132.
[78] Cfr. CRISTIANI TESTI 1983, p. 403, dove si nota la dominanza della «organizzazione e dell'unificazione strutturale oltreché cromatica del diseguale ed irregolarissimo invaso spaziale».
[79] Cfr. ROMANO 2008c, p. 42.
[80] Sarebbe cosa estremamente ambiziosa dare qui conto del dibattito critico sulla cronologia dei cantieri assisiati, su cui si forniranno solo poche linee essenziali, che riguardano in particolar modo il tracciato segnato da Bellosi (a partire dai ragionamenti seminali sull'autografia e la cronologia giottesche esposti in BELLOSI 1985, part. pp 41-102) divergente dalla *vulgata* storiografica e orientato, invece, verso l'affermazione della sintonia d'opera dei diversi cantieri pittorici della basilica superiore, che si sarebbero avvicendati senza soluzione di continuità tra il presbiterio e la navata nel quadriennio di Niccolò IV. La questione tocca nel vivo la cronologia cimabuesca, tradizionalmente legata ai primi momenti del triennio del pontificato di Giovanni Gaetano Orsini (1278-1280) per l'esistenza delle imprese familiari di quest'ultimo sul Palazzo Senatorio romano dipinto nell'*Ytalia* della vela con il *San Marco evangelista*. Bellosi, rivendicando

Subiaco non è estranea alla circolazione del lessico di architettura illusiva che ha in Assisi la fabbrica di magniloquente sperimentazione e negli scampoli romani ancora godibili le vestigia di un fenomeno assai vasto e capillare, la cui portata non è però interamente comprensibile e valutabile allo stato attuale delle conoscenze.

Alla significatività dell'impiego dei modiglioni all'antica scorciati, già discussa nel paragrafo precedente, vanno aggiunte le quattro colonne tortili con il nastrino cosmatesco lungo le spire, di ispirazione giottesca, che delimitano le pareti orientale e meridionale dell'andito inferiore [figg. II.117-118]. Gli elementi architettonici, da riferire al collaboratore di *Conxolus*, rappresentano testimonianze ulteriori della fortuna flagrante che gli stessi conobbero nei cicli pittorici dell'*Urbs* a ridosso del cantiere assisiate: dal tempio francescano di Santa Maria in Aracoeli [fig. II.116], all'edizione fattane da Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere [fig. II.115].

Ad Assisi l'impiego della colonna è regolato da una mentalità informata a un radicale *Struktiver Illusionismus*[81], la quale agisce ottemperando con rigore a un canone scenotecnico che, come commentava Serena Romano, nulla ha da invidiare a quello classico[82]. Leonetto Tintori e Millard Meiss notavano, infatti, che le colonne tortili delle *Storie di San Francesco* sono di due tipi, una piena e «rigid», un'altra «sinuous» [fig. II.113] e meno consistente: se la prima segna i limiti esterni della parete, la

con forti argomenti stilistici la vicinanza degli affreschi di Assisi alla tarda Maestà di Santa Trinita (Firenze, Galleria degli Uffizi), intendeva le insegne come dispositivi utili a conferire riconoscibilità al palazzo romano, che si dice affrescato con gli stemmi Orsini al momento dell'assunzione della carica senatoria da parte dello stesso pontefice e del nipote Matteo Rosso (1278) (cfr. BELLOSI [1998] 2004, pp. 160-161). D'altro canto, la Romano, sostenendo la cronologia alla fine degli anni settanta, metteva in dubbio l'effettiva esistenza di insegne affrescate sulla facciata del palazzo (seguendo PIETRANGELI 1960) e obiettava sull'opportunità di un inserto così sfacciatamente orsiniano in un'impresa pittorica promossa da un papa vicinissimo alla famiglia Colonna, quale fu Niccolò IV. Cfr. ROMANO 2001, pp. 101-139.
Di fondamentale importanza è l'anticipazione che Bellosi fa della cronologia assisiate di Giotto all'avvio dell'ultimo decennio del secolo, fatto da cui consegue l'argomento decisivo a favore dell'autografia delle *Storie di Isacco* e della *Leggenda francescana*, messa a dura prova dall'ipotetica vicinanza al ciclo padovano della cappella degli Scrovegni, del 1303-1305 (cfr. su questo OFFNER 1939a; OFFNER 1939b). Si aggiungono, inoltre, BELLOSI 2000; BOSKOVITS 2000; ROMANO 2008.
Tra le argomentazioni più interessanti portate a sostegno dell'avvio corale dei lavori pittorici nel 1288 è l'emanazione, nello stesso anno, della bolla *Reducentes ad sedulae*, con cui papa Niccolò IV concedeva il permesso di usare le elemosine della basilica e della Porziuncola per la decorazione della fabbrica francescana.
Bellosi ha riconosciuto, inoltre, importanza cruciale al *pamphlet* polemico *Contra quasdam* del 1311, portato all'attenzione degli studi storico-artistici da COOPER-ROBSON 2003, che tuttavia ne sottostimano l'importanza, in silente disaccordo con la posticipazione dell'avvio dei lavori al 1288 (si veda in merito COOPER, ROBSON 2013, part. pp. 1-9, 82-87); cfr. BELLOSI 2007.
Il libello, redatto nel clima di tensione prodotto dallo scisma interno tra conventuali e spirituali, è a tutti gli effetti una difesa di parte conventuale della sontuosità di decorazione della basilica superiore di Assisi, di cui si ascrive la responsabilità a Niccolò IV. Segue un estratto: «(…) nec vidimus in ecclesiis fratrum sumptuositatem magnam pictorarum nisi in ecclesia Assisii, quas picturas dominus Nicolaus IV fieri precepit propter reverentiam Sancti, cuius reliquie iacent ibidem».

[81] Cfr. BELTING 1977, pp. 112-119; 182-190; 192-204.

[82] Cfr. ROMANO 2008, p. 43.

seconda scandisce le partizioni interne, da una scena all'altra[83]. Il pittore di Subiaco, pure estraneo alla razionalità dell'impiego binato giottesco al punto da ricorrere alla sola tipologia sinuosa, impiegata indifferentemente per le cesure interne e liminali, intercetta dall'*exemplum* assisiate - chissà se per tramite di Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere [fig. II.115][84] - la perspicuità illusiva dello scorcio laterale della colonna, empiricamente compatibile con la visione frontale della parete dipinta [fig. II.114].

Le analogie di lessico messe finora in rilievo non hanno d'altro canto corrispondenze lampanti nella sintassi compositiva. Le colonne giottesche, nel rivitalizzare la tradizione scenica dei cicli paleocristiani romani[85], punteggiano le *Storie francescane* di un apparato di architettura illusiva strutturante che si integra nella narrazione, senza sovrastarla, intermediando il salto dallo spazio dipinto allo spazio reale; a Subiaco le colonne sono elementi autonomi, non hanno rapporto stringente con le scene dipinte e, nel superarle in altezza, le sormontano scandendo un piano spaziale altro da quello della narrazione figurata [figg. II.117, 118].

Deviando l'attenzione al ciclo storico, sono invece rarissime le suggestioni giottesche. Si ritengono poco calzanti i confronti proposti dalla Cristiani Testi tra «la chiesa (…) di forte accentuazione plastico-volumetrica» del *Miracolo del capisterio rotto* e le «analoghe soluzioni giottesche, ad esempio nel *Francesco che riceve le stimmate*»[86]; piuttosto, sembrerebbe che un tentativo di emulazione degli sfondati architettonici assisiati sia nel trono della *Madonna* firmata, che nel violento – ma altrettanto incerto – scorcio frontale richiama l'impianto dell'edificio de *La guarigione del ferito di Lerida*, cui rimanda pure la tipologia del tetto a lacunari e il tentativo capzioso di sfondare la parete con una piccola finestrella [figg. II.119-120]. La deroga dall'impiego del più consueto trono torritiano, ricorrente anche nella *Madonna Odigitria* di Tivoli, sembra indicativo di un ammodernamento intenzionale[87]. Elementi secondari, di tradizione duecentesca ma che dovettero conoscere un *revival* per l'uso che ne fece Giotto ad Assisi, sono i rombi marmorei decorativi, messi a quattro sullo schienale della seduta [fig. II.121].

La *Leggenda francescana* assisiate agisce però sul ciclo specuense a un livello concettuale, oltre che formale: va detto, sulla falsariga di quanto enunciato già dalla

83 Cfr. TINTORI, MEISS [1962] 1967, p. 48; ROMANO 2008, p. 43.

84 Si supporta la datazione dell'impresa sul finire del secolo, proposta sulla base di puntuali considerazioni stilistiche da Bellosi, recentemente caldeggiata da Michael Schmitz e nuovamente anticipata da Valentine Giesser al 1293, in virtù del collegamento dell'impresa pittorica con la realizzazione del ciborio di Arnolfo di Cambio, come già argomentato da TOMEI 2000. Cfr. BELLOSI 1983, p. 128; BELLOSI 1985, pp. 114-116; SCHMITZ 2013, part. pp. 68-75; GIESSER 2017c.

85 Specie quelli di San Pietro e di San Paolo fuori le Mura, la cui intelaiatura architettonica era prima rilevata in stucco, poi dipinta. Sulla questione cfr. BELTING 1977, pp. 155-169; ROMANO 2000a, pp. 133-173; ROMANO 2008, pp. 33-52; DE MARCHI 2012, p. 13.

86 Cfr. CRISTIANI TESTI 1982, p. 132 (citazione *ivi*).

87 Quanto si dice adombra una precedenza dell'affresco tiburtino rispetto alle campagne pittoriche specuensi: cosa non improbabile, vista la qualità più alta del primo.

Romano[88], che molto significativamente a distanza di pochi anni dalla celebrazione agiografica del santo fondatore francescano i benedettini di Subiaco sentivano l'urgenza di rinverdire la memoria del proprio patrono e la suggestione del luogo santo, attraverso un'edizione magniloquente dei momenti salienti della vita di Benedetto narrati da Gregorio Magno nel secondo libro dei *Dialogi*, imprescindibile riferimento testuale per i cicli agiografici benedettini[89]. L'iconografia del santo ha la specificità di aver avuto una prima formulazione nell'ambito miniatorio, più precisamente tra le carte del Lezionario cassinese Vat. Lat. 1202, di età desideriana[90]. È forse in questa radice primigenia dell'agiografia, di commento figurato all'opera gregoriana, che può trovare spiegazione l'irrinunciabile fedeltà alla fonte testuale, tradìta eventualmente solo nella sequenza di lettura.

Il germe della rifondazione del mitologema benedettino poté tuttavia essere instillato anche da quanto era avvenuto o era ancora in corso nel Lazio, dove i francescani si erano dotati con grande precocità di cicli monumentali sulla vita del patrono, sull'onda dell'esempio assisiate. Nella chiesa di San Francesco a Ripa, già cenobio benedettino con il titolo di San Biagio, le navate della chiesa erano state affrescate con *Storie della vita e dei miracoli di San Francesco*, oggi integralmente perdute, ma documentate da Lorenzo Ghiberti e Giulio Mancini rispettivamente come opera di Pietro Cavallini e Filippo Rusuti; padre Casimiro ricorda «diverse azioni» di San Francesco dipinte sulle pareti laterali e sulle vetrate delle monofore della cappella Savelli in Santa Maria in Aracoeli[91]. Analoghe istanze autocelebrative maturavano anche lontano dall'Urbe: a Rieti, per esempio, dove il coro della chiesa di San

88 Cfr. ROMANO 1992, p. 132, e ora si veda anche GIESSER 2017b, p. 79, dove si rilevano le medesime istanze di autorappresentazione dei benedettini di Subiaco in quelli di San Lorenzo fuori le mura a Roma.

89 Cfr. GREGORIUS PAPA, [593-594 circa], ed. 2006, I, pp. 105-217.

90 Il Lezionario conteneva anche le *Vite dei Santi Mauro e Scolastica*. Sul codice rimando in sintesi a BRENK 1987; BRENK 1989; SPECIALE 2002; MALAFARINA 2005; OROFINO 2013, pp. 95-102, dove, sulla base di elementi stilistici e paleografici, si porta la cronologia del codice alla fine degli anni settanta. Quanto invece agli studi sulle linee di tendenza dell'iconografia benedettina, non si registra un sensibile avanzamento rispetto al canone costituito da: DUBLER 1953, pp. 48-61, 100-137; STEPPE 1980. Ha carattere repertoriale l'*Iconografia di San Benedetto nella pittura della Toscana* 1982.

91 MANCINI [1614-1630], ed. 1956-1957, I, pp. 169-170; GHIBERTI, [*ante* 1455], ed. 1998, p. 87. Per San Francesco a Ripa, cfr. ROMANO 2017f, p. 15. Per la cappella Savelli, cfr. CASIMIRO DA ROMA 1736, p. 109, citato in ROMANO 2017c, p. 195. La cappella era situata sul fondo del transetto destro, in una posizione riconosciuta come prestigiosa nei complessi francescani (ROMANO 1998, pp. 199-202). Stando alle convincenti ipotesi di HERKLOTZ 1983, l'erezione della cappella potrebbe assestarsi verso il 1297, anno in cui Pandolfo Savelli ebbe il titolo di senatore a vita, acquisendo potere sempre crescente a fronte della rovina dei Colonna, iniziata in quello stesso anno.
Degli affreschi ricordati da Casimiro sopravvivono i pochi lacerti della parete di fondo, dov'era dispiegato un complesso programma iconografico, a metà tra un *Giudizio universale* e una *Maiestas Domini*, di cui restano oggi solo la parte sommitale dell'incorniciatura dipinta a mensoloni prospettici di gusto assisiate, un *Agnus Dei* e frammenti dei *Simboli degli Evangelisti*.
Sulla chiesa di Santa Maria in Aracoeli si veda ora BOLGIA 2017.

Francesco veniva affrescato verso il 1302 con *Storie* del santo (ora frammentarie presso la Pinacoteca diocesana reatina)[92].

I benedettini di Subiaco non si sottrassero, insomma, alla provocazione e si mostrarono ricettivi verso le sollecitazioni provenienti dall'ambito francescano, come del resto era stato anche nel primo Duecento, quando sorprendentemente il santuario specuense era stato luogo di elaborazione della più antica immagine di San Francesco, affrescata dal Terzo maestro di Anagni nella cappella di San Gregorio[93].

Si curò pertanto la messa in scena di un'edizione agiografica che presentava diversi elementi di novità. In prima battuta va individuato nella forte connotazione pubblica del ciclo un aspetto che più di altri configura i termini di una risposta programmatica ai francescani di Assisi, che proprio all'*ecclesia laicorum* avevano destinato la leggenda del santo[94]. La maggior parte dei cicli monumentali benedettini noti ha, difatti, destinazione privilegiata negli spazi monastici: erano nel refettorio le pitture dell'abbazia di Nonantola, dell'XI/XII secolo, nei rispettivi cori gli affreschi di San Magno a Fondi (1125-1130), di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena, realizzati alla metà del secondo decennio del Trecento[95], e quelli della chiesa del convento femminile di Sant'Agnese fuori le Mura, opera degli anni venti di Lello *de urbe veteri*[96] (Roma, Pinacoteca Vaticana, depositi); sono nella sacrestia di

92 La datazione è stata proposta dalla Romano, che collegava le ragioni dell'impresa pittorica all'elezione a vescovo di Angelo da Rieti, personaggio di punta della curia di Bonifacio VIII e Inquisitore per la Provincia Romana. Cfr. ROMANO 1992, pp. 252-262.

93 Cfr. *supra*, § I.2.1

94 Le considerazioni che seguono non ambiscono ad essere assolute: si tiene ben a mente, infatti, che molti casi possono essere perduti o non ancora recuperati.

95 COZZI 2001, pp. 78-91.

96 Sulle pitture rimando a ROMANO 2017d, con bibliografia precedente.
Gli affreschi erano originariamente collocati nel matroneo destro di Sant'Agnese fuori le Mura, *en pendant* con le *Storie di santa Caterina* situate dall'altra parte. Gli episodi descritti dalla Romano sono (si segue il senso dettato dal testo gregoriano, non quello dell'inventariazione di VOLBACH 1979, pp. 37-41): *Miracolo del capisterio rotto e riparato* (inv. 517), *Visita del prete a san Benedetto* (inv. 477), *San Benedetto ordina a Mauro di salvare Placido* (inv. 518); *Miracolo del monaco ucciso dal crollo di un muro* (inv. 474); *Il monaco e il dragone* (inv. 469); *Il figlio del contadino resuscitato* (inv. 479); *Via tappezzata di arazzi* (inv. 471). Restano tre frammenti di identificazione incerta, due pressoché illeggibili. Solo uno (inv. 473) si presta a congetture; in questo VOLBACH 1979 (pp. 39-40) identificava il *Miracolo del pane avvelenato*, mentre ROMANO 2017d (p. 304) vi vede la storia del *Monaco che regge la lucerna*, ma potrebbe invece trattarsi del *Miracolo di Vicovaro*.
L'attribuzione del ciclo a Lello è di LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 266-280; 282-285 (ribadita in LEONE DE CASTRIS 2013, 155-186). Il pittore si muoveva sull'asse Roma-Napoli, lavorando nel capoluogo angioino tra il 1313 e il 1320: tra i lavori di più certa autografia, oltre ad alcune incursioni nel cantiere cavalliniano del coro di Santa Maria Donnaregina, sono il mosaico dell'antica basilica di Santa Restituta, nel duomo napoletano (firmato e datato 1313), l'*Albero di Jesse* nella cappella degli Illustrissimi nello stesso luogo, infine il *Ritratto di Umberto d'Ormont* (Napoli, Museo Diocesano), datato 1320. Negli anni immediatamente successivi al rientro da Napoli si situa la *Madonna del presbitero Raynaldo*, ora nella cappella del Tesoro del duomo di Anagni, e l'affresco del *San Pietro d'Anagni fra due sante*, nella cripta del duomo, opere opportunamente riferite a Lello da BOLOGNA 1969 (pp. 126-132), per le quali BOSKOVITS 1979 (p. 39 nota 73) congetturava una paternità di Pietro Cavallini. Seguono infine le *Storie di san*

San Miniato al Monte le *Storie di San Benedetto* di Spinello Aretino (1387 circa), e nel chiostro le *Storie* benedettine del monastero di Santa Giuliana a Perugia (1380 circa) e le serie quattro e cinquecentesche delle abbazie dei Santi Nazario e Celso, a San Nazzaro Sesia, e di Monteoliveto Maggiore, gli uni di probabile cultura lombarda, gli altri di mano di Luca Signorelli e del Sodoma (1497-1498; 1505-1508)[97]. Il ciclo specuense dovette a sua volta far da esempio alla 'pubblicazione' delle pitture della facciata della chiesa di Santa Scolastica [figg. II.148-149], realizzate qualche anno più tardi seguendo le tracce di un'iconografia alternativa a quella dello Speco, più ribattente sugli episodi di vita cenobitica, e degli affreschi del Maestro della cappella Caldora, che, negli spazi laicali della chiesa – tra la seconda campata e il vestibolo orientale –, integrano il ciclo consolesco degli episodi mancanti[98].

Va rimarcata inoltre l'ampiezza della narrazione di *Conxolus*, articolata in quattordici episodi che fanno della serie sublacense la seconda più dettagliata, dopo quella di San Magno a Fondi, della quale sono state identificate quattordici scene in un *corpus* poco più ampio[99]. La sequenza fondana è tra i pochi antefatti monumentali al ciclo consolesco, preceduta solo da quello recentemente recuperato nella cripta della cattedrale di Spoleto dell'VIII/IX secolo[100]; non cicli 'monografici' benedettini, piuttosto episodi intrecciati in un programma dedicato alla celebrazione di più santi sono gli affreschi della seconda metà dell'XI secolo della chiesa inferiore di San Crisogono, che costituiscono un caso estremamente interessante, straordinario per le modalità 'paleocristiane' di impaginato delle scene, inquadrate

Benedetto di Sant'Agnese fuori le mura e le ante di trittico con *San Francesco e San Ludovico di Tolosa* di San Francesco a Ripa, su cui si veda SGHERRI 2017.

97 Sui primi cfr. SCIOLLA 1966; per il ciclo olivetano, cfr. CARLI 1987 e le recenti precisazioni cronologiche sul Sodoma di BARTALINI, ZOMBARDO 2012, pp. 11-12.
Sono in spazi pubblici il ciclo della cattedrale di Spoleto (su cui *infra*, nota 100), della chiesa romana di San Crisogono (cfr. *infra*, nota 101), della chiesa di San Pietro a Villanova San Bonifacio, su cui *infra*, nota 102.

98 Oltre alla *Tentazione di Benedetto* e alla *Mortificazione corporale del santo*, le sole ripetute, il Maestro Caldora aggiunge il *Miracolo dell'acqua*; sulla parete opposta il *Miracolo di Vicovaro*, il *Castigo del monaco incostante*.
Sulle *Storie di san Benedetto* della facciata di Santa Scolastica cfr. BELLOSI 1985, p. 145 nota 71; ROMANO 1992, p. 185, qui con datazione verso il terzo decennio del secolo, accolta da CERONE 2015 (pp. 91-108), che ribatteva sull'ipotesi di una possibile committenza dell'abate Bartolomeo III (1318-1343). Rimando a § IV.1, nota 3 per considerazioni ulteriori. Per gli affreschi del Maestro della cappella Caldora e la funzione degli spazi di destinazione del ciclo, si veda § III.2 e note 22, 25.

99 Per un'analisi del ciclo, rimando a BORDI, VISCONTINI, POGLIANI 2016, pp. 105-112. Anche in quel caso la narrazione è centrata sulla parentesi sublacense, interrompendosi con l'*Affidamento di Mauro e Placido*, e riprendendo con l'*Apparizione dell'anima di santa Scolastica in forma di colomba*, la *Morte* e la *Visione della via di arazzi*. Gli episodi precedenti alle scene citate sono: *Il capisterio rotto e riparato*, *Ritiro a Subiaco*, *Vestizione di san Benedetto*, *Romano nutre in segreto Benedetto e il diavolo rompe il sonaglio*; *Apparizione di Cristo a un presbitero*; *Il pranzo pasquale*; *Incontro con i pastori, Benedetto supera la tentazione della carne*; *I monaci pregano Benedetto di assumere il governo del monastero*; *Miracolo del calice infranto*; *Fondazione dei dodici monasteri*.

100 I soggetti identificati sono: *Miracolo di Vicovaro, Correzione del monaco incostante; Inganno di Totila, Miracolo del falcetto*; *Visione dell'anima di Scolastica*; *Ultima comunione e morte*; *Visione della via di seta*. Sul ciclo si veda ANDALORO 2002.

entro un sistema di colonne tortili di sapore antiquario[101]; ad anni poco più tardi risalgono le pitture del refettorio di Nonantola, integrate forse con un breve ciclo sulla *Vita di san Paolo*[102].

Estendendo il campo d'indagine al XIV secolo e a un più ampio raggio geografico, si rintracciano altri casi in grado di rivaleggiare con lo Speco per ampiezza della serie: oltre alle *Storie benedettine* citate di Sant'Agnese fuori le mura (Roma, Pinacoteca Vaticana), di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena, opera dell'eponimo Maestro delle *Storie di san Benedetto* (collaboratore del giottesco Maestro del coro degli Scrovegni[103]), oltre al caso fiorentino di Spinello Aretino per San Miniato al Monte, si ricordano gli affreschi della navata e della controfacciata della chiesa di San Pietro, a Villanova San Bonifacio, da datare alla fine del Trecento[104].

[101] Nonostante le assonanze iconografiche e compositive, non è possibile premettere l'episodio di San Crisogono a nobile archetipo del ciclo sublacense poiché, come avverte ROMANO 2008, p. 42, è probabile che gli ambienti inferiori della chiesa romana fossero al tempo ridotti a un antro scuro e scarsamente accessibile. Il ciclo di San Crisogono è stato oggetto delle attenzioni di TOUBERT 1970, che ne faceva uno dei manifesti dell'*antiquarianism* della riforma gregoriana, quindi di BRENK 1984, che li riferiva più precisamente agli anni in cui era cardinale titolare Federico di Lorena, poi papa col nome di Stefano IX (1057-1058). Propendono invece per una datazione appena più tarda, negli anni del cardinalato di Stefano (1057-1069), successore del primo menzionato: ENCKELL JULLIARD 2008, pp. 96-116; ROMANO 2006, pp. 81-87; MAZZOCCHI 2007.
Per un risarcimento del programma iconografico, che comprendeva anche le *Storie dei santi Mauro e Scolastica*, come nel Lezionario 1202, oltre che le figure di Pantaleone, Silvestro e Caterina, cfr. MAZZOCCHI 2001, pp. 39-60.

[102] Del ciclo di Nonantola, in origine integrato forse con *Storie di san Paolo*, sono state riconosciute le tre scene di *Visione dell'anima di Germano vescovo di Capua, Funerali di Germano*, più una scena di *Salvataggio di san Placido*; cfr. SEGRE MONTEL 1991. Una precisazione sui supposti *Funerali di san Germano*. L'ipotesi di identificazione ha dei punti di debolezza: innanzitutto profilerebbe uno straordinario e inspiegabile rilievo dato a una figura marginale delle *Storie di san Benedetto*, curiosamente non centrate sulla figura del fondatore in un ciclo che peraltro sembra essere estremamente ridotto; non esistono, inoltre, altre occorrenze iconografiche né una fonte testuale per i *Funerali di san Germano*, fatto che già di per sé costituisce un segnale di allarme per un'agiografia figurata, qual è quella benedettina, così stabile e vincolata ai *Dialogi*; per finire, il defunto deposto nell'avello ha chiaramente un cappuccio monastico, attributo impertinente alla dignità di Germano, che era vescovo di Capua. Forzando un po' la lettura, la Segre Montel aggira l'impedimento dicendo che «non vi sono effettivi ostacoli a riconoscere nel defunto il vescovo Germano e nel suo copricapo una mitra, visto che questa, di cui si ha testimonianza sicura soltanto a partire dall'XI secolo, ha, nei pochi esempi dell'XI secolo appunto, proprio la forma di berretto conico a punta aguzza che vediamo a Nonantola» (SEGRE MONTEL 1991, p. 81). Ma quello raffigurato nel refettorio è a tutti gli effetti un cappuccio, riconoscibile anche dal colore come parte di un abito monastico; proporrei dunque un'identificazione alternativa per il primo affresco nonantoliano con *Funerali di san Benedetto*.

[103] Per una puntualizzazione sulla distinzione di spettanze, rimando a KUWABARA 2016-2017, pp. 254-258.

[104] Su Villanova di San Bonifacio, cfr. BERTOLAZZO 2010, con bibliografia precedente. Tra le serie non affrescate e non monumentali si ricordano le tavolette con *Storie di san Benedetto*, opere giovanili di Giovanni del Biondo, oggi disperse tra Firenze (*Ritiro dal mondo*; *San Benedetto nutrito da Romano* e *Apparizione di Cristo al presbitero e pranzo pasquale con san Benedetto*: Villa La Pietra, coll. Acton), Roma (*Morte di san Benedetto*: già Collezione Colonna) e Toronto (*San Benedetto resuscita un monaco ucciso dal crollo di un muro*; *Visione di san Germano*: Art Gallery of Ontario) originariamente pertinenti a una predella ricostruita da ZERI 1962.

È stato talvolta rilevato come l'iconografia benedettina si trasmetta sulla traccia di un sostanziale conservatorismo, al punto da far ritenere condizionante per molti degli episodi figurati il canone 'antologico' maturato sulle miniature Vat. Lat. 1202, caratterizzato da forte prossimità alla fonte gregoriana[105].

Rappresenta un bel caso di studio una pala agiografica misconosciuta (fatto salvo per una recente menzione in ROMANO 2017g, p. 194), conservata al Museo Diocesano di Napoli, con *San Benedetto e dieci storie della sua vita*, prevalentemente indirizzate all'accentuazione del potere taumaturgico e miracolistico del santo. La tavola reca due iscrizioni: una recita RESTAURAVIT ANNO DNI/ MDLXXXVIII e l'altra in basso, che corre sulla modanatura, HOC OP. F.F. DNA IARIA. AD. ONOR. ST BENEDICTI/ ANNO DNI MCCCC[lx]XV, secondo la trascrizione riportata nella scheda di Leone De Castris, in *Il Museo diocesano di Napoli* 2008, pp. 66-68; le lettere centrali sono però abrase e scarsamente leggibili, perciò l'indicazione cronologica va guardata con grande sospetto, soprattutto perché non si attaglia allo stile del *San Benedetto*, che mi sembra vicino al modellato plastico acquisito da Leonardo da Besozzo nella piena maturità del cantiere napoletano della cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara. Il nome di Leonardo era stato evocato da Leone de Castris per un confronto tipologico con la pala antoniana per San Lorenzo Maggiore, realizzata dal lombardo nel 1438 e ridipinta da un pittore locale dell'ambito di Colantonio (cfr. ACETO 2012, pp. 6, 45 nota 18). Proprio nell'orbita di quest'ultimo pittore il trittico era stato ricondotto (si veda l'itinerario di Laura Giusti e Maria Ida Catalano, in *Napoli sacra* 1986, pp. 14-21), ma mi sembra ancora ben lontano dalla cultura stilistica della seconda metà del secolo, come del resto notava anche Leone De Castris.
Il trittico del Diocesano proviene dal monastero femminile di Santa Patrizia ed è contrassegnato dagli stemmi dei Brancaccio (scudo con quattro branche leonine, con al centro un palo d'argento caricato da tre aquile) e dei Caracciolo (bandato di oro e rosso, col capo d'azzurro), che tuttavia mancano ancora di un collegamento a committenti più certi: qualche indicazione di maggiore interesse è in SALAZAR 1903, dove si richiama l'attenzione sulla forte presenza in Santa Patrizia di monache della linea familiare Caracciolo-Brancaccio, recuperata dalle descrizioni dei sepolcri fornite da D'ENGENIO CARACCIOLO 1623, p. 183. Le storie appaiono del tutto slegate, per via della mancanza di un filo narrativo: a sinistra troviamo la *Resurrezione del fanciullo*, il *Salvataggio di san Placido*, la *Guarigione dell'elefantiaco*; a destra: *San Benedetto nello Speco*, il *Miracolo del capisterio rotto*, *Annuncio della morte di santa Scolastica*; nella predella: *Il pane avvelenato*; *Miracolo dell'anfora ricolma d'olio*; *San Benedetto fa scaturire una fonte d'acqua*; *Ultima comunione di san Benedetto*.
Si ricordi, inoltre, il ciclo quattrocentesco di diciassette scene (identificate) della chiesa di Santa Scolastica a Norcia, opera della *societas* formata da Bartolomeo di Tommaso da Foligno e Nicola di Ulisse da Siena, su cui rimando a DELPRIORI 2008.
A completare il catalogo quattrocentesco, vanno infine citati i disegni a penna medio-quattrocenteschi (1450-1460 circa) del ms. 239 B.IV.13 della Biblioteca comunale teresiana di Mantova, copiati nelle miniature acquarellate del Maestro di Sant'Antonino del ms. 184 della Pierpont Morgan Library di New York, proveniente da San Sisto a Piacenza: il primo codice giungeva nel XVI secolo alla biblioteca di San Benedetto al Polirone, da una probabile provenienza bergamasca (forse dal perduto monastero di San Benedetto in Borgo Santo Stefano, per cui cfr. in ultimo CIPOLLA 2013).

[105] Cfr. SPECIALE 2002, p. 673.
Si avverte che il Lezionario Cassinese non può ritenersi un archetipo dell'iconografia benedettina, piuttosto un prototipo aderente a un ceppo iconografico maturato nell'XI secolo. Su questo rimando a SPECIALE 2002. Giulia Orofino ipotizzava una derivazione delle miniature del Vat. lat. 1202 dall'*antependium* commissionato da Desiderio a Bisanzio (OROFINO 1998, pp. 95-96; OROFINO 2013, pp. 95-102). Va inoltre ricordato che BRENK 1987, pp. 83-84, ipotizzava recensioni alternative a quella del codice cassinese, una premessa all'iconografia dei capitelli romanici di Saint-Benôit -sur-Loire a Fleury, l'altra al codice I II 17 della Biblioteca Nazionale di Torino, eseguito sui primi del Trecento per l'abbazia di Sant'Agata a Catania. Cfr. SPECIALE 2002, p. 680 note 9, 10 (con bibliografia precedente).

Limiterei di molto la validità dell'assunto generale, che rischia di frangersi contro un tessuto estremamente lacero di sopravvivenze, ma può essere invece di qualche interesse applicarlo a casi circoscritti. Per questa volta, allo Speco, dove due scene destano interesse per gli scopi prefissati. La prima è quella del *Salvataggio di San Placido* [fig. I.124]: il teatro di posa delle figure, con San Benedetto assiso sulla sinistra che compie il miracolo, San Mauro al centro con il braccio destro in *adlocutio* e il sinistro teso verso San Placido, ricalca nello schema compositivo l'episodio della chiesa inferiore di San Crisogono [fig. I.123], che a sua volta era esemplato sulla miniatura quasi coeva (Vat. lat. 1202, c. 31r) [fig. I.122]. Una seconda scena, che ha già meritato le attenzioni della Speciale[106], è quella de *Il miracolo del capisterio rotto*: qui Benedetto si inginocchia come il corrispettivo cassinese (Vat. lat. 1202, c. 17v) [figg. II.128-129], ma davanti a una chiesa, rappresentazione sineddotica della mensa raffigurata nel codice desideriano. Stupisce, inoltre, la vicinanza delle due nutrici, con la stessa posa di rammarico impressa nella mano che s'appoggia alla guancia [II.126-127][107].

Parrebbe invece priva di precedenti noti la formulazione della *Morte di San Benedetto*, con la combinazione dei *Funebri del Santo*, della *Visione della via di arazzi* e dell'*Elevatio animae* del defunto [fig. II.134]: quest'ultima, in particolare, non ha riscontri testuali precisi - un parallelo forse solo negli affreschi di Sant'Agnese fuori le Mura [fig. II.135][108] - ma potrebbe essere derivata da un accrescimento iconografico influenzato dalle più consuete rappresentazioni di *Dormitiones* della Vergine o dei santi.

Nel testo gregoriano la morte di Benedetto avviene subito dopo l'ultima Comunione, tra le braccia dei suoi confratelli, e così è raffigurata a Villanova San Bonifacio e nella pala agiografica benedettina del Museo Diocesano di Napoli [figg. II.132-133]. Nei *Dialogi* si narra poi che due monaci, «uno dei quali stava in monastero, l'altro fuori», ai quali apparve una via tappezzata d'arazzi, risplendente di lampade e con in cima «un personaggio venerando e raggiante di luce» che fece loro conoscere la morte di San Benedetto. Il Vat. Lat. 1202 (c. 72v) è anche in questo punto fedelissimo alla fonte: l'episodio, separato dalla descrizione della *Morte* e dai *Funerali di San Benedetto*, ha per protagonisti i soli monaci, che vedono nel sonno un angelo, accanto a una sorta di obliquo cordone di stoffe [fig. II.130].

Non si dimentichi infine che a Montecassino si diede elaborazione figurativa monumentale anche al *Versus Marci*, un componimento in versi sui miracoli di Benedetto che fornì probabilmente il menabò per le didascalie di un ciclo di storie benedettine. Cfr. SPECIALE 1997, p. 124 e nota 39.

106 Cfr. SPECIALE 2002, pp. 678-679.

107 Guardando invece a casi più tardi, *L'ultima comunione di san Benedetto* di Villanova San Bonifacio, della fine del Trecento, non innova rispetto all'iconografia del Lezionario, se non nella posa di Benedetto; peraltro, la scena è sorprendentemente prossima a quella raffigurata nella pala agiografica quattrocentesca conservata al Museo Diocesano di Napoli, fatto che, considerata la distanza di cultura stilistica delle opere, si spiega solo ammettendo l'adesione a un comune canovaccio iconografico

108 La scena è ingiudicabile per via delle condizioni conservative, ma l'angelo cala in picchiata come allo Speco, crederei per raccogliere l'anima del santo.

L'iconografia dello Speco, con la *Visione* integrata nei *Funebri*, è attestata anche a Sant'Agnese fuori le mura [fig. II.135] e in un cospicuo gruppo di dipinti toscani, su tavola e a fresco, di secondo Trecento: dalla predella smembrata di Giovanni del Biondo (con riferimento al pannello già a Roma, nella Collezione Colonna: fig. II.136), agli affreschi di Spinello Aretino [fig. II.137], all'episodio della *Morte di San Benedetto* dipinto nel 1402 da Lorenzo di Niccolò nella predella del polittico per San Marco a Firenze, poi donato a San Domenico di Cortona nel 1440 [fig. II.138], che variano l'inclinazione della passerella, via via sempre più erta fino a somigliare a una rampa di lancio da cui l'*animula* di Benedetto prende la via del cielo [109].

II.5 La sequenza di lettura delle *Storie benedettine* nel contesto dei percorsi della topografia sacra

Nell'allestimento previsto per le *Storie benedettine* emerge con forza un elemento di apparente contraddittorietà, soprattutto alla luce delle prime ricognizioni fatte sui percorsi della devozione specuense: l'andamento della narrazione, che principia sulla parete orientale della campata rialzata, ha infatti direzione opposta rispetto a quella del cammino dei pellegrini provenienti dalla Porta meridionale del complesso, e si accorda invece a percorsi che paiono originarsi dal settore settentrionale del complesso. Qui [fig. II.140], come si è già visto, insistevano due accessi: uno a fruibilità monastica, in comunicazione diretta con gli ambienti comunitari sul versante orientale [fig. II.140, *in giallo*], l'altro, a eminente vocazione pubblica, raccordava, attraverso l'andito del vestibolo orientale e la scala aperta in rottura nella parete settentrionale, la cripta all'estremo ingresso orientale al complesso, la *Porta dei muli*, costruita entro la metà del Duecento e presto divenuta accesso preferenziale per i laici a ragione di maggiore comodo [fig. II.149, *in blu*][110]. Per effetto della sistemazione di quest'ultimo ingresso e della fornitura di un percorso alternativo di fruizione, la visita alla cripta non era obbligata a un unico percorso, ma diversificata tra due direttrici alternative: discensionale dalla *Porta dei muli* – con uscita dalla *Porta Sancti Benedicti* -, ascensionale dalla *Porta Sancti Benedicti* – con uscita dalla chiesa, quindi dalla *Porta dei muli*.

Gli apparati di immagini dispiegati nella cripta si accomodano, con acuti dispositivi retorici e iconografie gestuali di *captatio*, ad entrambi i sensi di marcia: il *Cristo benedicente* nel clipeo della volta della campata inferiore, ad esempio, accoglie

[109] Per il polittico di Lorenzo di Niccolò rimando alla curiosa vicenda ricostruita da DE VRIES 2010, che ha restituito le circostanze di un 'cambio d'abito' per i santi Benedetto, Bernardo e Silvestro.
Non si giunge per ora a rilevare rapporti di derivazioni stemmatiche da quello che sembra il prototipo più antico – ovvero dallo Speco –, ma ci si limita a enucleare un ceppo iconograficamente uniforme.

[110] Della *Porta dei muli* si parlerà più approfonditamente nel capitolo successivo. La sistemazione della Porta e la contestuale messa in opera degli ambienti superiori del complesso dovettero determinare l'apertura della scala sulla parete orientale che, come si è detto, è certamente successiva alla realizzazione dell'affresco della *Donazione di Innocenzo III*. Cfr. § I.1.1.2

e saluta i devoti provenienti dalla Scala Santa [fig. II.141-142], rivelando al fondo un'intelligenza di concezione che si innesta sul terreno di sofisticatezze retoriche dispiegato a sommi gradi nell'*ecclesia laicorum* di San Francesco di Assisi, dove, allo stesso modo, il *Cristo* torritiano della volta degli *Intercessori* si volge al senso di marcia dei laici lungo la navata, contrapponendosi al *San Francesco* che è invece nella direzione del coro [fig. II.144]. Accorgimenti perspicui di tal genere si trovano replicati anche nella basilica inferiore assisiate, nei sottarchi delle porte situate sul culmine delle scale, sul lato occidentale, in comunicazione con il chiostro: al clipeo con il *Cristo benedicente* di Giotto, sulla porta del transetto destro, fa eco in contrappunto il *San Francesco* di Pietro Lorenzetti sulla porta del transetto sinistro [figg. II.145, 146].

La programmaticità della concertazione retorica è ancora più evidente quando si nota che la posizione del *San Benedetto* nel clipeo della volta della campata rialzata della cripta specuense [fig. II.143], in asse con l'arco di affaccio sulla grotta benedettina, è invertita rispetto a quella del Cristo: la ragione di questa scelta va ritrovata forse nell'esigenza di accomodare la posizione del Santo in direzione dei percorsi devozionali, monastici e laicali, che principiavano nella campata settentrionale [fig. II.140]; i pellegrini, ma soprattutto i monaci, accedenti dalla porta orientale, si trovavano ad essere accolti dal Santo Patrono che, nella posizione destinatagli, li indirizzava visivamente verso il centro devozionale del complesso.

L'*incipit* della narrazione agiografica, coincidente con il racconto simultaneo del *Miracolo del vaglio*, della *Vestizione di San Benedetto* e de *Il Santo nello Speco* [fig. II.140: *I-II-III*] è sulla parete che i visitatori, calati nella cripta attraverso la parete settentrionale , si trovano immediatamente a sinistra; il cammino doveva proseguire passando dal piano rialzato alla grotta del patriarca, dove difatti si trovano gli episodi seguenti, con *San Romano che porta il cibo a Benedetto, Il Maligno spezza la campanella,* e l'*Apparizione di Cristo al presbitero* [fig. II.140: *IV-V-VI*]. Sul lato esterno del medesimo muro, quindi all'uscita dalla Grotta, i devoti avrebbero trovato l'*Apparizione del Maligno in forma di uccello* [fig. II.140: *VII*] e, a seguire, una volta discesi i gradini di passaggio da un livello all'altro, avrebbero letto i due episodi di *Tentazione* e *Mortificazione corporale del Santo* [fig. II.140: *VIII-IX*], sopra descritti e oggi a malapena visibili. Si prosegue in continuità con gli episodi della parete orientale della campata inferiore, il *Miracolo del falcetto* e il *Salvataggio di San Placido* [fig. II.140: *X-XI*], quindi con le due scene del *Tentato avvelenamento di San Benedetto* [fig. II.140: *XII-XIII*] della parete meridionale.

L'epilogo del ciclo, segnato dai *Funerali* e dalla *Visione della via di arazzi* [fig. II.140: *XIV*], è invece di nuovo sulla parete orientale: curiosamente, la scena è l'unica a non rispettare la sequenza illustrata e condiziona un'involuzione della sequenza di lettura. Questa deroga può trovare spiegazione nell'esigenza di contenere il ciclo benedettino sulle pareti della cripta, in modo da dare più suggestiva risonanza al mitologema della grotta. D'altro canto, occorre notare che l'episodio viene in questo modo a trovarsi in un punto eminente, giacché immediatamente visibile non solo ai visitatori provenienti dalla Scala Santa, ma

anche a quelli che percorrono il corridoio di Santa Chelidonia, in direzione della cappella di San Gregorio o in uscita: l'arco acuto aperto sul muro orientale dell'andito – crederei per ragioni statiche - crea, difatti, un mirabolante affaccio sulla cripta, integrandone visivamente le pitture, in particolar modo quelle del muro orientale della campata ribassata. La visibilità eminente data all'affresco può forse trovare spiegazione nella pregnanza semantica riconosciuta all'iconografia della *Morte di Benedetto:* non si dimentichi, infatti, che il santo era invocato come patrono della buona morte, poiché conobbe in anticipo la propria e poté prepararvisi per tempo con la Comunione[111].

II.5.1 Alcune considerazioni sulla praticabilità laicale della grotta sacra

A margine dei ragionamenti finora condotti, c'è un aspetto nella configurazione dell'assetto tardo-duecentesco dello Speco che mantiene tratti di fortissima ambiguità, e riguarda le modalità di fruizione del sistema topografico corridoio di Santa Chelidonia-grotta di San Benedetto.

La cronaca mirziana non è di aiuto a tale scopo, concedendo solo informazioni sporadiche ed estremamente generiche, né si gode del conforto di dati materiali e archeologici particolarmente significativi, giacché le vicende storiche e conservative del settore in esame sono tra le più travagliate dell'intero complesso, per via della fitta sequenza di manomissioni e restauri lì avvenuti.

Quanto segue è dunque il risultato di congetture suscettibili di ulteriori approfondimenti, che saranno intanto illustrate a utilità di sviluppi futuri.

Si è già fatto riferimento, nella restituzione della configurazione primo-duecentesca della cripta, all'esistenza di una scala, che Mirzio da Treviri ricorda formata da «duodecim gradus» e che dalla cappella di San Romano conduceva alla spelonca benedettina; la discesa era parte integrante dell'esperienza devozionale, perché utile a ricreare l'esatta topografia della grotta abitata da san Benedetto, tanto incavata nella roccia da poter essere raggiunta solo dal panierino del monaco Romano. Da lì, una seconda scala – ipotizzata da Marina Righetti[112] – avrebbe servito l'accesso al corridoio di Santa Chelidonia e alla cappella di San Gregorio.

Tuttavia, non si può fare a meno di notare che la magniloquente articolazione pittorica dell'affaccio sulla sacra grotta [fig. II.14] è quasi da frontespizio dipinto, segnalato da un'incorniciatura cosmatesca poggiante su esili colonnine corinzie al di sopra della quale è il clipeo disassato con il *Cristo benedicente* e due angeli. Non si tace la suggestione di individuarvi un possibile varco di accesso, che parrebbe, per posizione, utile a servire non l'ingresso alla grotta – che avveniva, come si è detto, dalla cappella di San Romano – ma un passaggio diretto al corridoio di Santa Chelidonia e, soprattutto, alla cappella di San Gregorio.

111 Lo racconta Gregorio Magno, in DL II, 37. Da qui l'uso di invocarlo al momento della morte, come annota DAL PRÀ 1982, p. 48.
112 Cfr. *supra*, §I.2.1.

L'altare gregoriano, dopo la fondazione primo-duecentesca, vide difatti subito accresciuta la propria importanza nel quadro di una progressiva dotazione di indulgenze degli altari dislocati nella cripta, circostanza che non poté non determinare un'apertura del sacello a flussi più consistenti di devozione, esplicitamente indirizzati presso tutti gli altari dello Speco: questa tendenza si registra soprattutto a partire dalla metà del secolo, con notevole incremento in quello successivo. Si data al 1348 il provvedimento di «dominus Iohannes episcopus anagninus», che «anno Domini 1348, die 17 februarii concessit: "monachis vere poenitentibus et confessis qui gratia devotionis visitaverint altaria et oratoria Sacri Specus, quadraginta dies de iniunctis poenitentiis: ita quod tota, et integra indulgentia dicta sit et duret in perpetuum, in quolibet altari et oratorio"»[113].

Simile congiuntura avrebbe potuto condizionare la rapida dismissione della scala preesistente, che saliva dalla spelonca sottostante, e la conseguente apparecchiatura di un cammino di maggiore comodo, attraverso la possibile addizione di un elemento di giunzione – un ballatoio, ad esempio – tra il piano di calpestio del livello sopraelevato e quello del corridoio di Santa Chelidonia. Il più tardo allestimento di un percorso alternativo di accesso a quest'ultimo poté essere favorito da un'altra contingenza, restituita da una notizia piuttosto tarda.

Narrando della visita di papa Pio II al santuario benedettino, nel 1461, Mirzio da Treviri ricorda la concessione fatta dal pontefice alle donne, «quibus ad Sacrum Specum exceptis certis diebus festivis non patet ingressus», di accedere eccezionalmente allo Speco[114], certamente da intendere come grotta e non complesso, giacché in altri casi il cronista seicentesco parla di *sanctuarium, coenobium, monasterium*.

Non si forzerà troppo l'interpretazione storica ad estendere la validità della proibizione anche ai secoli precedenti: la libera frequentazione femminile del sacrario specuense pare cosa troppo antitetica alla formazione spirituale benedettina, tendenzialmente restia all'accoglienza delle donne[115].

Ammettendo, peraltro, che fosse consentito loro l'accesso alla cripta, è possibile quindi che il passaggio diretto alla cappella di San Gregorio potesse servire il cammino femminile o addirittura quello dei laici tutti, cui forse era consentito l'accesso alla grotta solo in particolari occasioni.

Non è senza significato a tal proposito la notizia che il vescovo di Orvieto Pietro Bohier nel 1374 abbia passato un mese nella spelonca benedettina, a scrivere il Commentario alla Regola e che così ne racconti: «intra quem (i.e. *Specum*) corpore allocatus, ministrato candelae lumine, cum tremore incoepi opusculum»[116] . Questa circostanza sembra confliggere con l'ipotesi di un'ampia praticabilità laicale della grotta, che penserei quindi destinata principalmente alla frequentazione monastica.

113 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 430-432.
114 *Ivi*, p. 507.
115 Cfr. LONGO 2008; VETERE 2008.
116 Cfr. PETRUS BOHIERUS, [1379], ed. 1908, p. XXX.

La devozione laicale in tal caso avrebbe potuto esprimersi attraverso una fruizione 'distanziata', pratica comune a molti santuari trogloditici cui lo Speco è affine per genesi[117], e che si potrebbe ambientare sul piano della cappella di San Romano, in prossimità dell'altare di San Benedetto, o in un ipotetico andito di collegamento tra l'arco dipinto e il corridoio di Santa Chelidonia.

[117] Cfr. BRENK 2014, pp. 270-271, con riferimento precipuo alla grotta di Meriamlik, luogo di soggiorno di Santa Tecla, e alla chiesa costantiniana della Natività di Betlemme.



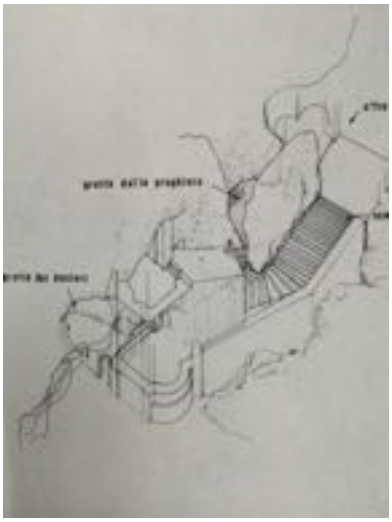
II.1 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta: parete meridionale (in evidenza la differenza di quota supposta tra il piano di calpestio attuale e quello originale).



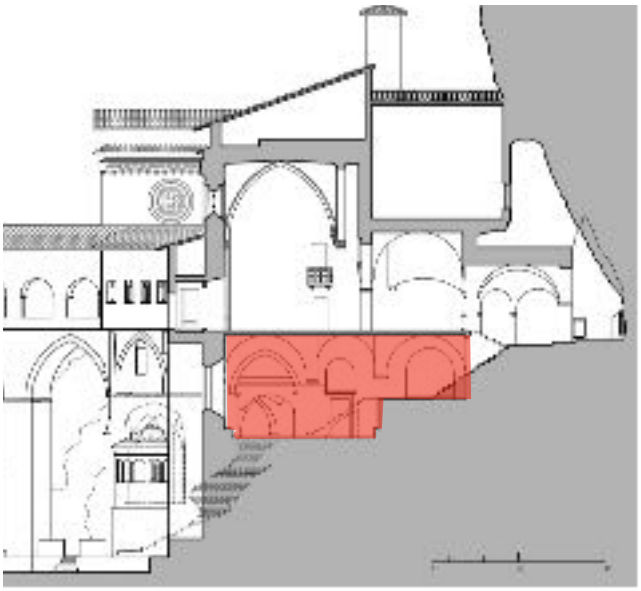
II.2 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta: parete orientale (in evidenza la differenza di quota supposta tra il piano attuale di calpestio e l'originale).



II.3 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, arco trionfale che immette nella Scala Santa.



II.4 Assetto del livello inferiore del Sacro Speco prima della riconfigurazione architettonica primo-duecentesca (ex RIGHETTI 1982, p. 132).



II.5 Sezione della cripta e della chiesa del monastero di San Benedetto: in rosso, le campate della cripta.



II.6 *CONXOLUS*, pilastrino e capitelli dipinti, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata settentrionale.



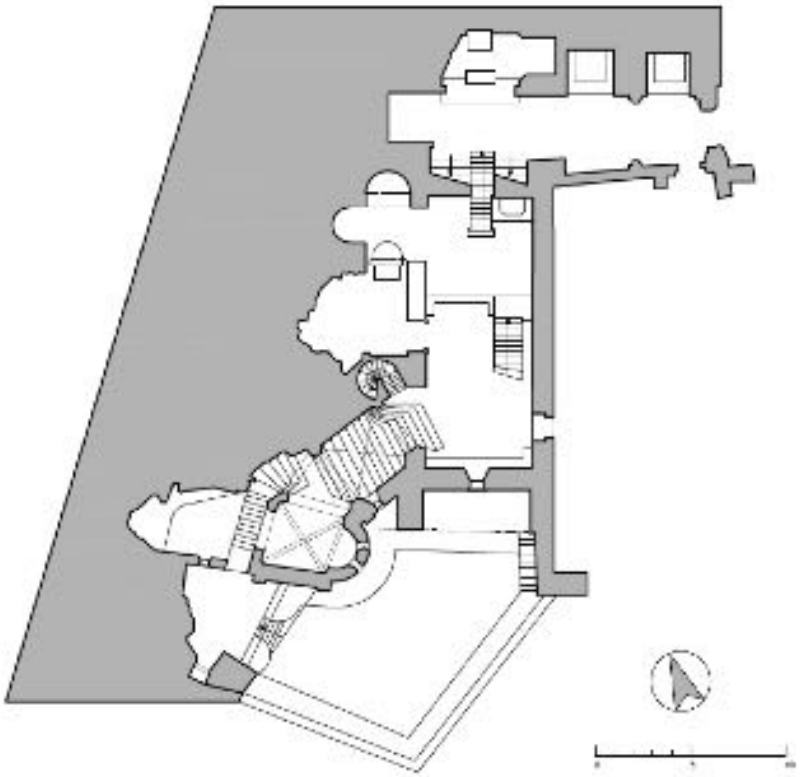
II.7 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata meridionale, con porta di accesso all'attuale coro di notte.



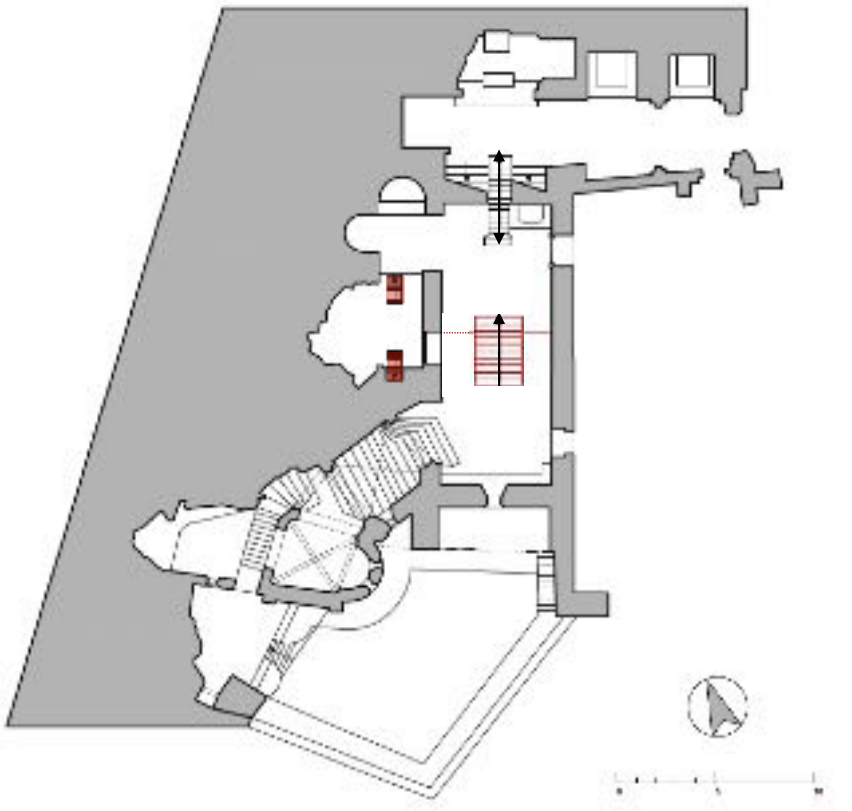
II.8 *CONXOLUS*, racemi fioriti, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, porta del coro di notte.



II.9 PITTORE ROMANO DI FINE DUECENTO, *Profeti,* Roma, chiesa di Santa Maria Maggiore.



II.10 Pianta del santuario dello Speco al livello della chiesa inferiore.



II. 11 Pianta del cripta dello Speco al livello della cripta: in rosso, risarcimenti allo stato della chiesa alla metà del Duecento.



II.12 Restituzione dell'originaria posizione della scala, con a destra gli affreschi sul prospetto del muro.





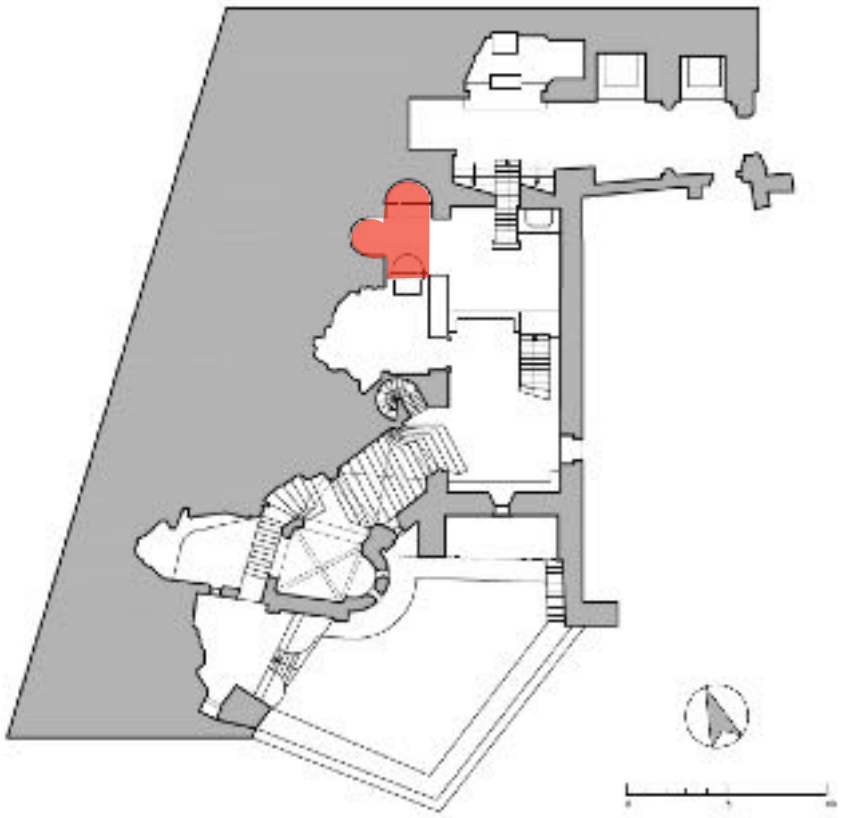
II.12, 13 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, lacerti di *Storie benedettine* (*Tentazione di san Benedetto; Mortificazione corporale del santo?*).

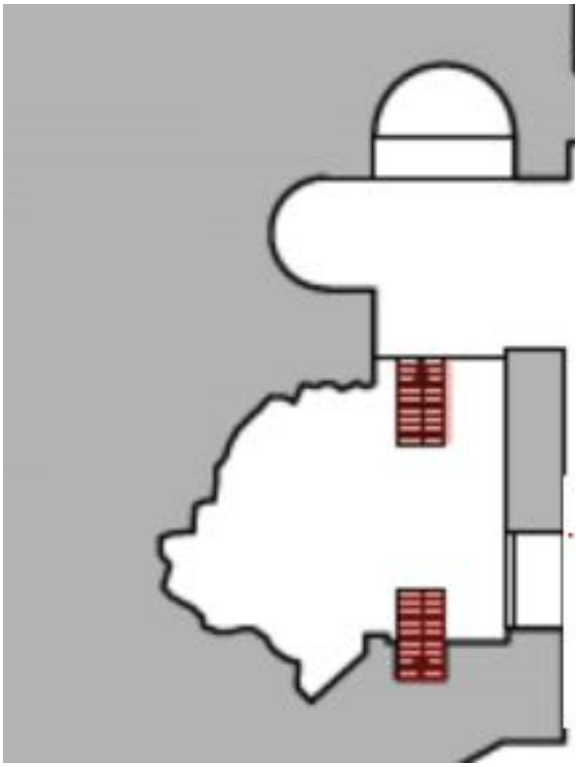


II.14 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, accesso attuale alla grotta di San Benedetto.



II.15 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, cappella di San Romano.





II.16 Pianta del cripta dello Speco al livello della cripta: in rosso l'invaso della cappella di San Romano.

II.17 Cappella di San Romano e scale supposte di antico collegamento alla grotta di San Benedetto.



II.18 *CONXOLUS*, *Madonna Odigitria e angeli,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete settentrionale della campata settentrionale.



II.19 *CONXOLUS*, *Busto di Innocenzo III,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete settentrionale della campata settentrionale.



II.20 *CONXOLUS*, *Miracolo del capisterio rotto e riparato; Vestizione; San Benedetto nello Speco,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata. settentrionale.



II.21 *CONXOLUS*, *San Romano porta il nutrimento a Benedetto; il Maligno tenta di spezzarne la campanella*; *apparizione di Cristo al presbitero*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete interna della grotta.



II.22 *CONXOLUS*, *Tentazione del Maligno in forma di uccello; Cristo benedicente e angeli,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete di ingresso alla grotta.



II.23 *CONXOLUS*, *Santa Chelidonia e due monache donatrici*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, corridoio di Santa Chelidonia.



II.24 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, corridoio di Santa Chelidonia.



II.25, 26, 27 *CONXOLUS*, *Sante Anatolia e Scolastica*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, sottarco della parete di affaccio alla grotta.







II.28 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Il falcetto del Goto*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata meridionale.



II.29 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Salvataggio di San Placido*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata meridionale.



II.30 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Fiorenzo dona il pane avvelenato; il corvo porta via il pane*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete meridionale della campata meridionale.



II.31 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Santa Nitidia*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata meridionale.



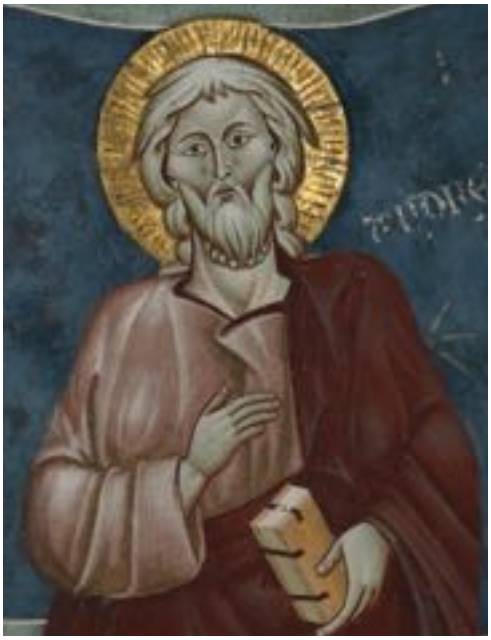
II.32 *CONXOLUS* e restauratori ottocenteschi, volta con *Cristo, apostoli e angeli*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata meridionale.



II.33 *CONXOLUS* e restauratori ottocenteschi, volta con *San Benedetto e santi dell'Ordine*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata settentrionale.



II.34 *CONXOLUS* (?) e restauratori ottocenteschi, *San Pietro*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata meridionale.



II.35 *CONXOLUS* (?) e restauratori ottocenteschi, *Sant'Andrea*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata meridionale.



II.36 *CONXOLUS* (?) e restauratori ottocenteschi, *San Paolo*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata meridionale.



II.37 *CONXOLUS* (?) e restauratori ottocenteschi, *San Giovanni evangelista*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata meridionale.




II.38, 39 *CONXOLUS* (?) e restauratori ottocenteschi, *San Romano e San Magno*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata settentrionale.




II.40, 41 *CONXOLUS* (?) e restauratori ottocenteschi, *San Placido e San Silvestro*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata settentrionale.




II.42, 43 *CONXOLUS* (?) e restauratori ottocenteschi, *Sant'Onorato e San Magno*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata settentrionale.




II.44, 45 *CONXOLUS* (?) e restauratori ottocenteschi, *San Mauro* (?) e San Gregorio, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata settentrionale.



II.46 JACOPO TORRITI?, crociera con *Tetramorfo,* 1277-1280, Roma, Sancta Sanctorum.



II.47 *CONXOLUS*, volta con *Tetramorfo*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata settentrionale.



II.48 *CONXOLUS*, *Agnus Dei*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata settentrionale.



II.49 *CONXOLUS*, clipei con *Angeli*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, sottarco tra la cappella di San Romano e la grotta della preghiera.



II.50 *CONXOLUS*, polilobi con *Sante martiri*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, sottarco della cappella di San Romano.



II.51 JACOPO TORRITI, clipeo con *Santo martire*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, sottarco sinistro della terza campata della navata.



II.52 *CONXOLUS*, clipeo con *Angelo*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, sottarco della cappella di San Romano.



II.53 BOTTEGA DI GIOTTO, polilobo con *Santa martire*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, sottarco della navata.



II.54 *CONXOLUS*, polilobo con *Santa martire*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, sottarco della cappella di San Romano.



II.55 *CONXOLUS* e collaboratore, incorniciatura cosmatesca dell'arco sulla grotta, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta.



II.56 Collaboratore di *CONXOLUS*, incorniciatura dell'arco del corridoio di Santa Chelidonia: *Agnus Dei con San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, arco nord-orientale della Scala Santa.



II.57 CONXOLUS, incorniciatura dell'arco di accesso alla cappella di San Romano, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta.



II.58 JACOPO TORRITI?, girali d'acanto, 1277-1280, Roma, Sancta Sanctorum.



II.59 Pittore romano degli anni ottanta del Duecento, girali d'acanto (*Incoronazione della Vergine*), Roma, Abbazia delle Tre Fontane, sacrestia.



II.60 *CONXOLUS*, girali d'acanto, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, frontespizio della cappella di San Romano.



II.61 Lastra scolpita dell'Ara Pacis, Roma, Museo dell'Ara Pacis.



II.62 PITTORE ROMANO DELL'ULTIMO DECENNIO DEL DUECENTO, frammento di decorazione a girali d'acanto, Roma, Abbazia delle Tre Fontane, ex dormitorio.



II.63 AMBITO DI *CONXOLUS*, girali d'acanto, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, corridoio di Santa Chelidonia.



II.64 JACOPO TORRITI?, *Martirio di Sant'Agnese e miracolo di San Nicola,* 1277-1280, Roma, Sancta Sanctorum, parete settentrionale



II.65 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Storie del pane avvelenato*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete meridionale.



II.66 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Morte di San Benedetto e Visione della via di arazzi,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale.



II.67 RESTAURATORI OTTOCENTESCHI, stemma della *Morte di San Benedetto e Visione della via di arazzi,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale.



II.68 Particolare della *Morte di San Benedetto* in un disegno di J. Renier, *Imagerie du Sacro Speco*, tav. 54.



II.69 Veduta della campata settentrionale con la lunetta di *Santo Stefano, San Tommaso Becket*, *San Nicola*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta.



II.70 PITTORE LAZIALE DELLA PRIMA METÀ DEL DUECENTO E RESTAURATORI OTTOCENTESCHI, *Santo Stefano* e stemma di Giovanni VII, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della



II.71 *CONXOLUS*, *Madonna Odigitria,* particolare della firma, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete settentrionale.





II.72, 73 PITTORE LAZIALE DELLA PRIMA METÀ DEL DUECENTO (?) e restauratori ottocenteschi, *San Nicola* e cornice della lunetta (nota interpolazione della patera), Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata settentrionale.



II.74 Pittore laziale della prima metà del Duecento e restauratori ottocenteschi, *San Tommaso Becket,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata settentrionale



II.75 *Conxolus* (?) e restauratori ottocenteschi, *San Giovanni evangelista*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata meridionale.



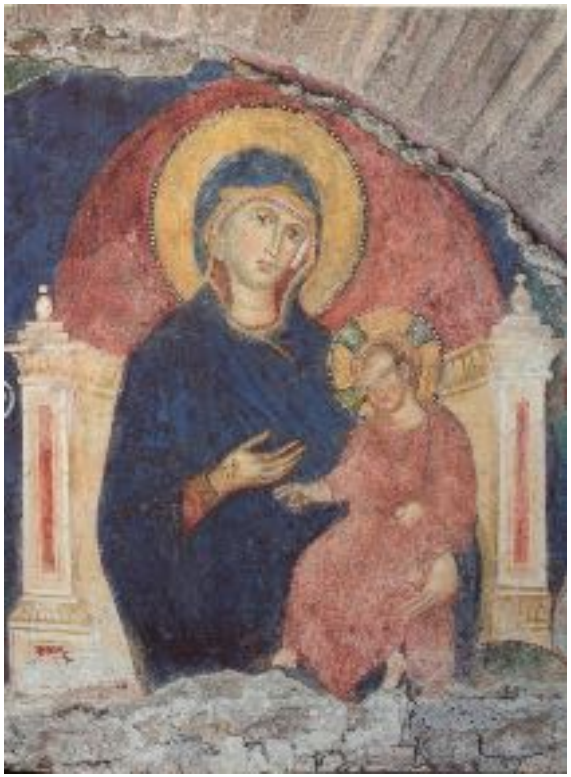
II.76 *CONXOLUS*, *Busto di Innocenzo III*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete settentrionale.



II.77 *Ritratto di Innocenzo III*, Roma, Museo Barracco dalla basilica di San Paolo fuori le mura.



II.78 ARNOLFO DI CAMBIO (e aiuti), *Ritratto di papa Bonifacio VIII*, 1300 circa, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



II.79 MAESTRO DI SAN SABA (FILIPPO RUSUTI), *Madonna Odigitria*, Roma, chiesa di san Saba, quarta navata.



II.80 *CONXOLUS* (?), *Madonna Odigitria*, Tivoli, chiesa di santa Maria Maggiore.



II.81 *CONXOLUS*, *Madonna Odigitria*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete settentrionale.



II.82 MAESTRO DI SAN SABA (FILIPPO RUSUTI), *Miracolo di San Nicola*, Roma, chiesa di san Saba, 'quarta navata'.



II.83 *CONXOLUS*, *Miracolo del capisterio infranto e riparato; Vestizione di San Benedetto; San Benedetto nello Speco*, Subiaco, Monastero di san Benedetto, cripta, parete orientale della campata settentrionale.



II.84 CIMABUE, mensole scorciate, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, abside, parete ovest.



II.85 *CONXOLUS*, mensole scorciate dell'affresco della parete orientale, Subiaco, Monastero di san Benedetto, cripta, parete orientale della campata settentrionale.



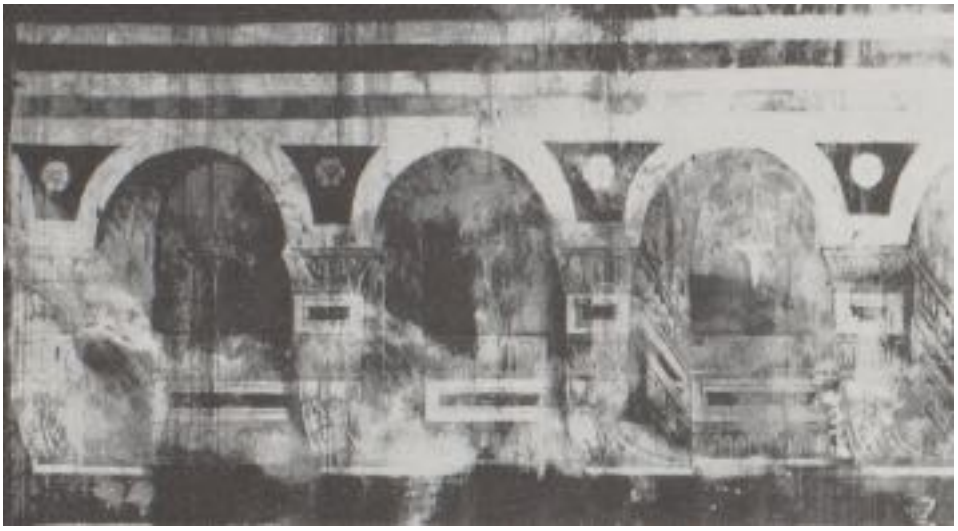
II.86 GIOTTO, mensole scorciate della *Leggenda francescana*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, navata.



II.87 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, mensole scorciate della parete meridionale, Subiaco, Monastero di san Benedetto, cripta, parete meridionale della campata meridionale.



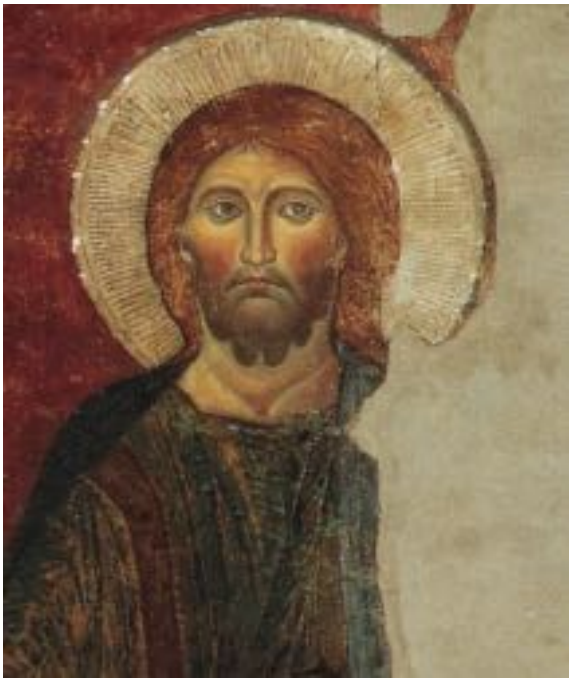
II.88 PITTORE ROMANO DI FINE DUECENTO, trabeazione a finte nicchie, Roma, chiesa di Santa Maria Maggiore.



II.89 PITTORE LAZIALE DI FINE DUECENTO, trabeazione a finte nicchie, Tivoli, chiesa di Santa Maria Maggiore.



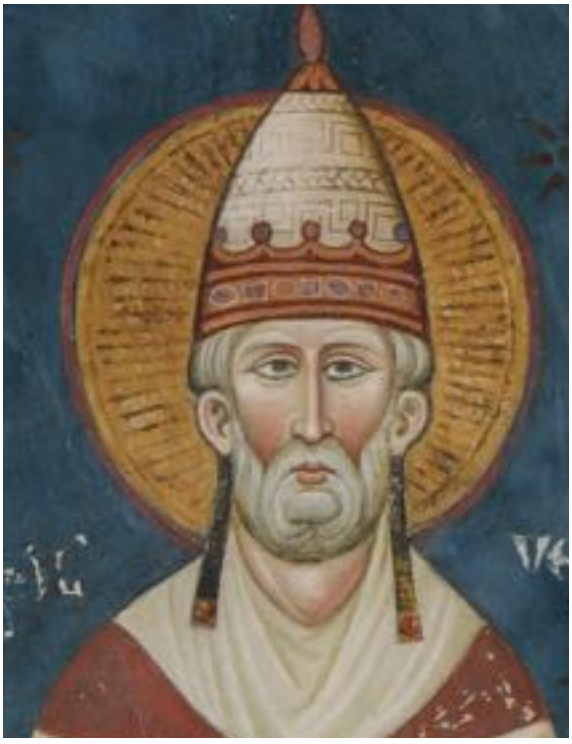
II.90 *CONXOLUS*, incorniciatura a finte nicchie, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete di affaccio alla grotta.



II.91 JACOPO TORRITI, *Creazione del mondo*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, controfacciata.



II.92 *CONXOLUS*, *Vestizione di San Benedetto*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata settentrionale.



II.93 *CONXOLUS*, S*an Silvestro*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, volta della campata settentrionale.



II.94 *CONXOLUS*, busto di *Innocenzo III*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete settentrionale della campata settentrionale.



II.95 JACOPO TORRITI, *Madonna Advocata,* particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, volta degli Intercessori.



II.96 *CONXOLUS*, *Madonna Odigitria,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete settentrionale della campata settentrionale.



II.97 *CONXOLUS*, *Madonna Odigitria,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete settentrionale della campata settentrionale.



II.98 *CONXOLUS*, *Vestizione di San Benedetto,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata settentrionale.



II.99 *CONXOLUS*, *Innocenzo III dona il* privilegium *a San Benedetto e all'abate Romano* (prima dei restauri degli anni trenta), Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta.



II.100 *CONXOLUS*, *Donazione della bolla di Innocenzo III a San Benedetto,* particolare (staccato), Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



II.101 *CONXOLUS*, *Tentazione del Maligno in forma di uccello*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete di affaccio alla grotta.



II.102 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Miracolo del pane avvelenato,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete meridionale della campata meridionale.



II.103 *CONXOLUS*, *Miracolo capisterio infranto e riparato*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata settentrionale.



II.104 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *San Giovanni Evangelista*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, arco all'imbocco, a settentrione, della Scala Santa.



II.105 PITTORE ROMANO DI FINE DUECENTO, *Storie mariane,* particolare, Roma, Pinacoteca Vaticana (depositi, ex nartece di Sant'Agnese fuori le Mura)



II.106 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Santa Scolastica*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete meridionale della campata meridionale.



II.107 CERCHIA DI PIETRO CAVALLINI, *Madonna con Bambino e santi Giovanni Battista ed Evangelista,* particolare, Roma, Santa Maria in Aracoeli, Cappella Baylon.



II.108 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Santa Nitidia,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata meridionale.



II.109 *CONXOLUS* e collaboratore, *Cristo benedicente e angeli*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete di affaccio alla grotta.



II.110 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Cristo benedicente e angeli,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete di affaccio alla grotta.



II.111 *CONXOLUS*, *Cristo benedicente e angeli,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete di affaccio alla grotta.



II.112 *CONXOLUS*, cornice a mensole della cappella di San Romano e *crustae* cosmatesche della volta, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, campata settentrionale.







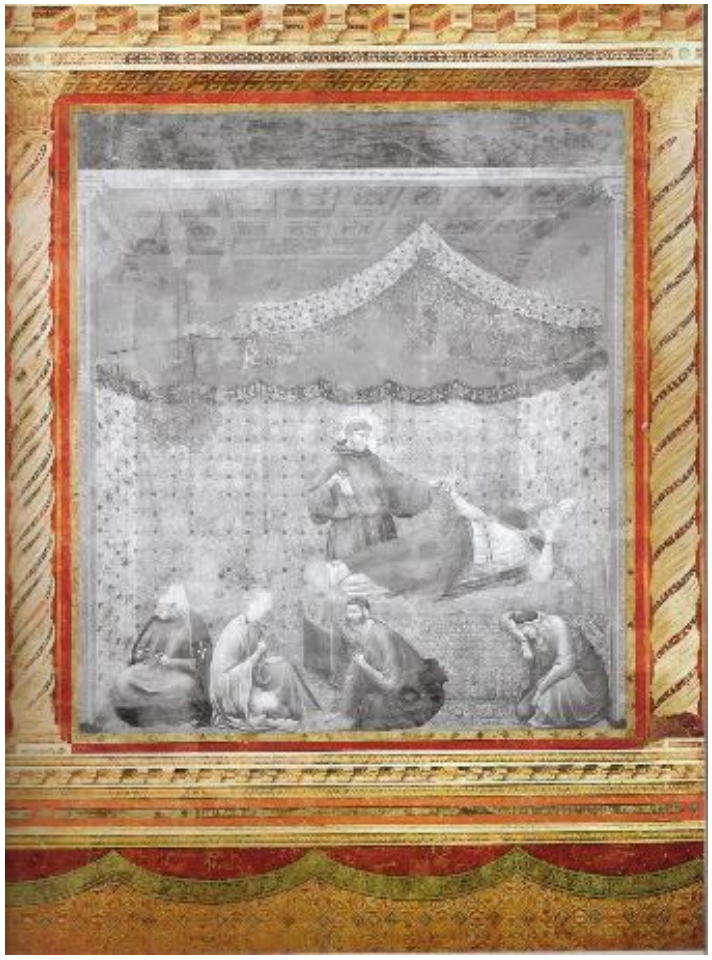


II.113 GIOTTO, colonna tortile «sinuous» della *Leggenda francescana*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, navata.

II.114 COLLABORATORE DI *CONXOLUS* (?), colonna tortile, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata meridionale.

II.115 PIETRO CAVALLINI, colonna tortile, 1295-1300 circa, Roma, Santa Cecilia in Trastevere.

II.116 PITTORE ROMANO DELL'ULTIMO DECENNIO DEL DUECENTO, colonna tortile, 1297 circa, Roma, Santa Maria in Aracoeli, cappella Baylon.



II.117 GIOTTO, sistema di architettura illusiva della *Visione di Gregorio IX,* Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore.



II.118 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, colonna tortile, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata meridionale.



II.119 GIOTTO, *Guarigione del ferito di Lerida,* particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore.



II.120 *CONXOLUS*, *Madonna Odigitria,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete settentrionale della campata settentrionale.



II.121 GIOTTO, *Sogno di Innocenzo III,* particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore.



II.122 MINIATORE CASSINESE DI ETÀ DESIDERIANA, *Salvataggio di San Placido*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1202, c. 31r, S*alvataggio di San Placido.*



II.123 PITTORE ROMANO DELLA METÀ DELL'XI SECOLO, *Salvataggio di San Placido*, VII/VIII decennio dell'XI secolo, Roma, cripta di San Crisogono.



II.124 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Salvataggio di san Placido*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata meridionale.







II.125 MINIATORE CASSINESE DI ETÀ DESIDERIANA, *Il capisterio infranto e riparato,* Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1202, c. 17r.

II.126 MINIATORE CASSINESE DI ETÀ DESIDERIANA, *Il capisterio infranto e riparato,* Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1202, c. 17r.

II.127 *CONXOLUS*, *Il capisterio infranto e riparato*:,particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, parete orientale della campata settentrionale.

II.128 MINIATORE CASSINESE DI ETÀ DESIDERIANA, *Il capisterio infranto e riparato,* Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1202, c. 17r.

II.129 *CONXOLUS*, *Il capisterio infranto e riparato,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto., parete orientale della campata settentrionale.







II.130 MINIATORE CASSINESE DI ETÀ DESIDERIANA, *Ultima comunione; Morte di San Benedetto; Visione della via tappezzata di arazzi*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1202, c. 72 v.



II.131 *Morte di San Benedetto* (?), fine XI-inizio XII secolo, Nonantola, abbazia, refettorio.



II.132 PITTORE VENETO DELLA FINE DEL TRECENTO, *Ultima comunione di San Benedetto*, Villanova San Bonifacio, abbazia di San Pietro.



II.133 PITTORE CAMPANO DEL SECONDO QUARTO DEL QUATTROCENTO, pala agiografica di San Benedetto: *Ultima comunione di San Benedetto*, IV-V decennio del XV secolo, Napoli, Museo diocesano.



II.134 COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Funerali di San Benedetto e Visione della via tappezzata di arazzi*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale.



II.135 LELLO, *Funerali di San Benedetto e Visione della via tappezzata di arazzi*, anni venti del XIV secolo, Roma, Pinacoteca Vaticana (depositi, ex matroneo destro di Sant'Agnese fuori le mura).



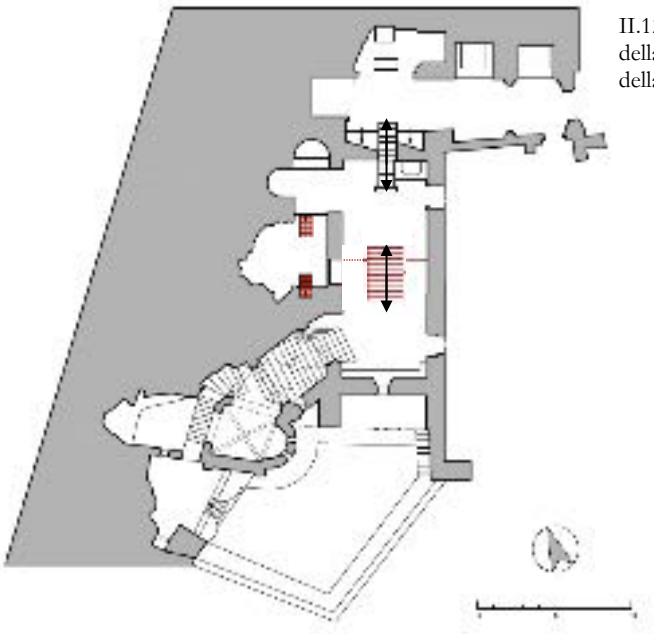
II.136 GIOVANNI DEL BIONDO, *Funerali di San Benedetto e Visione della via tappezzata di arazzi*, anni sessanta del XIV secolo, Roma, già Collezione Colonna.



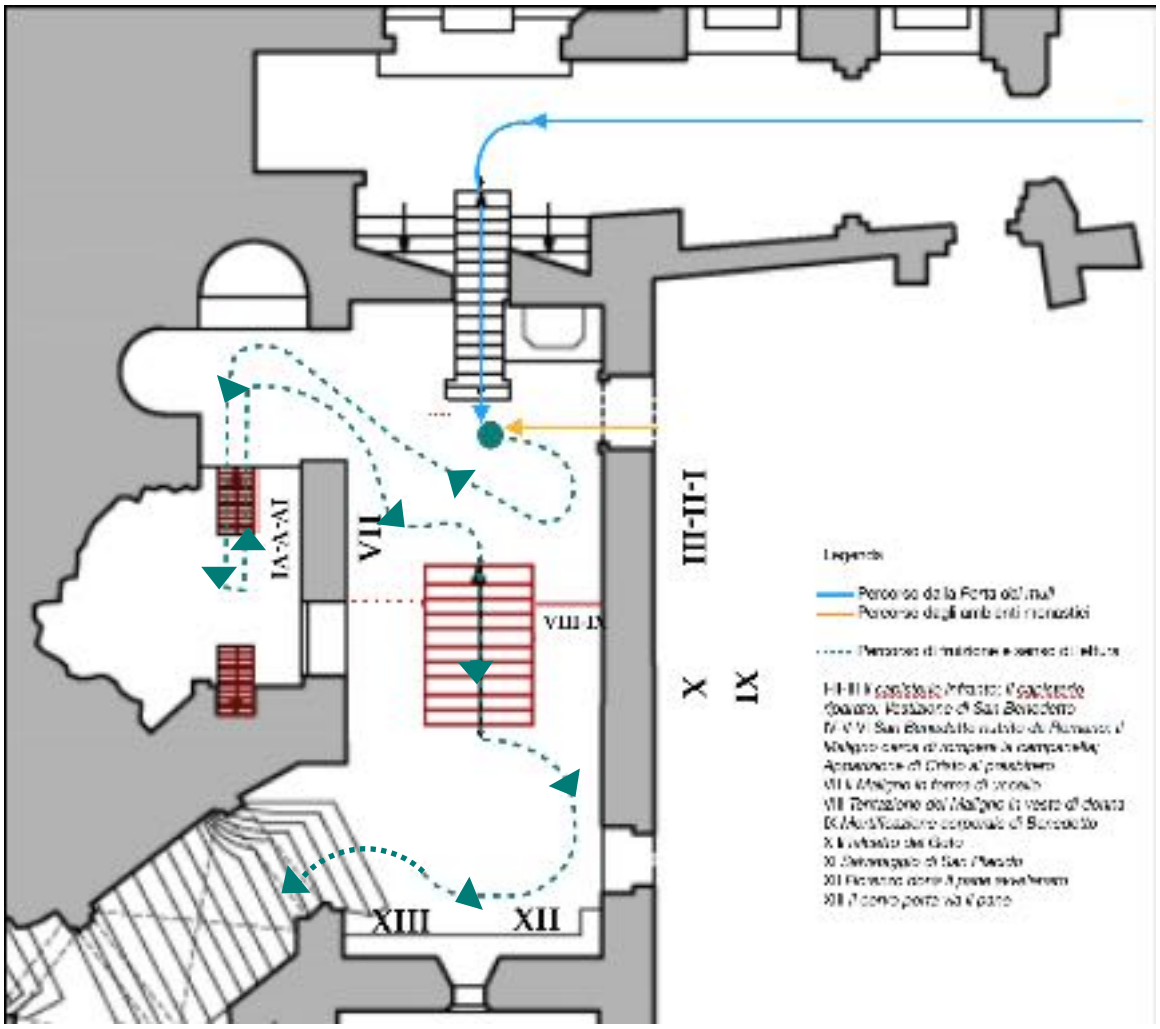
II.137 SPINELLO ARETINO, *Funerali di San Benedetto e Visione della via tappezzata di arazzi*, 1387 circa, Firenze, San Miniato al Monte, sagrestia.



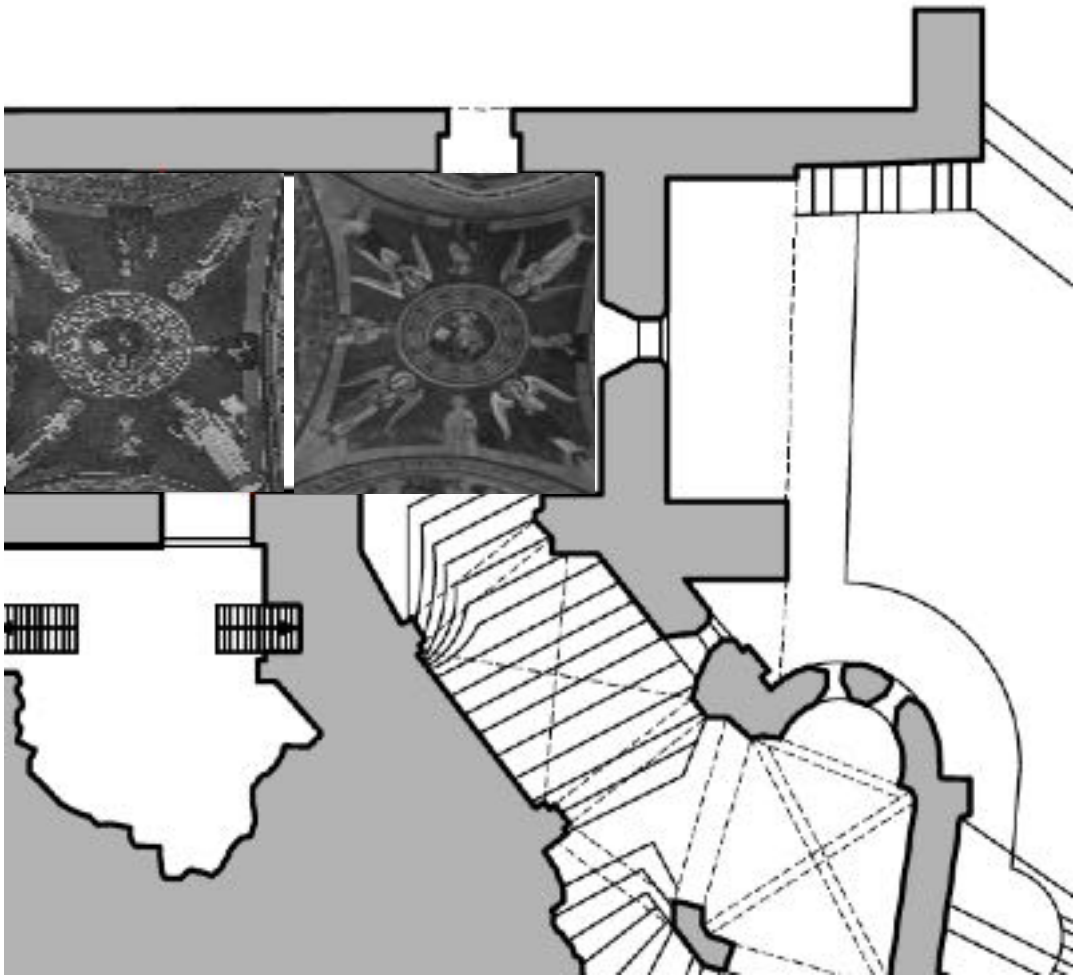
II.138 LORENZO DI NICCOLÒ, polittico,: *Funerali di San Benedetto e Visione della via di arazzi*, 1402, Cortona, chiesa di San Domenico.



II.139 Pianta del cripta dello Speco al livello della cripta: in rosso, risarcimenti allo stato della chiesa alla metà del Duecento.



II.140 Grafico restitutivo della sequenza di lettura delle *Storie di San Benedetto* nei percorsi di devozione della cripta.



II.141 Grafico restitutivo della direzionalità degli apparati iconografici delle volte.



II.142 Veduta del *Cristo Benedicente* dalla Scala Santa.



II.143 Veduta del *San Benedetto* dal piano della campata settentrionale.



II.144 JACOPO TORRITI, volta degli *Intercessori*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, terza campata della navata.



II.145 GIOTTO, *Cristo benedicente*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, porta del transetto destro verso il chiostro.



II.146 PIETRO LORENZETTI, *San Francesco*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, porta del transetto sinistro verso il chiostro.



II.147 Vista sugli affreschi della cripta dal corridoio di Santa Chelidonia.



II.148 PITTORE LAZIALE DEL PRIMO DECENNIO DEL TRECENTO, *Storie di San Benedetto*, Subiaco, Monastero di Santa Scolastica, facciata.



II.149 PITTORE LAZIALE DEL PRIMO DECENNIO DEL TRECENTO, *Storie di San Benedetto*, Subiaco, Monastero di Santa Scolastica, facciata.

CAPITOLO III

Il coro monastico, l'*ecclesia laicorum*, il dossale opistografo trecentesco: la chiesa disvelata

III.1 Ciò che pare e non era: genesi e funzione dell'ingresso a occidente

III.1.1 Avvertenze preliminari

Ogni indagine architettonica che prenda a oggetto gli ambienti del livello superiore del Sacro Speco, collegati agli spazi dell'attuale vano ecclesiale, corre il rischio di impegolarsi in una trama di difficoltà varie, nel complesso dipendenti dall'estrema contraddittorietà delle notizie storiche, dalla mancanza di fonti documentarie cronologicamente vincolanti, dalla difficoltà di lettura dei dati materiali, stratificati in un complesso palinsesto monumentale che reca tracce di inarrestabili mutamenti di forma e funzione delle *insulae* architettoniche che lo compongono[1]. L'enunciazione di quest'avvertenza preliminare si deve, più che all'ostentata prudenza di una *excusatio* non richiesta, alla necessità di una rinnovata affermazione del carattere assolutamente peculiare del monastero sublacense di San Benedetto, carattere che si manifesta con evidenza nell'articolazione dell'invaso ecclesiale, dalla cui attuale fluidità ambientale [figg. III.8, 9] non si percepisce l'accidentata strutturazione originaria, risultato di addizioni successive e aprogrammatiche di ambienti, la cui ubicazione talvolta non risponde alla prassi che ci si aspetterebbe osservata in un organismo monastico in questi secoli centrali del Medioevo.

Delle anomalie annunciate dà solo parzialmente conto la lettura in orizzontale degli spazi, che permette, anzi, di descrivere un edificio ecclesiale canonico, inconsueto per l'orientamento da sud a nord, eppure chiaramente articolato nei suoi elementi caratterizzanti [fig. III.8]: un ingresso sul lato meridionale, cui si giunge attraverso un andito di raccordo che da occidente costeggia la china del monte Taleo [fig. III.8: A, B]; una navata unica, composta di due campate [fig. III.8: C]; un braccio trasversale con cappelle che funge da transetto [fig. III.8: E]; un'abside strappata alla roccia e perciò di profilo irregolare.

Questa pianta normalizzata, risultato degli ingenti rimaneggiamenti strutturali promossi dall'abate Casaretto nel 1856[2], non nasconde, però, alcune curiose

[1]Le vicende architettoniche e funzionali dell'*ecclesia superior*, nelle sue molteplici declinazioni spaziali, non sono mai state oggetto – come pure avrebbero meritato – di un approfondimento monografico; piuttosto, di incursioni di campo, contestuali a saggi generali sull'architettura del complesso. Si segnala l'esigua bibliografia di riferimento: GIOVANNONI 1904, pp. 373-403; C. D'Onofrio, in *Le Abbazie del Lazio* 1971, pp. 35-111; SUZUKI 1979-1980; RIGHETTI 1982b; BRANCIANI 2016.

[2] Il muro fu rimpiazzato dall'iconostasi di sapore goticheggiante che ancora si vede. I restauri sono attestati dall'iscrizione di una lapide incassata nel pavimento della seconda campata, che recita: ABBAS ET MONACHI PROVINCIAE SUBLACENSE IUXTA PRIMAEVAM FORMAM HOC TEMPLUM INSTAURARE DECORARE FECERUNT MDCCCLVI. Una seconda iscrizione, murata nel sottarco del vestibolo orientale, riepiloga, con sostenuto tono celebrativo, la serie degli abati munifici del Sublacense, fino al Casaretto: QUOD CONSPICIS TEMPLUM/ VENERANDA VARIETATE DISTINCTUM/ ALMUS PATER BENEDICTUS/ QUI INCHOAVIT/ PETRUS I ABBAS REGULARIS/ DCCCLIII EST PROSECUTUS/ HUMBERTUS ABBAS REGULARIS MLII PERFECIT/ IOANNES V ABB(as) REG(ularis) MCXVI AMPLIAVIT/ IOANNES VI ABB(as) REG(ularis) MCCXX/

deroghe alla norma. La prima è dichiarata dalla denominazione che identifica il vano contrassegnato con la lettera B come 'capitolo vecchio' [figg. III.8: B; 43, 44]: stupisce, difatti, la collocazione di un ambiente squisitamente claustrale, quale l'aula capitolare, in prossimità dell'attuale varco di accesso e dunque in un'area che di primo acchito si è portati a credere di elevata praticabilità laicale. Va poi notata l'esistenza del cosiddetto 'corridoio del diavolo'[3] [figg. III.8: D; 29], una stretta intercapedine posta tra le campate ecclesiali e il costone roccioso, sul versante occidentale; la costituzione e la funzione del varco saranno oggetto di indagini più circostanziate, ma si anticipa intanto la sua evidente natura di collegamento diretto del passaggio occidentale con lo 'pseudo-transetto'[4] attraverso la cappellina dei Santi Giovanni Battista e Maddalena [fig. III.8: I].

L'articolazione verticale delle strutture, complessa e contraddittoria per molteplici contingenze, apre il campo a più manifeste problematicità, in primo luogo alla disomogeneità d'aspetto e di rifinitura delle campate ecclesiali: alta e regolare la prima, sovrastata da una crociera costolonata [fig. III.10]; bassa e di dimensioni più contenute la seconda, coperta da una nuda crociera [fig. III.12]. L'importante dislivello tra le campate [fig. III.7] è schermato da una parete piena che si apre in arco ribassato alla quota di altezza dell'ambiente più interno [figg. III.7, 9, 11]. Sulle pareti laterali del primo, in prossimità dello schermo di separazione, si osservano due inviti di crociera [fig. III.13], pertinenti a un secondo sistema di copertura, mai realizzato, che avrebbe dovuto eguagliare in altezza quello già approntato, nonché omologare lo spazio e lo sviluppo della campata più interna[5]; un pulpito, sulla parete sinistra del vano meridionale, contravviene ad ogni consuetudine d'uso nel situarsi «quasi alle spalle di tutta l'assemblea»[6] [fig. III.27]. Infine, restano da segnalare sul prospetto esterno della parete orientale, prospiciente l'attuale sacrestia, reliquie della piccola e antica facciata laterale della chiesa: un rosoncino tamponato, di cui si scorge la traccia anche sul lato interno del muro

PICTURIS DECORAVIT/ IULIUS ABB(as) REG(ularis) A MANTUA/ MDXCV ORNAVIT/ MONACHUS AC EPISCOPUS TEDESCHI/ MDCCXXXIX DOTAVIT/ INGENTIBUS SUMPTIBUS AC LABORE/ PETRUS CASARETTO ABB(as) REG(ularis)/ SODALITATIO(nis) CAS(inensis) PRAEFECTUS/ MONAST(eriorum) PROVINCIA(m) SUBLACENS(ium) TANTUM ADJIUVANT/ INSTAURAVIT IN INTEGRUM RESTITUIT/ MDCCCLVI. I lavori, che si protrassero almeno fino al 1880 (anno cui risale la sistemazione dell'altare sotto la parete rocciosa: cfr. BELLANCA 2004, p. 95), seguirono una linea drastica di reinvenzione goticheggiante non solo dell'architettura, ma anche degli arredi cosmateschi. I pavimenti furono riassemblati con nuovi disegni nelle campate ecclesiali e nello spazio antistante la nicchia absidale, mentre l'altare, dismesso in epoca imprecisata e non più attestato nelle fonti iconografiche di primo Ottocento [figg. III.99-101], fu recuperato e completamente riadattato nel formato. L'attendibilità parziale della *facies* degli arredi cosmateschi veniva evidenziata già da GIOVANNONI 1904, p. 395.

[3] La dicitura vulgata deriva dall'immagine seicentesca di un diavolo dipinta sulla parete sinistra del segmento settentrionale del corridoio.

[4] L'uso del termine è stato canonizzato da BRANCIANI 2016.

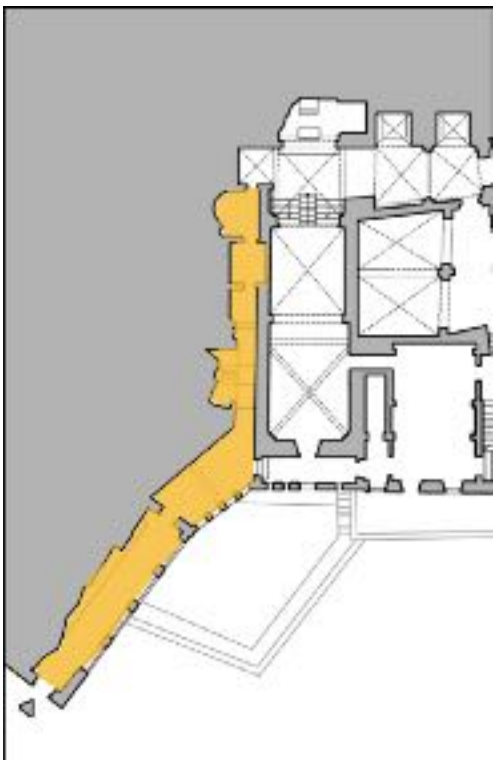
[5] Questa è la lettura proposta per primo da GIOVANNONI 1904, pp. 388-389 e condivisa dagli studi critici seguenti (cfr. *supra*, nota 1).

[6] Cfr. RIGHETTI 1982b, p. 90.

[figg. III. 15, 21, 22], uno stretto ingresso disassato in comunicazione diretta con la campata meridionale [figg. III.16, 18].

III.1.2 Ambienti claustrali nel settore occidentale

«Le vie che da Santa Scolastica proseguono al monastero dello Speco sono due. Hanno comune il primo tratto sino al santuario della Crocella[7], e quivi si distaccano: l'una va con percorso quasi orizzontale fino a superare la barriera di rocce al disotto dello Speco (…) e poi sale tortuosamente verso il monastero (…) e vi giunge all'estremità Est; l'altra via ascende dalla Crocella quasi rettilinea con regolare pendenza e, traversato un boschetto che s'intitola al santo, superata una breve stretta scala, sbocca all'Ovest del monastero, dal lato cioè della chiesa»[8]. La seconda delle vie descritte da Giovannoni, oggetto di due importanti racconciamenti architettonici – uno tra il 1644 e il 1688[9], l'altro nei primi decenni del Novecento – è il solo percorso che oggi conduce al Sacro Speco, servito da un corridoio coperto addossato alla china del monte, che immette direttamente nella chiesa.



1 Pianta della chiesa: in evidenza gli anditi dell'accesso attuale e il corridoio 'del diavolo'.

La configurazione attuale della topografia viaria e del relativo sistema di accesso al complesso è, tuttavia, molto lontana da quella medioevale, sviluppatasi invece intorno ai sentieri cardine più antichi, come si è avuto modo di appurare nei capitoli precedenti: uno, scosceso ed antichissimo, risaliva la china del monte dal fondovalle, sboccando alla meridionale *Porta Sancti Benedicti*; l'altro, deviando dal percorso preesistente e costeggiando con andamento più regolare la fronte meridionale del Taleo, fino a raccordarsi alla strada di Jenne, giungeva alla *Porta dei muli*. La probabile sistemazione architettonica primo-duecentesca di questo secondo ingresso[10], contestuale o appena successiva alla prima monumentalizzazione architettonica, dovette essere sollecitata dalla difficile praticabilità del sentiero più antico, che si trovò perciò ad essere progressivamente dismesso, fino ad esserlo del tutto alle soglie della metà del Trecento: la

[7] Vd. *infra,* nota 59.
[8] Cfr. GIOVANNONI 1904, pp. 373-374.
[9] Cfr. FEDERICI 1904, p. 123, doc. mmmmccxxxxvii.
[10] Cfr.GIOVANNONI 1904, p. 375.

realizzazione, per mano del Maestro dei dossali di Subiaco, dell'affresco della *Madonna con Bambino con San Benedetto e San Giovanni Battista*, sul prospetto della seconda porta di ingresso da Est, potrebbe in tal senso aver posto il suggello all'importanza acquisita dall'estremo ingresso orientale [fig. III.55]. Quanto, invece, alla via occidentale e agli anditi relativi, il loro primo sviluppo dovette essere favorito dalla necessità di fornire lo Speco di un collegamento diretto con Santa Scolastica: un collegamento che fosse però di precipua utilità monastica, sia per le contingenze quotidiane, sia per quelle straordinarie, quali, ad esempio, le processioni o le celebrazioni solenni. Penso, in particolare, alla processione per la festività del santo patrono Benedetto – per il Mirzio istituita nel primo Duecento –: in quell'occasione i monaci, nell'ordine gerarchico prefissato e con la «sancti patris Benedicti iconam maiorem», si incamminavano da Santa Scolastica *in basilicam sacri Specus* e, celebrati lì i divini offici, avrebbero fatto ritorno nel medesimo ordine al cenobio maggiore («eo quo venerant ordine ad coenobium Sanctae Scolasticae revertentur»)[11].

Un necessario esercizio filologico preliminare, a utilità di maggiore chiarezza per gli approfondimenti che seguiranno, impone l'emendazione integrale delle superfetazioni degli interventi di epoca moderna, che riguardano specificamente gli ambienti nelle immediate prossimità dell'ingresso attuale.

Al posto dei locali di quella che oggi è la sacrestia [fig. III.8: H], ricavati probabilmente nel corso dei rifacimenti di fine Cinquecento[12], va virtualmente ricollocato il «patulum coopertumque deambulacrum» ricordato da Mirzio da Treviri[13], e forse da identificare con il chiostro trecentesco, attestato documentariamente nell'anno 1320 come luogo di ratifica della cessione di un prato allo Speco da parte di Giacomo di Gemma di Subiaco[14]; la sua posizione, assicurata dall'esistenza degli incavi di alloggiamento delle travi del sistema di copertura del braccio sud-orientale [figg. III.19, 20][15], è adiacente al dormitorio monastico, ancora esistente ma completamente alterato nell'aspetto dai rifacimenti promossi negli anni trenta del Settecento dal monaco specuense e già vescovo di Lipari Niccolò Maria Tedeschi[16]. Si profilano con chiarezza le ragioni che determinarono la posizione laterale della facciata, rivolta nella direzione del settore di pertinenza



2 Veduta dell'andito occidentale di ingresso

11 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 220-221.
12 Risultano infatti attestati nella planimetria del 1732 di ROSSI DA VALENTANO, *Relazione dello stato antico e moderno del Sacro Speco* 1732 (in BRANCIANI 2016, p. 248, fig. 5), insieme a una *scala per antare al regolo* (ovvero all'interno del monastero).
13 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 221.
14 Cfr. FEDERICI 1904, p. 100, doc. dccclxxxxi; ASS, arca VIII, 47, 48; si veda inoltre *supra*, §I.1.2.1 nota 32.
15 Cfr. GIOVANNONI 1904, p. 402.
16 Cfr. BERTUCCI 1846, p. 73.

monastica. La polarizzazione orientale, che fu condizionante nel primo sviluppo degli ambienti superiori, è del tutto negata dall'odierna configurazione spaziale: la funzione di frontespizio monumentale del complesso è difatti demandata al prospetto sul fondovalle, a effetto dei restauri moderni e soprattutto novecenteschi. Alcuni elementi dell'antica facciata furono dislocati negli interventi del secolo scorso sul muro meridionale della chiesa: il rosone attuale è, difatti, un elemento di reinvenzione eclettica, aperto nella muratura duecentesca per segnalare monumentalmente la parete su cui insiste l'odierno e unico accesso al complesso; è possibile che in età medioevale fosse collocata nella medesima posizione l'alta finestra ancora documentata in due disegni, uno seicentesco accluso alle carte mirziane e l'altro, estremamente sintetico, tracciato da Mauro Rossi da Valentano per documentare lo stato del monastero precedente ai restauri di primo Settecento[17] [figg. III.25-26]. Si pone in punto un altro aspetto: l'originalità della porta a sud, e valgano di monito, in proposito, le parole dell'abate Vincenzo Bini, che avvertiva: «non si dee credere che avesse egli (*il santuario*) l'entrata per la porta attuale, la quale fu solo aperta nel sedicesimo secolo»[18]. Si ignorano quali fossero state le circostanze di fornitura del varco, ma è possibile ricostruirne indiziariamente la genesi, che seguì necessariamente, con il nartece, alla costruzione del gomito occidentale.

Certamente posteriore alla fase edilizia primo-duecentesca, giacché i piloni delle fondamenta ingombrano l'affaccio meridionale della cappella di San Gregorio [figg. III. 30-32][19], il corridoio che attualmente serve di passaggio alla chiesa presenta significative interpolazioni novecentesche, che riguardano in special modo le finestre e il sistema degli affacci[20]; al netto delle superfetazioni, non si riscontrano sopravvivenze materiali più antiche del XV secolo, epoca alla quale risale lo sfibrato affresco della *Madonna con Bambino*, collocato sul muro soprastante la porta che immette nel capitolo vecchio [fig. III. 33]. La paternità del dipinto, contesa tra Ottaviano Nelli e il Maestro della cappella Caldora[21], per un momento identificato

[17] Tra la finestra menzionata e il rosone novecentesco, il prospetto meridionale fu dotato di un grande oculo neo-medioevale, documentato dalle fotografie databili nei primi anni del ventesimo secolo [fig. III.3]. In riferimento al rosone, cfr. DE ANGELIS D'OSSAT 1939, pp. 87-88: «Per le necessità di illuminazione della chiesa si è creduto bene di situare sulla facciata un rosone identico a quello scoperto sul fianco e scolpito in pietra calcare locale». Per i disegni citati, cfr. MIRZIO DA TREVIRI, *Chronicon Sublacense* 1628-1630, tra le cc. 7v e 7r, riportato in BRANCIANI 2014, p. 165; ROSSI DA VALENTANO, *Relazione dello stato antico e moderno del Sacro Speco* 1732, in BRANCIANI 2014, p. 166. Il confronto tra le due fonti iconografiche permette di evidenziare l'esistenza di un protiro antistante il prospetto della chiesa, illuminato in un caso da una bifora, nell'altro da una porta di affaccio sul fondovalle. Da notare, inoltre, anche lo sfalsamento esistente tra il blocco degli edifici occidentali, più arretrato, e quello contiguo dei locali monastici. La discontinuità venne pareggiata con la creazione di una cortina muraria continua nei restauri settecenteschi, poi rimossa nel Novecento con l'intento di far emergere i volumi architettonici dei singoli ambienti (cfr. DE ANGELIS D'OSSAT 1939).

[18] Cfr. BINI 1840, p. 30.

[19] Cfr. *supra*, §I.2.1.

[20] Cfr. BELLANCA 2004, pp. 94-95.

[21] L'affresco, oggetto di una recente pulitura condotta dalla restauratrice Cecilia Bernardini, è quanto resta di una composizione originariamente più ampia; ingabbiato da un vetro con

con lo strepitante e più modesto Giovanni da Sulmona[22], va confermata al secondo pittore, protagonista di un'attività sublacense impegnata, condotta in entrambi i monasteri[23].

La posa della Vergine, con la forma ovoidale del capo che pencola sul collo sottile e disossato, introduce alle schermaglie gestuali predilette dal pittore [figg. III.38, 39]. Il Bambino, energico come quello della lunetta proveniente da Sant'Agostino a Sulmona (ora Sulmona, Museo civico) [fig. III. 37][24], rampica

cornice, si trova riprodotto privo del sistema di protezione in ROMANO 1992, p. 468, fig. V, 44, 1. Descritta come «bellissima pittura di ignoto del XV secolo» da BONAMORE 1884 (p. 42), veniva ricondotta a Ottaviano Nelli da HERMANIN 1904 (p. 521), a effetto della suggestione esercitata dallo schema compositivo della *Madonna del Belvedere*, documento di un momento fortemente salimbeniano del Nelli (1408-1423 circa, Gubbio, Santa Maria Nuova; cfr. SANNIPOLI 2003, pp. 581-582; MINARDI 2008, pp. 82-90). BERTINI CALOSSO 1920, p. 40, riconduceva l'affresco al pittore più dotato tra i partecipi alla realizzazione delle *Storie benedettine* della seconda campata della chiesa dello Speco, poi riconosciuto nel Maestro della cappella Caldora (cfr. *infra*, note 22, 25): una proposta rilanciata da ROMANO 1992 (p. 472), cui non sfuggiva la qualità pittorica della *Madonna con Bambino*. Le probanti affinità con i modi stilistici del campione del tardogotico abruzzese, probabile allievo, parigrado per esiti, del Maestro di Beffi, sono state ingiustamente diminuite da BENIGNI 2013 (p. 42), che presentava il dipinto come opera di pittore umbro-marchigiano.

[22] Fu CARLI 1943 a riferire il *corpus* di quello che poi sarebbe stato battezzato da BOLOGNA 1987 come 'Maestro della cappella Caldora', dall'impresa pittorica nella cappella eponima della Badia Morronese di Sulmona, al pittore che nel 1435 firmava come *Ioh(an)es pictor de Sul(mo)na* il tabernacolo con *Annunciazione, Annuncio ai pastori, Natività e Adorazione dei Magi* (Sulmona, Museo civico, già Ortucchio, chiesa di Sant'Orante), autore anche dei due capicroce con i *Dolenti* della pieve dei SS. Rufino e Cesidio di Trasacco e dei tre pertinenti alla Croce di San Pietro a Sulmona. La proposta di Carli veniva opportunamente respinta da ZERI 1950 (p. 22 nota 4). Cristiana Pasqualetti (PASQUALETTI 2010b, p. 32 nota 12) richiamava inoltre l'attenzione sulla statua lignea del *San Giovanni Battista* del Museo civico di Sulmona (già Ortucchio, Sant'Orante), firmata da un Giovanni da Sulmona che è forse da identificare con lo stesso pittore (cfr. NARDECCHIA 2006, pp. 186-190). Sono stati aggiunti al suo catalogo anche gli affreschi del ciborio di Sant'Angelo a Vittorito (CURZI 2008, p. 33 nota 24) e il trittico di Santa Maria Maggiore a Caramanico (cfr. NARDECCHIA 2006, p. 156, con bibliografia precedente). Per un profilo bibliografico più completo del pittore, rimando a NARDECCHIA 2006, pp. 137-190, che tuttavia rimarca con forza eccessiva e oltre ogni evidenza i debiti di Giovanni verso i senesi, in particolar modo Martino di Bartolomeo e Jacopo di Mino del Pellicciaio, come già fatto da BOLOGNA 1987. Parallelamente, un'analoga tendenza ad addomesticare – e snaturare – entro l'orizzonte del neo-senesismo la cifra espressiva del tardogotico abruzzese è perseguita da PAONE 2009 (pp. 85-86) che, muovendo da un assunto di CARLI 1943, riportava a Taddeo di Bartolo i modi del Maestro di Beffi, vero patriarca del tardogotico abruzzese. Più pertinenti sono invece i richiami agli apporti bolognesi, mediati da Andrea de' Bartoli, proposti da DE MARCHI 2002 (pp. 54-60), accolti da ROMANO 2008a (pp. 459, 471 nota 34) e approfonditi da PASQUALETTI 2009 (pp. 46-68).

[23] Cfr. *infra*, nota 25.

[24] Il dipinto murale, una *Madonna dell'umiltà e i santi Lorenzo e Agostino*, fu asportato dalla facciata della chiesa di Sant'Agostino e trasferito in quella di San Filippo tra il 1882 e il 1886, di lì poi nelle collezioni del Museo civico di Sulmona. PASQUALETTI 2010b, p. 14, ne ha rintracciato, a partire dagli stemmi dipinti sull'architrave della perduta chiesa di Sant'Agostino (rimontato con l'affresco a San Filippo), l'altissima committenza del papa peligno Innocenzo VII Migliorati. La circostanza permette di fissare per l'affresco una data necessariamente anteriore al 1406, anno di morte del pontefice, e di ritenerlo, dunque, una primizia del Maestro Caldora, ancora nell'orbita del Maestro del trittico di Beffi o Leonardo Savini da Teramo, come propone PASQUALETTI 2010a e PASQUALETTI 2010b.

cercando faticoso appoggio tra i panni serici della Madre, e le si aggrappa al collo, e punta il piedino sulle sue lunghe dita – sforbiciate come spesso fa il pittore [figg. 34-35] –, componendo una posa che ricorre simile nella *Madonna con Bambino* di una delle vele della navata laterale di San Giovanni Battista a Celano [fig. III. 36]; il movimento si imprime nell'ingolfamento tortuoso e smagliante della veste sul ginocchio, che replica gli avviluppamenti dei panni degli angeli sfrenati del *Giudizio universale* di Santa Scolastica e di quelli degli sgherri della *Flagellazione* della Badia Morronese [figg. III.41, 42] [25]. I ricaschi ampi e abbondanti delle vesti tradiscono un disegno secco, più pungente nelle parti anatomiche, che nulla ha a che vedere col tratto impastato di contorno di un Ottaviano Nelli; lo stesso disegno in punta di pennello graffia dettagli minuti, rivelatori di un interesse mondano e civettuolo

Nella stessa Sulmona vanno riferiti al Maestro Caldora anche gli affreschi di San Panfilo: la lunetta soprastante l'ingresso, con una *Pietà* che è da leggere d'un fiato, per iconografia e tempra patetica, con l'affresco di analogo soggetto della cappella eponima, presso la Badia Morronese, la *Crocifissione* e quattro *Storie della passione* della controfacciata, contestuali al monumento funebre del vescovo Bartolomeo de Petrinis, morto nel 1419. Sua, sebbene molto ridipinta, è anche l'*Annunciazione* del portale maggiore della SS. Annunziata – sede attuale del Museo civico – già riferitagli da COLANGELO 1996, pp. 115-116, ma espunta dal catalogo del pittore da TOMEI 2005, p. 253, che gli nega, inoltre, anche la lunetta di Sant'Agostino. Rimando per un quadro bibliografico complessivo a BENIGNI 2013, pp. 7-11 (con note).

[25] La straordinaria scoperta degli affreschi quattrocenteschi sopra la volta a botte elevata da Giacomo Quarenghi (1770-1773), pertinenti all'antico coro monastico (cfr. CERONE 2011; CERONE 2015, pp. 123-127), fu resa nota da Carla Guglielmi (GUGLIELMI 1950): la studiosa, muovendo da un'opinione attributiva precedentemente espressa da Roberto Longhi (LONGHI 1940, p. 184 nota 20) sulle *Storie benedettine* della seconda campata della chiesa dello Speco, riconduceva le pitture al Maestro della Badia Morronese (*alias* Maestro della cappella Caldora), parere licenziato contemporaneamente anche da ZERI 1950, p. 22 nota 4. La Guglielmi, pur ammettendo indubbie consonanze stilistiche tra la serie specuense e quella di Santa Scolastica, non vi ritrovava una tenuta qualitativa uniforme, tanto da propendere per una differenziazione della paternità dei due cicli. Tale scetticismo, le cui ragioni sono comprensibili unicamente per le differenti vicende conservative degli affreschi, ha attraversato con fortuna alterna gli studi critici (cfr. SCAVIZZI 1967, pp. 24-25), esprimendosi infine con forza in TOMEI 2005, dove si diminuiva a opera corale il superbo ciclo di Santa Scolastica e a prodotto di epigoni del Caldora le *Storie* dello Speco, quindi in CURZI 2008, che riconosce una pluralità di «maestri autonomi», e BENIGNI 2013, che classifica l'intero *corpus* di affreschi sublacensi come 'cerchia del Maestro della cappella Caldora'. Meno folto è il drappello di studiosi che ha ribadito la paternità unica dei cicli: cfr. in special modo BOLOGNA 1987, p. 10, e ROMANO 1992, pp. 468-474. Proprio a Serena Romano (*ivi*, pp. 381, 391 note 12, 13) si deve inoltre un decisivo riconoscimento di validità alla notizia trasmessa da MIRZIO DA TREVIRI [1628-1630] (ed. 2014, II, p. 475) circa la realizzazione del ciclo di Santa Scolastica nel 1408, sotto il patrocinio dell'abate Tommaso da Celano, e la conferma dell'impresa eponima del pittore, gli affreschi del sepolcro Caldora presso la Badia Morronese di Sulmona, al tempo della morte del giovane Restaino (1412), fatto commemorare dalla *mater dolorosa* Rita Cantelmo (cfr. su questo anche PACE 1990; CAVAZZINI 2004, pp. 51-53). Giungevano dalla studiosa importanti precisazioni anche sulla cronologia del cantiere di San Giovanni Battista a Celano: gli affreschi, precedentemente giudicati da Bologna suggello dell'unione matrimoniale tra Cobella Celano, nipote di Martino V, e Jacopo Caldora (1439), venivano invece legati ad altre e precedenti nozze, avvenute tra il 1423 e il 1425: quelle cioè della stessa Cobella con Odoardo Colonna, del quale la Romano recuperava lo stemma su uno dei pilastri della navata. Del Maestro della cappella Caldora è anche la *Crocefissione* dell'antica sacrestia, corredata nel registro inferiore da un *velarium*, che fa intravedere - in corrispondenza dei cedimenti della stoffa - serti di bocciuoli vermigli, come impiegati anche nel ciclo di San Giovanni a Celano.

che non risparmia i peli della pelliccia del soppanno della Vergine, i fili rossi e increspati dei capelli che sfuggono dalla chioma acconciata a cercine, il velo a mille piegoline, confrontabile con quello della pur ridipinta *Sant'Agnese*, sita in uno dei sottarchi del vestibolo orientale. L'altissima qualità pittorica dell'affresco, appannata dalle attuali condizioni conservative, ne incoraggia una datazione a ridosso dei cicli di Santa Scolastica, partenza sontuosa al 1408 nell'orbita delle durevoli committenze dei Celano, come ribadito con forza da Serena Romano[26].

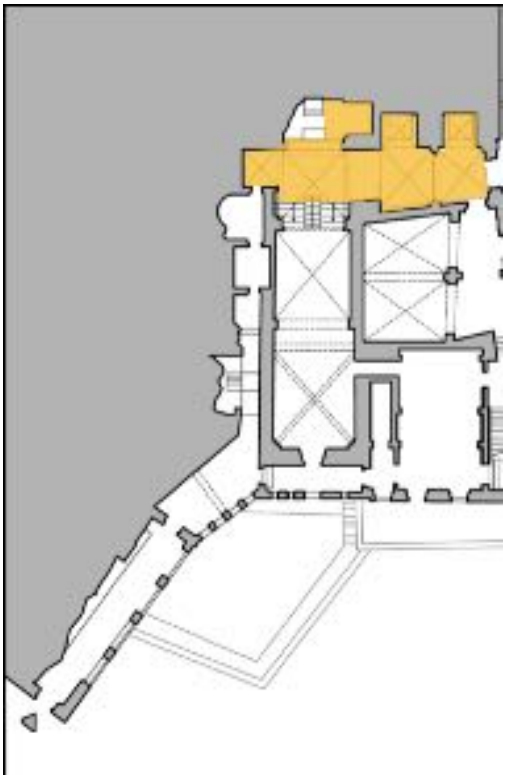
Dall'indicazione cronologica fornita si deduce che ai primi del Quattrocento il corridoio occidentale fosse esistente e praticabile, come del resto si ricava anche da una fonte documentaria precedente. Nel 1377, infatti, il papa Gregorio XI emanava una bolla con cui vietava alle donne l'accesso alla chiesa del Sacro Speco dalla selva contigua; la proibizione fu reiterata a distanza di pochi anni, con perentorietà tale da far figurare le devote sublacensi a metà tra il Maligno in gonnella dell'agiografia benedettina e l'insaziabile vedova del Corbaccio boccacciano[27]. Il bosco menzionato nei provvedimenti papali si situava sul versante occidentale del complesso – come del resto è ancora oggi – e perciò l'unico andito possibile di servizio alla chiesa, necessariamente sullo stesso lato, dev'essere individuato nel corridoio in esame.

La ragione della rigorosa proibizione papale è da ritrovare, come commentava il Bini, nel fatto che «una piccola parte del monastero veniva indispensabilmente compresa nell'accesso alla chiesa»[28]. Questa «parte di monastero», ovvero di ambienti claustrali, può essere opportunamente identificata – anche se non in modo esclusivo[29] – nel cosiddetto capitolo vecchio, un andito superbamente affrescato da Cola dell'Amatrice nel primo decennio del XVI secolo[30], che affianca un più modesto Maestro di Arsoli, responsabile del resto della decorazione [figg. III.43-48]. Esso conserva solo nella nomenclatura vulgata tracce di una temporanea funzione, più volte taciuta dagli studi[31], che sarebbe stata poi demandata solo in tempi recenti a un ambiente – anticamente un semplice ambulacro[32] – contiguo sul lato occidentale al refettorio e con questo in origine comunicante[33]. La pertinenza, che qui si ribadisce, delle antiche funzioni capitolari della sala situata nel corridoio occidentale trova conforto anche nelle scelte iconografiche messe in campo: la

26 Cfr. ROMANO 1992, pp. 391-392.
27 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 434-435.
28 Cfr. BINI 1840, p. 31.
29 Potrebbe infatti essere compresa anche la prima campata della chiesa, di cui si argomenterà l'originaria funzione di coro monastico. Cfr. *infra*, §III.4.2.
30 Sugli affreschi di Cola, i *Quattro Evangelisti* e una *Madonna con Bambino e San Giovannino, i santi Mauro e Caterina e donatore*, si veda ora PEZZUTO 2018, pp. 66-69, 69-73. Sul Maestro di Arsoli rimando a NARDECCHIA 2001.
31 Con l'eccezione di GIOVANNONI 1904, p. 337.
32 Nella cronaca seicentesca la stanza è difatti identificata come ambulacro del refettorio, cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 214.
33 Il cambiamento di funzione del locale adiacente al refettorio risulta avvenuto nel penultimo decennio dell'Ottocento, come si apprende da ALLODI, *Cronaca dei lavori e riparazioni eseguite nei monasteri di S. Scolastica e S. Benedetto di Subiaco* 1875-1910, cc. 65-67. Cfr. anche T. Checchi, in CERONE, CHECCHI, BERNARDINI 2016, pp. 124-131.

presenza della vasta *Crocefissione* [fig. III.48], dipinta dal pittore arsolano sul prospetto interno della parete d'ingresso, verso occidente, qualifica emblematicamente l'ambiente, che non avrebbe potuto esserne sprovvisto[34], così come pure fa l'occorrenza ribattente dei santi legati all'Ordine.

In nomine omen: il capitolo vecchio era dunque, con ogni probabilità, il vero capitolo dello Speco, sebbene possa destare stupore la sua collocazione in posizione tanto decentrata rispetto al resto del complesso. Il fatto, tuttavia, trova ragione nell'esigenza di offrire all'abate, che risiedeva di norma a Santa Scolastica, un ambiente più facilmente raggiungibile, attraverso una via meno accidentata e direttamente collegata al complesso madre.



3. Pianta della chiesa con evidenziato il vestibolo orientale e le cappelle annesse.

Al capitolo vecchio si collega lo stretto passaggio noto come 'corridoio del diavolo': un andito ampliato sul breve tratto originariamente ricavato tra la roccia e le strutture ecclesiali per consentire ai monaci l'accesso al pulpito [figg. 3; III.28, 29]. Il corridoio avrebbe potuto avere la funzione di passaggio di servizio per i monaci provenienti dal capitolo e diretti al vestibolo orientale[35]. Da qui, essi avrebbero potuto facilmente raggiungere la cripta, oltre agli ambienti claustrali siti sul versante orientale del complesso [fig. III.8: D, I].

Il cammino attraverso il corridoio del diavolo prevedeva il passaggio nella cappella dei Santi Giovanni Battista e Maddalena. Nel terzo decennio del Quattrocento l'oratorio fu dotato

34 Cfr. BOSKOVITS 1990, pp. 123-128. La *Crocefissione* si trova di solito destinata alla parete d'altare, ma qui l'eccezione può essere stata condizionata ancora una volta dalla situazione spaziale, giacché la parte di muro scelta è l'unica sufficientemente ampia per garantire un'articolazione iconografica complessa. Non escluderei che l'altare fosse collocato sulla parete orientale, in corrispondenza dell'ingresso attuale – ricavato, come ricorda il Bini, alla fine del Cinquecento –: qui sopravvivono lacerti di una pittura perduta a seguito dell'apertura della porta, forse una *Crocefissione e santi* o una *Madonna col Bambino e santi* (sulla sinistra si scorge difatti il profilo di un pastorale).

35 Una situazione spaziale analoga, sebbene condizionata da altre contingenze, si ritrova nella chiesa di Monteoliveto Maggiore a Napoli. Il notevole sviluppo del coro monastico, che ingombrava gran parte dell'invaso della navata, aveva determinato la creazione di un corridoio laterale per consentire l'accesso alla cappella del fondatore Gorello Origlia – collocata a sinistra del presbiterio – attraverso il passaggio per gli oratori privati dei Piccolomini e dei D'Avalos. La voce bibliografica più aggiornata sull'assetto tardogotico e rinascimentale della chiesa olivetana è la tesi dottorale di Michela Tarallo: cfr. TARALLO 2013-2014, pp. 79-90, con bibliografia citata.

dell'eredità di Giovanni di Tommaso Ienne e probabilmente affrescato nell'occasione [fig. III.49]; gli interventi pittorici coinvolsero anche il segmento settentrionale del corridoio del diavolo, dove si avvistano poverissimi lacerti di affreschi, campiti da una cornice a meandri – una tipologia ornamentale, di genesi salimbeniana[36], particolarmente frequente nei cicli tardogotici dell'Italia centrale – sovrapponibile a quella impiegata nella cappella della Maddalena [figg. III.50-54].

III.2 Ciò che era e non pare. Lo 'pseudo-transetto', ovvero l'ingresso pubblico a oriente

Il braccio trasversale settentrionale intercetta lo sviluppo longitudinale delle campate; mancano riferimenti materiali e documentari vincolanti per definire la cronologia della prima edificazione del vano, che dovette comunque ricevere un cospicuo rimaneggiamento tra il XIV e il XV secolo, in concomitanza con l'edificazione e la decorazione pittorica delle quattro cappelle che vi sono collocate [fig. III.8: E, I, II, III, IV]. È comunque probabile che un primo allestimento – consistente nella creazione almeno delle strutture di copertura – fosse stato operato già nel primo Duecento, al momento, cioè, dell'erezione della chiesa e della contestuale sistemazione della *Porta dei muli* [fig. III.54][37].

Posto al termine della «actior via» ricavata a Oriente, a maggiore comodo dei visitatori, questo curioso gomito di passaggio, confrontabile per uso e forma con il braccio trasversale d'ingresso alla basilica inferiore di Assisi, rappresentava l'ingresso pubblico alla chiesa e al complesso, costituendosi a struttura prima di ricetto e smistamento dei pellegrini diretti alla cripta tramite la scala di collegamento [fig. III.58]; all'inverso, qui affluivano pure i fedeli che risalivano la cripta dalla *Porta Sancti Benedicti*.

Il vestibolo riceveva magniloquente celebrazione nei primi decenni del Quattrocento, quando l'abruzzese Maestro Caldora approntò per quella che ormai era l'unica facciata dello Speco una vasta decorazione pittorica, ora sfibrata dall'esposizione agli agenti atmosferici, eppure ancora leggibile in pochi brani di inedito e crepitante virtuosismo [fig. III.59-61]; dovette certamente giovare all'ambizione e all'impegno del progetto la prossimità degli appartamenti abbaziali costruiti sul versante orientale nella seconda metà del Trecento, ospizio esclusivo per visitatori illustri che dalle loro camere godevano della piena visibilità delle pareti d'ingresso alla chiesa.

[36] L'incunabolo è negli affreschi di Santa Maria della Misericordia a Sanseverino, ma se ne fa impiego sistematico nell'oratorio di San Biagio presso la collegiata di San Ginesio: cfr. MINARDI 2008, pp. 31-45. La versione sublacense è più semplificata dei meandri trascoloranti salimbeniani, confrontandosi, piuttosto, con il modulo impiegato da Pietro di Domenico da Montepulciano negli affreschi della cappelletta di San Niccolò ad Osimo, realizzati tra il 1418 e il 1420 (cfr. M. Mazzalupi, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento* 2008, pp. 125-129).
[37] Cfr. GIOVANNONI 1904, p. 392.

Il soggetto iconografico dettagliato in facciata è una vasta e troneggiante *Annunciazione*, tra i temi che nel primo Quattrocento conobbero una discreta fortuna nella decorazione dei frontespizi monumentali, dall'Annunziata di Riofreddo al convento di San Francesco in Forano, ad Appignano [fig. III.63], ma la lezione che ne seppe dare il Maestro Caldora fu insuperata[38]. La figura esile e ricurva della Vergine affoga nell'alta torre che si erge alle sue spalle, metafora tangibile della *Mater Ecclesiae* [figg. III.59-60]. Sull'altro lato della parete emergono reliquie di un racconto in origine prodigo di dettagli: una Gerusalemme celeste, svettante e turrita come le architetture delle *Storie neotestamentarie* del coro di Santa Scolastica e ambientazione, forse, per una *Missione dell'arcangelo*; un Dio Padre in mandorla; Gabriele che arriva in picchiata, con lo svolazzo della veste attorto in bocciolo. Altri episodi dovevano essere destinati al prospetto dell'avancorpo della sacrestia, ma le ridipinture apportate e le gravi lacune negano leggibilità agli affreschi [fig. III.64]. Eppure, ancora si indovina l'ambientazione brulla e rocciosa, un'anzianissima figura, con povere vesti e un bastone teso nella mano, e, a poca distanza, un angelo che si volge nella direzione della stessa atteggiandosi a guida: entrambi protagonisti, forse, di momenti differenziati di una sintetica *Tebaide* – in tal caso, la presenza dell'angelo potrebbe essere legata all'episodio del *Viaggio di San Pafnuzio nel deserto*[39] –, che avrebbe fatto da prologo alla millenaria storia eremitica del luogo specuense [figg. III.65-66].

La funzione originaria dell'andito solitamente identificato come 'pseudo-transetto', snaturata dai restauri del 1856 e dalla conseguente, definitiva alterazione dell'ordine di fruizione degli ambienti ecclesiali, si trova ancora rimarcata nelle

[38] La decorazione pittorica della facciata orientale è stata oggetto di una recente menzione di CERONE 2011, p. 686. Gli affreschi sulla facciata dell'Annunziata di Riofreddo, ormai del tutto perduti, erano ancora visibili per poveri brani a inizio del secolo scorso: li notava, infatti, BIANCHI 1943. Una seconda *Annunciazione* è replicata sulla parete d'altare dell'oratorio; qui alle spalle della Vergine si squaderna una complicata struttura ottenuta per addizioni incongrue di rabeschi architettonici, che trova un adeguato confronto iconografico in quella esistente, in sinopia, sulla parete di fondo della cappella di San Biagio a Piedimonte Matese, luogo di lavoro del marchigiano Maestro dell'Oratorio di Santa Monica (su cui rimando a CARAMICO, ZAPPASODI 2019). Sul ciclo di Riofreddo, inevaso quesito attributivo della metà degli anni venti del Quattrocento, per cui Andrea DE MARCHI 1987 (p. 66 nota 112) aveva chiamato in causa l'attività e la cerchia di Pietro di Domenico da Montepulciano, si veda, oltre a VENTURI 1967, pp. 159-164, anche ROMANO 1992, p. 478. Si apprezza bene, invece, l'*Annunciazione* di Forano, tripartita tra l'*Angelo annunciante* – occultato da un pilastro aggiunto in rottura –, il *Dio padre* in mandorla sul culmine della porta di ingresso e l'*Annunciata*, inserita in un cubicolo fornito di tutti gli strumenti per le attività d'ogni giorno e connesso a un edificio a pianta centrale, con altare, di evidente senso figurale. Le pitture di Forano sono state attribuite a Giambono di Corrado da Ragusa, allievo documentato di Olivuccio di Ciccarello (M. Mazzalupi, in *Pittori ad Ancona* 2008, pp. 182-184).

[39] Solitamente parte delle serie agiografiche su sant'Onofrio, l'episodio segue la morte di quest'ultimo: un angelo appare a Pafnuzio invitandolo a tornare nel Basso Egitto, per istruire gli altri monaci sull'esempio eremitico del compagno Antonio abate. Il soggetto è raffigurato in una serie di tre tavolette con *Storie di sant'Onofrio* dipinte da Simone dei Crocefissi, di ubicazione ignota ma documentate da alcune fotografie della Fototeca Zeri (invv. 28565 28567, 28615). Su queste, rimando a: FENELLI 2013a; FENELLI 2015. Sulla tradizione testuale del viaggio di Pafnuzio, cfr. FENELLI 2013b.

piante di Mauro Rossi da Valentano, dove il corridoio è identificato come *vestibulum*, e in quelle di Jean Baptiste Seroux D'Agincourt, che ne annota il medesimo *status*[40]. Ma c'è di più: trovandosi in una posizione evidentemente appartata rispetto ai circuiti claustrali, sviluppati sul versante sud-orientale (ipotetico chiostro e dormitorio) e poi su quello sud-occidentale (capitolo vecchio), il *vestibulum* sarebbe divenuto col tempo l'unico praticabile dalle donne tanto che Mirzio da Treviri lo descriveva come «pro foemineo sexu ecclesiae ingressus», laddove il rilievo sineddotico dato alla frequentazione femminile presuppone una decisiva caratterizzazione pubblica dell'andito che ne esclude qualsiasi forma di prossimità ad ambienti di pertinenza monastica[41].

Lo *status* extra-ecclesiale del settore orientale, rimarcato dalle formule impiegate negli atti quattrocenteschi che ne situano gli altari «infra ecclesiam» ed «extra ecclesiam»[42], fu condizione sufficiente a favorire episodi di committenze secolari e di privatizzazione delle are. Rispetto alle tendenze invalse presso il monastero di Santa Scolastica, dove sin dalla metà del Trecento si attestano episodi di fondazione di cappelle private che via via finirono con l'invadere lo spazio ecclesiale, il protagonismo della committenza esterna allo Speco è un fenomeno ritardatario ed estremamente circoscritto, frenato dalla limitatezza degli spazi a fruizione laicale e dalla ferma volontà della comunità monastica di contenere il più possibile la libertà di movimento e azione dei devoti all'interno del complesso[43]: in tal senso, il vestibolo si costituì dunque a opzione di compromesso di estrema utilità comune.

[40] Cfr. ROSSI DA VALENTANO, *Relazione dello stato antico e moderno del Sacro Speco* 1732 (in BRANCIANI 2016, p. 248, fig. 5); SEROUX D'AGINCOURT 1823, IV, tav. XXXV.

[41] In BINI 1840, pp, 30-31 è prospettata una differenziazione dei percorsi: agli uomini sarebbe stato destinato il corridoio del diavolo, alle donne il vestibolo orientale. Tuttavia, non paiono condizionanti le ragioni al fondo di tale ipotesi: i fedeli di ambo i sessi avrebbero comunque incrociato i rispettivi percorsi nel vestibolo, per incamminarsi da lì verso la sottostante grotta di San Benedetto.

A proposito dell'*ecclesia mulierum*, occorre rettificare quanto enunciato da BRANCIANI 2016, pp. 255, 262, ove la si identificava in una struttura altra, «ubicata nel settore nord ovest dell'area monastica» e «direttamente collegata da una scala al santuario specuense»; questa è segnalata nella pianta (*ibidem*, p. 241, fig. 3 n.19) come vano indipendente dal vestibolo e collocato a ridosso della montagna. Non solo manca ogni evidenza archeologica per congetturare l'esistenza di una cappella esterna al complesso, ma la descrizione mirziana della chiesa delle donne corrisponde inequivocabilmente a quella del vestibolo orientale, illustrato in ogni sua parte, dagli altari alle pitture alle scale di collegamento con la cripta: «Subter quam [*distillatoriam fornacem*] patet pro foemineo sexu ecclesiae ingressus; ibi quatuor visuntur altaria: quorum pavimento obscuro marmoreo lapide stratum cernitur, cum testiduneata depressaque fornice; parietibus vero praestantissimis, intus ac deforis picturis, ad spectantium gratiam, atque devotionem decoratis. Ab inde ad inferiorem ecclesiam criptatim porrectam, per tresdecim gradus, in modicum planum (…)». Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 205.

[42] Cfr. CERONE 2011, p. 690 note 39, 40.

[43] Per la presenza laicale a Santa Scolastica si rinvia alle osservazioni e al regesto documentario in CERONE 2015, pp. 118-119, 159-175. Eccezione possibile quella della cappella della Madonna, dov'è ritratto ai piedi di San Silvestro un committente laico, di cui però non è stata finora recuperata l'identità.

Dall'ingresso orientale si susseguono sul lato settentrionale quattro oratori, due dei quali affrescati dal Maestro Caldora e dalla sua bottega[44]: dei Santi Pietro e Paolo [fig. III.8: IV], con le *Storie* dei due apostoli che continuano sulla parete opposta al sacello [fig. III.70]; dei Santi Placido e Scolastica [fig. III.8: III], con una *Crocefissione* sulla parete d'altare e i funerali degli eponimi sulle laterali, a epilogo del racconto agiografico che si dipana all'esterno del sacello[45] [figg. III.67-68, 71, 73]. Il carattere funerario delle scelte iconografiche operate in quest'ultima cappella, oltre ad essere annunciato dall'affresco sul frontespizio con il profeta Davide che regge il cartiglio con la canonica iscrizione prefigurale (FODERUNT MANUS MEAS ET PEDES MEOS ET DINUMERAVERUNT OMNIA OSSA MEA OMNES QUI VIDEBANT ME ASPERNABANTUR ME[46]) [fig. III.72], è enfatizzato dalla raffigurazione di due finti avelli sullo zoccolo basamentale delle pareti laterali: ben serrata la tomba di destra, aperta, invece – se le lacune non ingannano –, quella di sinistra, dove pare anche di scorgere il profilo del corpo di un presumibile donatore[47] [fig. III. 69]. Tralasciando

44 L'attribuzione è tutt'altro che pacifica, per via delle consistenti ridipinture e delle inevitabili discontinuità qualitative dovute allo *status* composito dei cantieri pittorici, non solo medioevali. Le aberrazioni più recenti hanno portato ad accentuare oltre misura, sulla base abruzzese, una presunta mescola stilistica internazionale, che deve la caratteristica inclinazione espressiva in parte alla Spagna, in parte alla Germania (cfr. TOMEI 2005; PAONE 2009, pp. 70-78), ma l'orizzonte dei cicli specuensi si delinea interamente lungo il crinale dei Simbruini. Se la presenza del Maestro Caldora è più debole negli affreschi delle cappelle, essa invece erompe con forza nelle *Storie benedettine*. Il confronto tra il *Santo vescovo* del *Giudizio universale* e del monaco incuneato tra i volti degli astanti della *Correzione del monaco incostante* [figg. III.76-77] è indicativo non solo di una sicura paternità comune, ma è anche foriero di un sospetto: che la datazione invalsa negli studi sulla base di presunte opportunità di committenza (per cui cfr. ROMANO 1992, p. 474; CERONE 2011, part. pp. 686-689) non renda giustizia dell'alta qualità degli affreschi, che invece dialogano alla pari con quelli di Santa Scolastica. I profili rivelano la stessa durezza espressiva del tratto, oltre a un'affinata perspicuità descrittiva che si nutre di dettagli minuti e minutissimi, come i segni della ricrescita capillare sul capo tonsurato del benedettino; i cangiantismi della veste del *San Benedetto in trono* e del palafreniero vicino stridono delle tinte acidule dei panni degli *Angeli* del cenobio maggiore, sebbene siano rese ottuse dalle condizioni conservative. Crederei, quindi, che il pittore possa aver adempiuto agli impegni specuensi nella medesima tornata di lavori patrocinata da Tommaso da Celano, realizzando la *Madonna con Bambino* dell'antiporta occidentale, le *Storie benedettine* della seconda campata, l'*Annunciazione* e gli affreschi delle cappelle, questi ultimi con più larga partecipazione di collaboratori. Da questa proposta di retrodatazione deriva un possibile corollario, cioè che l'*Annunciazione* specuense, nella sua complessità di articolazione, possa aver fatto da modello alla composizione di analogo soggetto dispiegata a Riofreddo.

45 Questo prevede gli episodi del *Commiato di san Benedetto dalla sorella Scolastica* e dell'*Annuncio a Benedetto della morte di Scolastica* sul muro del sottarco, del *Martirio di san Placido* sulla parete sinistra contigua.

46 Cfr. *Ps* 21, 17.

47 Come nota anche ROMANO 1992, p. 468, che li vede entrambi chiusi. Più consueta la raffigurazione di tombe con i corpi dei dedicatari o benefattori, come si vede nella cappella della Pace della cattedrale di San Petronio a Bologna, dove sono dipinti, ai piedi di altri soggetti votivi, due *gisants* di Giovanni da Modena (cfr. *La Basilica di San Petronio in Bologna* 1983, I, p. 279; BENATI 2014, p. 30), e nelle pitture del registro basamentale dell'abside maggiore della chiesa di Santa Maria della Rocca a Offida, opere del Maestro di Loreto Aprutino (cfr. PASQUALETTI 2005, p. 63). È raffigurato in un avello aperto un possibile donatore a Santa Maria ad Cryptas, a Fossa, rilevato da KUWABARA 2016-2017, pp. 57-58.

per il momento la cappella successiva, che insiste sullo spazio ridotto della nicchia absidale e ha dipinti murali trecenteschi, si passa all'ultima, collocata in un anfratto sul lato nord-occidentale del vestibolo [fig. III.8: I], e intitolata ai Santi Giovanni Battista e Maddalena; gli affreschi che la decorano, dilavati dagli effetti delle efflorescenze saline, figurano, oltre alla *Crocefissione*, la *Resurrezione di Lazzaro*, *Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli* affiancata da un *San Giovanni Battista* stante [fig. III.49].

Per due degli oratori quattrocenteschi sono stati recuperati da Roberta Cerone gli atti documentari di dotazione, in entrambi i casi stilati da donatori laici: della cappella dei santi Giovanni Battista e Maddalena Giovanni di Tommaso di Ienne curò l'edificazione e la consacrazione, provvedendo nel 1420 alla fornitura di oggetti liturgici[48], mentre nel 1432 il sacello intitolato ai Santi Pietro e Paolo, al tempo già *constructum et haedificatum*, beneficiò del lascito testamentario del sublacense Pietruccio di Cola di Pietro[49]. Tutt'altro che certe sono invece le circostanze di edificazione della cappella del Crocefisso, affrescata dal Maestro dei dossali di Subiaco entro i primi anni quaranta del Trecento[50] e per la quale si possono solo congetturare interferenze di committenze esterne, che, del resto, avrebbero rappresentato una risposta coerente e sollecita agli inviti di finanziamento dei cantieri del rinnovamento materiale specuense, insistentemente mossi dall'abate Bartolomeo II alla popolazione di Subiaco sin dagli anni venti del secolo[51]. Le scelte iconografiche messe in campo non aiutano a far luce su eventuali condizioni di patronato privato; tuttavia, tra i santi *Mauro, Placido e Benedetto* [fig. III.83] messi ai lati della *Crocefissione* [fig. III.80] della parete d'altare compare un *Sant'Antonio abate* [fig. III.82], un *hapax* d'accento più popolare nel santorale specuense, che è invece fortemente celebrativo verso le figure dell'eremitismo primitivo, come Onofrio e Giovanni Battista. Sulla parete opposta, in posizione adiacente alla *Crocefissione*, è raffigurata invece una santa cui gli ampi danni dell'umidità negano un'identità sicura. Il contesto renderebbe scontata la presenza di Santa Scolastica, eppure il velo bianco che avvolge il capo della figura mal si attaglia all'iconografia della sorella di Benedetto, risultando invece più appropriato all'abito delle terziarie o delle vedove;

Aggiungo, inoltre, i casi trecenteschi recuperati in Valnerina da DELPRIORI 2015, p. 173, precisamente nella parete destra di San Domenico a Spoleto e nella chiesa di Santa Maria a Vallo di Nera, e nella sacrestia di San Francesco ad Amandola, nel fermano; si veda in proposito SPINA 2017, p. 138 e nota 38, per la segnalazione di un'ulteriore attestazione quattrocentesca di «cenotafio pittorico» nel Cappellone Farfense, nella chiesa della Resurrezione a Santa Vittoria in Matenano.

Per una contestualizzazione iconografica del tema si veda BACCI 2003, p. 165.

48 «Per eum haedificata et consecrata infra ecclesiam Sancti Specus sub vocabulo Sanctae Mariae Magdalenae et Sancti Iohannis Baptistae»: ASS, arca VII, 68 (30 aprile 1420), in CERONE 2011, p. 690 nota 39.

49 «Cappella apostolorum Petri et Pauli dicti Petri constructa et hedificata in loco Speci sublacensis»: ASS, arca VII, 78 (13 marzo 1432), in CERONE 2011, p. 690 nota 40.

50 Cfr. *infra*, capitolo IV.

51 Si ricorda, in particolare, il breve del 1321 con cui il vescovo di Tivoli esortava i fedeli a contribuire alla *magna reaptatione* intrapresa al Sacro Speco (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 381)

tra le candidate possibili, c'è Nitidia, sorella dell'eremita Chelidonia e santa cara ai sublacensi – già rappresentata da *Conxolus* nella cripta [figg. III.83, 84][52] –, che partecipa a svelare un possibile scenario di devozione privata connesso all'uso della cappella.

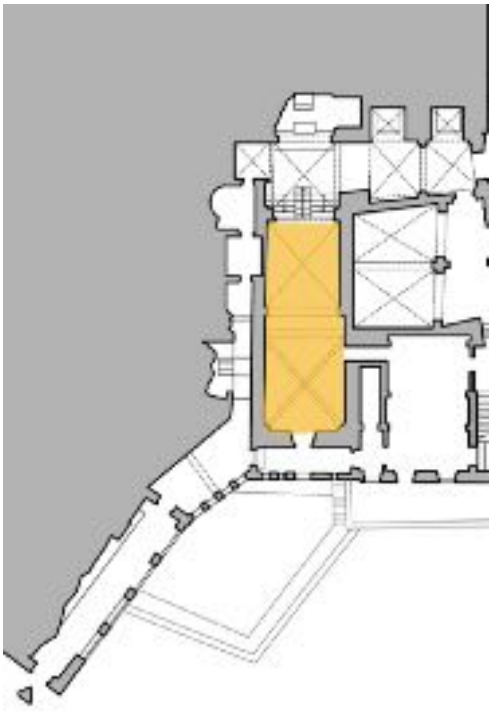
III.3 Le due campate dell'invaso ecclesiale (secc. XIII-XIV)

Esaminati i settori 'periferici', appendici con opposte funzioni del corpo ecclesiale, resta, in ultimo, da analizzare il cuore dell'invaso ecclesiale, nonché il settore di maggiore e più sicura antichità: le due campate che si sviluppano sull'asse sud-nord, delle quali saranno ripercorse le vicende, ricostruite le relazioni funzionali con gli anditi di servizio (vestibolo, passaggio sud-occidentale), e proposto un contesto d'uso. L'attenzione sarà rivolta, in particolar modo, all'assetto liturgico trecentesco, quindi alla posizione dell'altare maggiore e alla collocazione dell'antico coro monastico; intimamente connesse a tali questioni sono l'ubicazione e le modalità di fruizione del dossale opistografo trecentesco, vera chiave di volta per una nuova lettura degli spazi.

III.3.1 La fondazione secondo le fonti storiche: emendazioni al *Chronicon sublacense*

Nel contesto della trattazione delle fasi alto-medioevali del complesso, la diegesi storica del Mirzio indugia con particolare circospezione e scoperta enfasi sugli anni dell'abbaziato di Giovanni *filius Oddonis* (1062-1121), quinto degli abati omonimi nella serie mirziana, quarto per Guglielmo Capisacchi di Narni e addirittura settimo per Raffaello Morghen, Pietro Egidi e Vincenzo Federici[53]. È alla figura di questo rettore, che la prosa mirziana forgia nel segno dell'intraprendenza e dell'operosità, che viene attribuita la parte più consistente dei lavori al complesso e, in buona sostanza, l'assetto definitivo delle strutture[54]. Nella fattispecie, interessa la serie di lavori di sistemazione degli ambienti del livello superiore, di cui non è fatta menzione nel *Chronicon sublacense* tardo-trecentesco[55]: della chiesa, eretta e abbellita con gran dispendio di finanze e largo impiego di artefici chiamati appositamente da Roma; della risistemazione dei percorsi viari, con l'aggiunta di una nuova strada strappata alle rocce sul versante occidentale del Taleo, più comoda e agevole rispetto al tratto, impervio e «iniquissimus», che, tagliando la valle, giungeva alla

[52] Cfr. KAFTAL 1965, col. 829.
[53] Cfr. CAPISACCHI DI NARNI 1573, ed. 2005, cc. 366-413, part. 382 nota 1; 512-527; EGIDI 1904, pp. 91-102, 211-212; R. Morghen, in *Chronicon sublacense*, [seconda metà del XIV secolo], ed. [1927] 1991, p. 35, note 56, 57; L. Branciani, in MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 194-195 nota 2.
[54] *Ivi*, pp. 199-209.
[55] Cfr. *Chronicon sublacense*, [seconda metà del XIV secolo], ed. [1927] 1991, pp. 35-56.



4. Pianta della chiesa con evidenziate le campate ecclesiali

Porta Sancti Benedicti meridionale; di grandi pilastri di sostegno sul fronte meridionale; di un ampio dormitorio e di un dignitoso refettorio, il primo elevato sulle strutture della cripta, il secondo ottenuto al suo medesimo livello[56]. Le circostanze di una precoce e articolata strutturazione monumentale del complesso appaiono in evidente contraddizione con quanto si è illustrato nei precedenti capitoli, dove sono state ancorate a date duecentesche non solo la prima normalizzazione edilizia degli ambienti inferiori dello Speco, ma anche la fondazione e la stabilizzazione della vita cenobitica, precedentemente non attestate[57]. Da un lato, manca ragione di necessità all'edificazione, già nell'XI secolo, di spazi cardine della vita monastica, quali il dormitorio e il refettorio, in mancanza di una comunità stabile che ne facesse uso; dall'altro, la sopraelevazione delle strutture presuppone una già acquisita coordinazione e stabilità degli ambienti di fondamento.

L'attendibilità della narrazione mirziana, già compromessa dalle evidenze fornite dalla sinossi delle vicende primo-duecentesche del complesso, è definitivamente minata dalle parole del medesimo cronista, che cede a una contraddizione rivelatrice, non evidenziata nell'edizione testuale di Luchina Branciani, che pure non taceva le sue perplessità sulla cronologia tràdita dalla fonte[58]. In un'appendice al racconto delle gesta di Giovanni VI, in carica dal 1217 al 1219, il cronista attribuisce a quest'ultimo abate i medesimi interventi già ascritti all'omonimo predecessore: l'adattamento di una via più agevole che dal santuario

[56] Sulla cronologia di fondazione del refettorio rimando a R. Cerone, in CERONE, CHECCHI, BERNARDINI 2016, pp. 118-123, ma con un'avvertenza. Mi pare d'intendere che venga infine accreditata una cronologia piuttosto tarda per l'ambiente, ritenuto successivo all'edificazione del *dormitorium magnum* al piano superiore, a sua volta datato agli anni di Bartolomeo II (1318-1343). In realtà la costruzione del dormitorio dev'essere necessariamente contestuale – per ragioni di solidarietà costruttiva e funzionale – all'erezione della chiesa e, soprattutto, del coro, che è duecentesca, come si chiarirà più avanti nel testo. Penserei dunque che un più consistente allestimento di un primitivo refettorio possa essere anticipato alla metà del Duecento e forse negli anni dell'abbaziato di Enrico (1245-1273), cui Mirzio da Treviri ascrive genericamente la costruzione di alcune «habitaciones» monastiche (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 225-226).

[57] Cfr. *supra*, §I.1.1.

[58] Cfr. BRANCIANI 2016, p. 275.

della Crocella[59] «ascensum facilem minimeque molestum praebeat ad Sacrum Specus coenobium accedentibus»; la costruzione di murature di contenimento e ampie arcate di sostegno sul fronte meridionale del complesso[60].

L'omonimia degli abati in questione, aggravata dall'incertezza della loro sequenza ordinale, potrebbe essere a monte del fraintendimento del cronista, che – si ricorda – costruisce la sua narrazione su un intrico di fonti storiche e documentarie, per la maggior parte perdute e perciò non più verificabili; è dunque del tutto probabile che la sequela di lavori attribuita al predecessore vada invece riferita al rettore duecentesco dell'abbazia, Giovanni VI, come già ipotizzava Luchina Branciani[61]. A voler affilare la critica testuale, viene però il sospetto che ancora una volta il cronista operi consapevolmente una contraffazione antichizzante della storia dello Speco, così da fare del cenobio un concorrente alla pari di Montecassino, e parallelamente, elevare Giovanni V al rango di controfigura del munifico Desiderio, rettore negli stessi anni (1058-1089) dell'*archicoenobium* e responsabile di un radicale rinnovamento, spirituale e materiale. A riprova, tornano nel testo sublacense *topoi* retorici che paiono parafrasati dal racconto di Leone Marsicano: lo sbancamento per «fractis atque avulsis immanibus petris» del Taleo, effettuato per approntare la via occidentale, ha la fatica del ferro e del fuoco impiegati a Montecassino per scapitozzare la cresta del monte; la chiamata dei «peritissimi ab Urbe opifices» è versione meno ambiziosa della commissione desideriana ai mosaicisti costantinopolitani, mentre l'apparato decorativo della chiesa, fatto di «lapidibus diversi coloris politis», riecheggia la *diversorum lapidum varietas* della chiesa cassinese[62].

III.3.2 La fondazione secondo i dati materiali e l'articolazione architettonica originaria

Appurata l'inattendibilità della lezione mirziana per la cronologia della fondazione della chiesa, pure accolta da Cesare D'Onofrio[63], si entra nel vivo di un dibattito

[59] La cappella della Santa Croce (o della Crocella) è collocata sulla strada che da Santa Scolastica porta allo Speco. La chiesetta, edificata per stornare dallo Speco l'affluenza dei pellegrini, in particolar modo delle donne, venne affrescata nella seconda metà del Quattrocento dal pittore *Petrus*, che vi destinò un ciclo delle *Storie dell'infanzia e della passione di Cristo*, su cui si veda NARDECCHIA 2001, pp. 167-187.

[60] Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 315-316.

[61] Sulle fonti del Mirzio si veda L. Branciani, in MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, I, p. 59. Cfr. inoltre BRANCIANI 2016, p. 256 per il riferimento a Giovanni VI della sequenza dei lavori riportati dal cronista.

[62] Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 199, 201. I passi relativi a Montecassino sono tratti dai capitoli ventiseiesimo e ventisettesimo della *Chronica monasterii Casinensis* di LEONE MARSICANO, [1099-1115 circa], ed. 2001, pp. 46, 52.

[63] Cfr. C. D'Onofrio, in *Le Abbazie del Lazio* 1969, p. 84. Nella medesima sede (*ivi*, pp. 88-89) lo studioso proponeva per gli ambienti della chiesa, e in particolare per la posizione orientale dell'antica facciata, una lettura piuttosto singolare, poi stigmatizzata da RIGHETTI 1982b, p. 235 nota 39: si ipotizzava, cioè, l'esistenza originaria di una struttura unica tra i due piani sovrapposti (della grotta e della chiesa), molto slanciata e stretta, cui sarebbe stato dato l'aspetto attuale solo poco prima della realizzazione dei cicli di *Conxolus*.

critico estremamente incerto, che ha visto avvicendarsi posizioni contraddittorie. Gustavo Giovannoni, valutando la qualità stilistica delle poche rifiniture lapidee presenti nella chiesa, riportava le imprese architettoniche relative alle campate ecclesiali ai decenni compresi tra la metà del XIII secolo e la metà del seguente: il corpo più antico sarebbe stato costituito dalla campata interna, successivamente ampliata verso il lato meridionale[64]. La proposta non ha incontrato il favore di Marina Righetti, che, pur accogliendo lo sfalsamento cronologico tra le due campate, si mostrava propensa ad avanzare i primi cantieri agli inizi del Trecento, ambientandoli nel contesto della fine sicura degli interventi architettonici eseguiti nella cripta[65].

Al quadro critico presentato si è ora in grado di aggiungere un importante dato vincolante, precedentemente illustrato: l'esistenza nella prima campata di scampoli della decorazione pittorica a finti conci, la cui datazione si aggira approssimativamente verso il 1250[66]. L'estremo cronologico individuato per gli affreschi, seppur non perentorio, rappresenta un importante *ante quem* per l'erezione delle strutture; esso è inoltre valido anche per la campata più interna, dove sono già state individuate tracce di un *velarium* di fattura medio-duecentesca[67] [figg. III.85-86].

Risulta invece di minore immediatezza ricavare una datazione per l'avvio dei lavori di edificazione, ma dall'incrocio di una pluralità di dati è possibile ricostruire un contesto di riferimento primo-duecentesco, già delineato dalle emendazioni al testo mirziano.

In primo luogo, la piena solidità strutturale degli ambienti della cripta, ottenuta probabilmente entro i primi decenni del Duecento, è condizione necessaria allo sviluppo architettonico degli spazi superiori. Il fatto che la scala di collegamento tra i due piani della cripta fosse stata creata o ampliata – come illustrato nel primo capitolo[68] – in rottura dell'affresco della *Donazione della bolla di Innocenzo III* (1210 circa) [fig. III.58], potrebbe costituire un argomento indiziario, anche se non del tutto sufficiente, per ricavare una datazione delle strutture superiori – in particolar modo della campata più interna – successiva alla realizzazione della pittura. Si è detto, poi, che il prospetto esterno orientale della campata meridionale fungeva da facciata d'ingresso alla chiesa: l'ubicazione è tutt'altro che anomala, essendo difatti prospiciente agli ambienti claustrali, che si sviluppavano sul versante orientale. L'edificazione della campata meridionale e con essa della facciata ad oriente presuppone l'avvenuta costruzione degli spazi di uso monastico immediatamente prossimi, luoghi essenziali della vita comunitaria, impensabili prima della fondazione innocenziana del cenobio. Va infine considerata la possibilità che sulla costruzione dell'ipotetico chiostro abbia agito il bruciante esempio dell'incunabolo

64 Cfr. GIOVANNONI 1904, p. 389.
65 Cfr. RIGHETTI 1982b, p. 86.
66 Cfr. *supra*, §I.3.2.
67 Cfr. *ivi*.
68 Cfr. *supra*, §I.2.1.

claustrale di Santa Scolastica, completato da *Magister Jacobus* tra il 1202 e il 1205 o 1210[69] e divenuto normativo nel panorama romano: tanto più determinante dovette essere perciò in ambito locale[70].

Una datazione primo-duecentesca delle strutture si attaglia bene alla fattura del rosone della parete orientale: la modanatura semplice del giro esterno e il disegno esalobato del campo interno consentono di confrontare l'oculo con quello della facciata dell'abbazia di Casamari, rinnovata e consacrata nel 1217 [figg. III.22-23]. Più problematica è invece l'analisi del pulpito litico, un arredo che ha tutta l'aria di essere il risultato di un rimontaggio di elementi di una struttura in partenza più articolata e canonica[71], ma l'originalità della sua posizione è assicurata dal modo in cui gli affreschi trecenteschi circostanti ne prevedono l'ingombro e ne valorizzano pittoricamente il cubicolo [fig. III.88]. L'accesso a quest'ultimo era servito da una scala esterna – ricavata in uno stretto andito addossato al costone roccioso poi divenuto parte del corridoio del diavolo – cui si giungeva tramite una porticina aperta sulla parete sud-occidentale, oggi nascosta dai confessionali lignei ma ancora visibile in traccia sul prospetto esterno della stessa [fig. III.28].

Gli esemplari confrontabili, per tipologia e qualità dei rilievi, non sono numerosi. Il prospetto della cassa semicircolare presenta una decorazione aniconica a formelle dal profilo dentellato, internamente occupate da rosoncini di vario

[69] I lavori sublacensi di *Jacobus* non dovettero essere continui. Nell'intervallo cronologico ipotizzato si verificarono alcune interruzioni, dovute alla realizzazione del pavimento della cattedrale di Ferentino (1204-1205), del portale di San Saba (1205) e, in chiusura, del portico della cattedrale di Civita Castellana, nel 1210 (su cui si veda BASSAN 2012). Sullo scultore rimando a PISTILLI 2015.

[70] Sul chiostro di Santa Scolastica, rimando *ibidem* e, inoltre, a PISTILLI, CERONE 2012.
È estremamente spinosa e forse non risolvibile senza elementi aggiuntivi, la questione della provenienza del frammento di architrave oggi murato sopra l'ingresso attuale, ma recuperato alla fine dell'Ottocento in un lavatoio prossimo al refettorio (GIOVANNONI 1904, p. 320). Il pezzo erratico presenta l'iscrizione SIT PAX INTRANTI SIT GRATIA DIGNA PRECANTI/ LAURENTIUS CUM IACOBO FILIO SUO FECIT HOC OPUS. La formula iniziale, attestata anche nell'iscrizione della facciata di San Ponziano a Spoleto (su cui si veda SENSI 1994) ne fa ipotizzare la provenienza da un varco d'ingresso; la stringa successiva ne permette, invece, una datazione ai primissimi anni del Duecento, in particolare entro il 1205, anno della realizzazione del portale romano di San Saba, quando Lorenzo risulta non più attivo e il figlio Jacopo, del tutto emancipato dalla bottega paterna, firma da solo il lavoro. La provenienza attualmente più accreditata per il pezzo è dal chiostro perduto dello Speco (GIOVANNONI 1904, p. 402; BRANCIANI 2016, p. 274), ma l'ipotesi, che presuppone un allestimento già compiuto del quadro claustrale, addirittura in anticipo rispetto a quello di Santa Scolastica, confligge con le contingenze cronologicamente vincolanti per l'edificazione degli ambienti superiori. Sarà perciò da pensare a una destinazione alternativa e forse pertinente a una delle porte d'ingresso alla cripta, nella loro configurazione originaria: tra le indiziate potrebbe esserci quella che dà sul primo pianerottolo della Scala Santa e attualmente comunicante con gli ambienti claustrali, ma forse in origine collegata alla strada orientale, al tempo acconciata solo per un breve tratto.
La lastra erratica cosmatesca potrebbe essere la prima opera licenziata dalla bottega romana, giunta a Subiaco al seguito di Innocenzo III; alla morte di Lorenzo il figlio Jacopo sarebbe rimasto da solo a coordinare i lavori a Santa Scolastica e a curare, forse, gli arredi liturgici della chiesa dello Speco.

[71] Secondo un'opinione di GIOVANNONI 1904, pp. 392-393, che lo immaginava proveniente dalla cripta.

formato, cui si affiancano altre forme vegetali o geometriche; l'idea dei lacunari in paratassi, internamente differenziati da una sottile *variatio* decorativa, richiama alla lontana il pulpito della cattedrale di San Valentino a Bitonto – realizzato nel 1229 e in ben altra qualità dallo scultore Nicolaus *sacerdos et magister*[72] –, affine all'esemplare specuense e ben rappresentativo di una tipologia ampiamente documentata, specialmente nelle aree sud-orientali della penisola[73].

A qualche decennio di distanza dall'edificazione delle prime strutture della chiesa fu intrapreso un secondo intervento di rinnovamento nella campata meridionale, che previde l'innalzamento delle coperture [fig. III.9]. I segni della sopraelevazione sono ben visibili sulla parete orientale di accesso, lì dove si osserva, nel registro superiore, un sensibile cambiamento della qualità del paramento murario [fig. III.21][74]. I restauri non ebbero però il corso sperato e, come anticipato, andarono incontro a un'improvvisa interruzione, probabilmente a ragione di una forte instabilità strutturale, la stessa che avrebbe portato ad addossare alla facciata un arcone di scarico – oggi solo parzialmente conservato –, responsabile dell'occlusione dell'oculo esalobato [fig. III.91]. Quest'ultimo, già tamponato al tempo della realizzazione degli affreschi trecenteschi[75], è ancora previsto dalla decorazione pittorica medio-duecentesca del prospetto interno della parete: una fettuccina di colore rosso ne segue, difatti, il profilo circolare, assicurando che l'apertura era al tempo ancora funzionale [fig. III.92]. L'aggiunta dell'arco di sostegno potrebbe aver determinato anche l'occlusione o comunque l'ingombro della porta di ingresso originaria, probabilmente più centrata e in asse di quella attualmente visibile, fatta su misura di una fruizione estremamente selezionata; quest'ultima potrebbe quindi essere stata aperta in un momento successivo, giacché si trova esattamente addossata al corpo trasversale aggiunto [figg. III.93-94].

Dalle osservazioni condotte si ricava per l'elevazione della campata un *range* cronologico compreso tra la prima decorazione pittorica del vano (1250 circa) e la

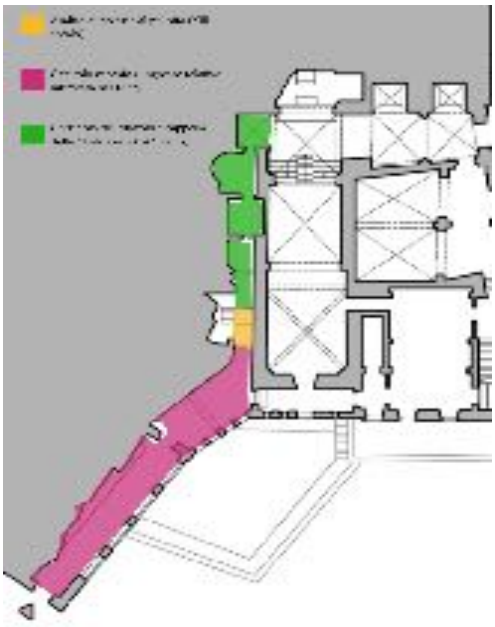
[72] L'opera è evocata, insieme a molte altre e tra loro assai diverse, anche *ibidem*. L'ambone è frutto di un rimontaggio voluto dal vescovo Cedroni (1720-1722). Sull'opera cfr. SCHALLER 1970; PARATORE 1980.
Non può, inoltre, mancare un rimando agli studi tipologici sugli amboni, ancora normativi, di LEHMANN-BROCKHAUS 1942-1944 e di SCHÄFER-SCHUCHARDT 1972, pp. 49-65.

[73] Per RIGHETTI 1982b (p. 87) le sculture sono da datare «ai primi decenni del XIV secolo quando la plastica laziale si fa più carnosa e spessa, quasi ottenuta con spessori pastosi che escludono il riferimento alla scultura abruzzese, ottenuta con ispidi profili taglienti, avanzato dal Giovannoni». In realtà la plastica dei rilievi sembra tutt'altro che carnosa, ma è secca d'intaglio, soprattutto nell'aquila del lettorino e nelle formelle del lato destro: ragioni che partecipano a retrodatarne la confezione al secolo precedente. L'impiego di moduli floreali classicheggianti sulle decorazioni dei pulpiti – spesso di grandi dimensioni e con aggetto notevolmente più virtuoso ed esibito di quanto si possa osservare allo Speco –, è largamente attestato in ambito abruzzese, a cominciare dall'esemplare di San Clemente a Casauria (1176), passando per Santa Maria di Bominaco (1180), San Pelino a Corfinio (1181 circa), giungendo infine ai casi duecenteschi di San Panfilo a Sulmona e di San Nicola a Prata d'Ansidonia. Per una panoramica sulle tipologie della scultura abruzzese tra il XII e il XIII secolo si rimanda a GANDOLFO 2004.

[74] Cfr. GIOVANNONI 1904, p. 374.

[75] La scena dell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* infatti lo acceca del tutto.

messa in opera dei cicli trecenteschi (1340 circa)[76]; l'ampio intervallo temporale è tuttavia suscettibile di ulteriori restringimenti. La chiusura dei lavori, sintomaticamente documentata dal troncamento dell'invito di volta [fig. III.13], fu suggellata dall'erezione della parete di separazione tra le due campate, poi destinata alla popolosa *Crocifissione* trecentesca [fig. III.9]; ai lati della stessa sono poste delle colonnine pensili con terminazione *à culot* e capitelli *à crochet* [fig. III.97] confrontabili con complementi di analogo modellato nella facciata di Santa Maria Maggiore ad Alatri, della metà del Duecento [fig. III.95][77]. I capitelli dello Speco, già lontani dal naturalismo guizzante e particolareggiato degli incunaboli laziali del quarto e quinto decennio del secolo[78], attestano una variazione seriale del tema tipicamente medio e tardo-duecentesca che chiama a confronto anche le colonnine pensili del chiostro di Fossanova [fig. III.96], della seconda metà del secolo; d'altro canto, le foglie attorte in bocciuoli, con la guaina scanalata e ben aderente al fusto, conservano una corposità plastica ancora priva delle schematiche semplificazioni della fine del del Duecento, visibili invece nella facciata di Santa Scolastica [III.98][79]. Di conseguenza, potrebbe valere per i nostri capitelli e per i rifacimenti architettonici un'ambientazione di massima nei decenni immediatamente successivi al completamento della prima rifinitura pittorica delle campate, poco dopo la metà del Duecento.



5. Schematizzazione delle fasi costruttive del corridoio occidentale.

III.4 Sulle tracce del coro monastico medioevale

Lo stato della chiesa antecedente ai restauri di metà Ottocento è documentato da diverse fonti iconografiche che precedono di pochi anni la *renovatio* di Casaretto: due acquerelli di Jean François de Montessuy in collezione privata e di Alfred de

[76] Per la prima, cfr. *supra*, §I.3; per i secondi *infra*, capitolo IV.
[77] Cfr. URCIUOLI 2006, pp. 197-200.
[78] Penso, ad esempio, ai capitelli della facciata di Fossanova, su cui si veda POMARICI 2017.
[79] Cfr. GIOVANNONI 1904 (p. 389), che evocava come confronto più calzante per le colonnine dello Speco quelle della facciata tardo-duecentesca di Santa Scolastica, di analoga tipologia ma fattura molto più corsiva. L'«accentuata rigidezza delle forme (…) una maggiore schematicità nell'esecuzione» negli esemplari di Santa Scolastica sono osservate da CERONE 2015, p. 79, che datava l'allestimento della facciata di Santa Scolastica sul finire del XIII secolo. Sulle sculture del chiostro di Fossanova, cfr. BERGER-DITTSCHEID 2018, pp. 189-191.

Curzon (1850, ubicazione ignota)[80], un disegno del canonico Jean S. Renier, parte di una serie più ampia donata a papa Pio IX nel 1855[81] [figg. III.99-101].
A quel tempo l'altare maggiore si trovava collocato sul fondo della seconda campata, occlusa da una struttura, forse in muratura, con ai lati due varchi in comunicazione con l'antico vestibolo; quest'ultimo, già dismesso in seguito ai lavori coordinati da monsignor Niccolò Tedeschi[82], aveva ormai perso le sue funzioni originarie, giacché l'accesso avveniva, come oggi, dal braccio occidentale e dalla porta aperta sulla parete meridionale della chiesa. Sull'altare maggiore insisteva la pala d'altare– ora conservata nell'antico sacrario – [figg. III.102-104], corredata ai lati di due semilunette lignee con angeli adoranti, stilisticamente contestuali alla prima, che colmavano lo spazio di risulta tra l'arco pieno quattrocentesco e le porticine laterali [figg. III.105-106] [83].

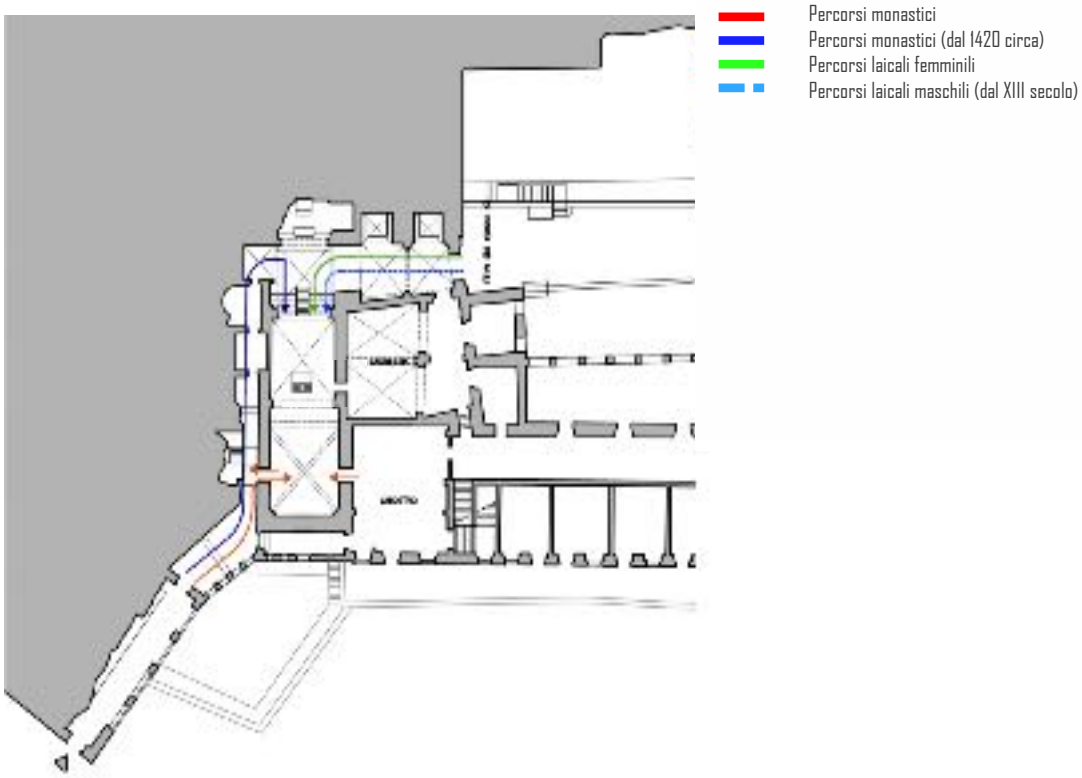
L'assetto documentato dalle fonti iconografiche citate ha costituito il fondamento per le recenti congetture di Roberta Cerone sull'allestimento liturgico medioevale della chiesa e la collocazione originaria del coro monastico [fig. III.117]. Muovendo dal presupposto che l'altare fosse da sempre al fondo della seconda campata, la studiosa immaginava nell'ingombro ad esso antistante la sede originaria degli stalli dei monaci [fig. III.147]; da ciò derivava una lettura iconografico-funzionale delle *Storie benedettine*, dipinte dal Maestro Caldora sulle pareti laterali della campata [figg. III.110-112], orientata a una decisiva messa in valore dell'esemplarità dottrinale degli episodi raffigurati, traduzione in immagini del monito severo alla rettitudine claustrale propugnato con grande vigore dall'abate Matteo del Carretto (1419-1428), patrono indiziato dell'impresa pittorica[84]. Come la ricostruzione e la decorazione del coro monastico di Santa Scolastica, intraprese nel 1408 dal Maestro Caldora, avevano qualificato in modo fortemente simbolico l'azione di

[80] Tratta da DE CURZON 1914 (tavola tra le pp. 72 e 73).
[81] Cfr. RENIER 1855, tav. 17.
[82] Cfr. BRANCIANI 2016, p. 241.
[83] Il dipinto cinquecentesco, raffigurante una *Madonna con Bambino con san Giovanni Evangelista, il profeta Isaia*, *san Giovannino e angeli*, è sistematicamente trascurato dalla critica, fatto salvo per una rapida menzione in GORDON 2002, p. 238. Il pittore parrebbe lo stesso della pala con l'*Immacolata e Santa Chelidonia* [fig. III.156], collocata sull'altare della Vergine, nel transetto sinistro della chiesa abbaziale di Santa Scolastica [figg. III.154-155] (su cui si veda la scheda OA n. 12-00211240, con attribuzione a Scipione Pulzone). Quest'ultimo dipinto potrebbe legarsi alla data della traslazione delle reliquie di Santa Chelidonia, avvenuta nel 1578 (cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 616-648); esso reca inoltre tre stemmi: due aquile di Svevia-Sicilia fiancheggiano lo stemma degli Aragona, che è al centro in posizione di rilievo [figg. III.156-157]. Le insegne potrebbero alludere a una commissione di Marcantonio II Colonna, nominato nel 1577 viceré di Sicilia, cugino per parte di padre dell'omonimo abate commendatario sublacense in carica.
[84] Gli episodi narrati sono la *Tentazione di Benedetto* e *Benedetto tra i rovi*; il *Miracolo dell'acqua*; sulla parete opposta il *Miracolo di Vicovaro*, il *Castigo del monaco incostante*. Così CERONE 2011, p. 687: «Nel sottolineare, come a Santa Scolastica, la rinnovata centralità del coro sulla base delle nuove norme di vita, la decorazione dello Speco non rimarcava più il legame con la Curia romana ma, nelle nuove circostanze storiche, ricordava ai confratelli i temi cari all'abate Matteo del Carretto: l'obbedienza e il valore della penitenza e della perseveranza».

restaurazione della disciplina di Tommaso da Celano[85], gli affreschi del supposto coro specuense ponevano, per la Cerone, il suggello all'ultimo tentativo di ripristino della Regola in un luogo ormai dilaniato dall'instabilità del potere, papale e abbaziale[86]. Il programma delle pitture avrebbe perciò utilmente coniugato all'illustrazione moralistica degli *exempla* monastici la celebrazione trionfalistica dell'Ordine, attraverso la rappresentazione, sulla parete settentrionale, di *San Benedetto* in abito vescovile con Scolastica, Placido, affiancati dai genitori del patrono, Abundatia Anicia ed Eutropio, e dei santi benedettini nella crociera della campata[87]. Nonostante l'indubbia suggestione esercitata dall' interazione apparentemente virtuosa tra le strategie narrative degli affreschi e la funzione presunta del luogo cui erano destinati, le congetture della Cerone muovono da un assunto tutt'altro che certo, che è appunto la collocazione del coro monastico medioevale nella seconda campata, un argomento che invoca l'enunciazione di alcune obiezioni preliminari. Alla luce di quanto precedentemente esposto, esso verrebbe infatti a trovarsi in un'area inopportunamente prossima all'ingresso pubblico al complesso e ai relativi vani di destinazione laicale; mancano, inoltre, nella stessa campata varchi che permettano l'accesso diretto dei monaci dal coro agli ambienti claustrali – varchi che sono stati invece verificati nella prima campata – e l'unico presente, portato a vista dai restauri primo-novecenteschi, comunica con l'antica sacrestia, erroneamente identificata dalla Cerone come aula capitolare[88] [figg. III.113-115]. Il movimento dei monaci dal coro al dormitorio avrebbe dunque previsto necessariamente il passaggio attraverso l'*ecclesia laicorum* [fig. III.116]: una condizione, questa, del tutto irrituale e ancor più inappropriata in un contesto, quale lo specuense, dove sono frenetici e radicali i tentativi di mettere al riparo la comunità monastica dalle ingerenze secolari.

[85] CERONE 2015, pp. 123-127.
[86] Per la situazione dei monasteri sublacensi al tempo dello Scisma si veda *ivi*, pp. 109-112, con bibliografia precedente.
[87] Nella crociera sono invece rappresentati Mauro, Romano, Gregorio e Martino (che CERONE 2011, p. 687 identifica come Onorato). La rappresentazione di Martino con l'abito nero potrebbe risultare dall'assimilazione del santo all'Ordine, in quanto egli fu fondatore del monastero di Marmoutier.
[88] Cfr. CERONE 2011, p. 687. MIRZIO DA TREVIRI [1628-1630] (ed. 2014, II, p. 206) parla inequivocabilmente di «sacrarium satis amplum ac capax armariis ad utrumque latus maculosa nuce eleganter instructis Orientem versus ad ecclesiastici ministerii apparatum recondendum».

Un aspetto di ulteriore e non meno cogente problematicità riguarda poi proprio l'individuazione dell'*ecclesia laicorum* nella prima campata: è probabile che l'odierno accesso a meridione sia stato ricavato, come già detto, in un momento tardo e successivo alla definitiva sistemazione del braccio occidentale, avvenuta probabilmente solo tra la fine del Trecento e l'inizio del secolo successivo per le ragioni precedentemente discusse. Vista, inoltre, l'originaria presenza in quell'andito di ambienti sottoposti a segretezza monastica, tale da imporre l'urgenza di limitazioni papali all'accesso femminile, si fa fatica a credere che il riservato corridoio occidentale servisse di accesso a uno spazio pubblico. La conclusione degli argomenti messi in campo è a questo punto intuibile [fig. III.149], ma se ne rimandano per ora enunciazione e discussione, a utilità di approfondimenti aggiuntivi.



6. Schema dei percorsi di accesso alla chiesa (XV secolo).

Va infatti rilevata un'ultima incongruenza nella ricostruzione prospettata dalla Cerone, a proposito dell'altare medioevale. La sua collocazione sul fondo della parete della campata preclude congrue condizioni di fruibilità all'arredo che vi fu più che verosimilmente destinato da poco prima della metà del Trecento, il dossale opistografo trecentesco, punto di partenza, non adeguatamente valorizzato, per nuove speculazioni.

III.4.1 Il dossale opistografo nell'assetto spaziale trecentesco

La restituzione della spazialità originaria dell'invaso ecclesiale e della sua fruizione è un aspetto intimamente connesso con quello del contesto d'uso delle tavole dipinte, facce di un medesimo dossale bifronte, come assicurano l'identità pressoché assoluta delle misure (cm 221x61,5; cm 222x61) [fig. III.118] e la complementarità del programma iconografico: l'importanza di tali aspetti non è stata sufficientemente rimarcata, tanto che si è stabilizzata nell'uso comune la fuorviante dicitura di Maestro dei dossali di Subiaco[89] per il pittore che ne fu artefice, nome che richiede una definitiva correzione in Maestro del dossale di Subiaco.

Certamente contestuale agli affreschi della prima campata e della cappella della Madonna[90], l'ancona d'altare si conserva smembrata nella sacrestia dello Speco sin dal momento della sua riscoperta rocambolesca, avvenuta nel 1947, grazie a Federico Zeri, in un anfratto roccioso del monastero dov'era stata murata negli anni della Seconda guerra mondiale. La prolungata esposizione all'umidità aveva prodotto danni tali da richiedere il trasporto urgente della pellicola pittorica su tela, intervento operato nel corso dei restauri effettuati dall'Istituto Centrale romano e diretti da Cesare Brandi[91].

Al tempo del reperimento le due facce risultavano già resecate in scomparti autonomi e ne erano del tutto oscure, come in parte sono ancora, la storia precedente e la provenienza. Di una certa utilità a risarcire parzialmente la memoria perduta dell'opera potrebbe risultare una notizia inedita trasmessa dalle *Cronache dei lavori* all'anno 1876 che, nel contesto della descrizione di alcuni restauri condotti nella seconda campata, informa della rimozione del «gradino dello antico altare» ormai non più utilizzabile[92]; il termine "gradino" si presta bene a identificare il formato dei dossali, generalmente assimilato a quello delle predelle, ed è quindi probabile che la notizia riportata restituisca le circostanze di dismissione e possibile smembramento proprio del dossale trecentesco.

La mancanza di altre informazioni è di certo sorprendente, aggravata dalla generale disattenzione manifestata dagli studi critici, interrotta solo da poche, subitanee accensioni d'interesse per lo stile delle tavole, assunte a capo d'opera del catalogo di un pittore perugino dello stretto seguito di Meo da Siena[93]. Ancora più rari sono stati i tentativi di ricollocazione della pala nello spazio dello Speco e di individuazione dei fattori ambientali e liturgici che poterono essere determinanti nell'adozione di un'ancona bifacciale. In questo stato di fatto costituiscono

89 Il pittore riceveva battesimo da BOSKOVITS 1973, pp. 15, 37 note 72-75.
90 Cfr. *infra*, §IV.3.1.
91 Cfr. C. Brandi, in *VI mostra di restauri* 1949, catt. 82-83.
92 Cfr. ALLODI, *Cronaca dei lavori e riparazioni eseguite nei monasteri di S. Scolastica e S. Benedetto di Subiaco* 1875-1910, c. 9.
93 Si fornirà un profilo critico dettagliato del pittore nel capitolo seguente. Si rimanda brevemente, oltre a BOSKOVITS 1973, pp. 15, 37 note 72-75, a: F. Santi, in *Dipinti, sculture e oggetti d'arte* 1969, pp. 64-67; TODINI 1986, pp. 401-402; TODINI 1989, I, pp. 134-135.

eccezioni le note critiche di Julian Gardner e Dillian Gordon, cui va il merito di aver restituito valore alla rara tipologia dell'opera, sicuro effetto di particolari condizioni d'uso[94]. Il primo credeva a una provenienza del dossale da Santa Scolastica e motivava la specificità con l'adeguamento al *romano more* della basilica di San Pietro, dove immaginava collocato sull'altare maggiore il polittico bifronte commissionato a Giotto dal cardinale Jacopo Stefaneschi ma probabilmente destinato all'altare del coro dei canonici, come precisato da Bram Kempers e Sible de Blaauw[95]; l'ipotesi di Gardner mi sembra inoltre smentita dai dati raccolti da Roberta Cerone sullo stato medio-trecentesco della chiesa dell'abbazia madre – parzialmente fraintesi dalla studiosa[96] –: l'edificio presentava a metà Trecento una configurazione spaziale canonica, con il coro nello spazio antistante l'altare maggiore, condizione, questa, che deprime del tutto l'utilità dell'opistografia.

Al contrario, la Gordon sottolineava con forza l'originaria pertinenza dell'opera alla chiesa dello Speco, sostenuta dalla presenza di *Sant'Anatolia*, le cui reliquie erano conservate presso l'altare maggiore[97], dalla contestualità delle scelte agiografiche rispetto al santorale tipico del luogo[98], dall'intima coerenza di esecuzione delle tavole con gli affreschi delle *Storie della passione e dell'infanzia di Cristo*. Come il dossale di Meo da Siena, l'opera sublacense, nella sua speciale tipologia, rappresentava per la studiosa un riflesso mediato della fortuna umbra delle tavole opistografe, a sua volta innescata dai particolari allestimenti delle chiese francescane, restituiti da uno studio capitale di Donal Cooper[99].

94 Cfr. GARDNER 1983; GARDNER 1997; GORDON 2002, pp. 240-245.

95 Le loro ipotesi maturavano sulla constatazione che a San Pietro l'altare fosse allineato alla *confessio* e che la celebrazione avvenisse di conseguenza *coram populo*: entrambi i fattori che avrebbero reso poco funzionale la collocazione di una pala sull'altare maggiore. Cfr. KEMPERS-DE BLAAUW 1987. Tuttavia, si tocca qui al cuore una questione di insoluta problematicità. Le posizioni di De Blaauw e Kempers sono state, difatti, vigorosamente contestate da Serena Romano e Pietro Zander, tornati a proporre per il polittico una collocazione sull'altare maggiore della basilica petrina. Si vedano, pertanto, ROMANO 2015a, p. 105; ZANDER 2015 e ROMANO, ZANDER 2017, pp. 285-286.

96 Cfr. CERONE 2015 (p. 143 note 435 e 438), che giungeva a ipotizzare *ex abrupto* l'esistenza di un retrocoro a Santa Scolastica: «è presumibile che già a quest'epoca (*metà del XIV secolo*) il coro si trovasse dietro l'altare per separare lo spazio monastico da quello dei laici che avevano accesso all'intera navata, come indica con chiarezza proprio la proliferazione di cappelle gentilizie lungo i fianchi della chiesa». La studiosa troverebbe conferma delle sue congetture nel documento di riconsacrazione della cappella trecentesca di San Gregorio (1459, ASS, arca IV, 34), localizzata «ad latus sinistre (*sic*) prope introitum chori in ecclesia monasterij Sancte Scolastice Sublacensis». In realtà, la fonte riportata non dà adito a ipotesi sull'esistenza di un retrocoro, ma aiuta anzi a individuare nelle immediate vicinanze della cappella l'ingresso al coro monastico, che sarà quindi da immaginare nell'ampio invaso antistante l'altare [fig. III.153]. D'altro canto, la prossimità delle cappelle gentilizie – in uno spazio così chiaramente articolato come quello della chiesa abbaziale - non è argomento sufficiente a far evocare un retrocoro; la separazione dalla navata sarebbe stata comunque garantita da strutture *ad hoc*.

97 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 202.

98 La sequela di santi raffigurata sul lato della *Madonna in Maestà* è la stessa di quella presente sulle pareti della Scala Santa, come nota GORDON 2002, p. 238, seguita da C. D'Alberto, in *Giotto e il Trecento* 2009, I, pp. 212-213.

99 Sulla questione si vedano GORDON 1982; GORDON 1996; COOPER 2001. Si veda anche, per un'introduzione più ampia alle problematiche in esame, DE BLAAUW 2006.

I complessi della *Provincia Seraphica Sancti Francisci* presentavano infatti, nella maggioranza dei casi, il coro alle spalle dell'altare maggiore e non davanti, nell'ingombro della navata, secondo la prassi antecedente alla Controriforma: simile configurazione, programmaticamente esemplata sul modello della Basilica superiore assisiate, a sua volta aderente all'allestimento medioevale della Basilica petrina romana, occidentata, aveva determinato lo sviluppo di arredi che fossero in grado di offrire immagini sacre, iconograficamente differenziate, alla visione simultanea di frati e laici.

La fortuna delle pale opistografe avrebbe ben presto superato i confini degli insediamenti francescani umbri, attecchendo a Perugia e altrove presso chiese regolari di altri ordini[100] dove, per ragioni assai specifiche e perciò non categorizzabili entro linee di tendenza generali – ma di sicuro in gran parte dipendenti dalla straordinaria suggestione dell'*exemplum* francescano –, il coro poteva essere situato alle spalle dell'altare maggiore. Altro caso è infine quello delle tavole bifronti destinate alle strutture di separazione del coro dall'*ecclesia laicorum* che, non diversamente dai dipinti destinati all'altare maggiore, servivano alla fruizione doppia di monaci e fedeli[101].

III.4.1.1 *Tavole e dossali bifacciali benedettini*

Un piccolo nucleo di dipinti opistografi fa capo, nella fattispecie, a contesti d'uso benedettini, a partire da un ben noto caso perugino. Alla tarda attività di Meo da Siena, pittore della seconda generazione duccesca che fece a Perugia la sua fortuna,[102] vanno riferite due tavole conservate allo Städel Museum di Francoforte e parti in origine di un dossale unico. Commissionata dall'abate Ugolino Vibi Guelfoni da Gubbio e completata nel 1333 sotto il governo del successore omonimo, Ugolino Vibi da Montevibiano[103], l'ancona era destinata all'altare maggiore della chiesa della potente fondazione benedettina di San Pietro a Perugia [fig. III.119], dal quale sarebbe stata rimossa in seguito all'adeguamento dell'allestimento ecclesiale alle prescrizioni della Congregazione cassinese e alla conseguente commissione al Perugino del polittico dell'*Ascensione di Cristo* (1496-1500; gli scomparti sono dispersi tra i Musées des Beaux Arts di Lione, Nantes e Rouen, la Galleria Nazionale di Perugia, la Pinacoteca Vaticana)[104]. L'adozione della

100 Cfr. DE MARCHI 2009b, pp. 138-139; DE MARCHI 2010b, pp. 122, 129 nota 27.

101 Per un'ampia casistica cfr. DE MARCHI 2009b, pp. 138-139.
Status e condizioni d'uso del tutto peculiari – connesse all'adorazione del Sacramento - aveva invece la *Maestà* di Duccio per il duomo di Siena, la cui importanza fu tale da «aver incoraggiato lo sdoppiamento del coro intorno e dietro all'altare». Sull'argomento, cfr. SEILER 2002; DE MARCHI 2007.

102 Si tornerà a parlare del pittore nel capitolo seguente, cui si rimanda per una più ampia disamina bibliografica. Si veda, intanto, ERMINI 2009 (con bibliografia precedente).

103 Come dimostrato da GORDON 2002, pp. 34-37.

104 Le tavole francofortesi vennero riconosciute a Meo da Siena da WEIGELT 1909. Nella medesima occasione fu confermato al pittore anche il trittico della cattedrale di Perugia, precedentemente attribuitogli da VAVASOUR-ELDER 1909, p. 65. La proposta di restituzione del dossale all'altare maggiore di San Pietro a Perugia è di Julian Gardner: cfr. GARDNER 1974;

pala opistografa nella chiesa perugina, conseguenza della collocazione del coro dei monaci all'interno dello spazio absidale e alle spalle dell'altare, è già stata interpretata come effetto di una programmatica imitazione della basilica romana di San Pietro[105], ma credo sia più decisivo il condizionamento della suggestione locale esercitata dal fortunato sperimentalismo francescano[106].

All'immagine trionfale mariana, affiancata dai santi papi, dai patroni perugini, dai diaconi e dai santi dell'ordine e destinata alla fruizione laicale, in quanto soggetto più popolare e accostante, si contrappone quella di *Cristo redentore* attorniato dalla sequela di apostoli, che era invece rivolta al consesso dei monaci[107]. Trova spazio, sul lato pubblico e alla destra della *Madonna con Bambino*, l'immagine dell'abate in carica al momento del completamento del dipinto, Ugolino Vibi da Montevibiano.

Tralasciando per il momento l'opera specuense, derivata *modo et forma* dalla pala perugina di Meo, vanno ricordati altri esemplari umbri di tavole bifacciali, strettamente legati all'operosità della bottega del pittore senese e dello stesso Maestro del dossale di Subiaco. Si tratta di un gruppo di dipinti, ora nella Galleria Nazionale di Perugia e certamente provenienti dall'abbazia di Santa Maria di Valdiponte (o di Montelabate): rientrano in questo breve *excursus* tipologico le tavole bifacciali, opera eponima del Maestro dei dossali di Montelabate, rispettivamente raffiguranti *San Paolo* e *San Lorenzo*, *San Pietro* e *Sant'Ercolano*[108] [figg. III.138-139]. Le pale, per cui di recente è stata avanzata una datazione posteriore al 1343[109], si

GARDNER 1997. Le ipotesi dello studioso sono state approfondite da GARDNER VON TEUFFEL 2004. Sul dossale si vedano ora: R. Hiller von Gaertringen, in *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550* 2004, pp. 41-65; SANDER 2006.

105 Cfr. GARDNER 1997, p. 23.

106 Come s'intende dai casi perugini citati da DE MARCHI 2010b, p. 129 nota 27.

107 Sulla falsariga di un'ipotesi di SCHULTZE 1963, p. 144, GORDON 1982 (p. 72) faceva giustamente derivare il *Cristo in trono* circondato dagli apostoli del dossale perugino di Meo dal prototipo del Maestro di San Francesco.

108 Provengono dal medesimo contesto una *Madonna con Bambino* di Meo da Siena (cfr. *infra*, §IV.3.1, nota 101), e una predella del Maestro del dossale di Subiaco (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 33). Sul *corpus* di dipinti di Montelabate rimando a V. Garibaldi, in *Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo* 2015, pp. 186-190, 191-192, 201-203, 207-211, con bibliografia precedente. Per le note storiche sul complesso e gli antichi allestimenti delle opere citate, cfr. RICCI 1929, pp. 67-95.
Del Maestro dei dossali di Montelabate si parlerà diffusamente nel capitolo successivo, ma intanto si veda TODINI 1989 (I, p. 134) che delinea il pittore a partire da un piccolo gruppo di opere (tavole eponime, croce opistografa di Montelabate, affreschi della cappella della Madonna al Sacro Speco), scorporato dal catalogo del Maestro dei dossali che BOSKOVITS 1973 (pp. 15, 37 note 72-75) aveva precedentemente ricostruito.

109 Cfr. SANTANICCHIA 2014, p. 14. Lo studioso notava che il campanile della cattedrale perugina di San Lorenzo svettante dalla veduta urbica del *Sant'Ercolano* di Montelabate ha disegno poligonale e divergente dalla pianta centrale attestata in una miniatura del 1343 di Vanni di Baldolo (*Benedetto XI concede l'indulgenza ai domenicani*, dal *Liber indulgentie ordinis fratrum predicatorum de Perusio (1343)*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 975, c. 1v), che precede gli importanti rifacimenti architettonici del 1345 in occasione dei quali, come ipotizza Santanicchia, «si mise (…) mano al campanile poligonale». Pur accogliendo, con qualche riserva, la validità della sua proposta di datazione delle tavole di Montelabate verso il 1345, non vedo come possa conseguire una posticipazione di circa vent'anni del ciclo della cappella della

presentano come elementi strutturalmente autonomi, dotati peraltro della propria cornice originale. Ettore Ricci, sulla base di una descrizione ottocentesca di Alberico Amatori, postulava per i dipinti un'originaria collocazione sulle transenne di separazione del coro monastico della chiesa, documentate sin dal 1272 nel libro dei conti del cellerario dell'abbazia[110]: tale allestimento, certamente originale e mancante di ulteriori elementi – nella fattispecie, di un *Crocefisso* monumentale[111] –, assolveva all'esigenza di offrire immagini al consesso dei laici, a cui era parzialmente preclusa la vista dell'altare maggiore, dov'era invece collocato il grandioso polittico di Meo da Siena, realizzato nei primi anni venti del Trecento[112]. Meritano una breve nota, a sostegno della plausibilità dell'allestimento restituito dal Ricci, le scelte iconografiche dispiegate nelle tavole perugine: i santi *Lorenzo* ed *Ercolano*, esposti al

Madonna, come si propone nel contributo citato. Perplessità sulla cronologia avanzata da Santanicchia sono espresse anche da ERMINI 2018, pp. 77-78.

110 Cfr. AMATORI, *Memorie di Montelabate* 1850, sesterno 5, c. 11, sesterni 57-58 (in RICCI 1929, p. 76).

111 Per gli allestimenti trionfali dei tramezzi e delle travi di delimitazione dei cori, si rimanda a DE MARCHI 2009a.

112 La cronologia accreditata da LONGHI 1973 (p. 28), che fissava l'esecuzione dell'opera ai primi anni venti, veniva anticipata alla metà del secondo decennio da BOSKOVITS 1973 (p. 14): per quest'ultimo, infatti, la commissione del polittico avrebbe potuto rappresentare la ragione dell'arrivo di Meo a Perugia. La confezione della macchina d'altare è schiettamente duccesca e guarda, in particolare, al polittico 47 della Pinacoteca Nazionale di Siena, in origine nell'*ecclesia sive oratorium* dell'Ospedale di Santa Maria della Scala: su questo si veda la scheda di R. Bartalini, in *Duccio* 2003, pp. 256-260, dove si ipotizza per l'opera una datazione poco più tarda della *Maestà*; in altra direzione vanno le proposte di DE MARCHI 2009b (pp. 79-80), che anticipa invece la cronologia del polittico entro il 1308, riscontrandovi elementi significativi di una fase ancora fortemente sperimentale (l'aggiunta di triangolini ai lati delle cuspidi più strette per mediare la rastremazione; la mancanza di colonnine tortili illusive come elementi di spartizione; l'assenza del *frame-box*).
Meo guarda a riferimenti più arcaici per le cuspidi angeliche, triangolari ed equilatere come nel polittico n. 28 della Pinacoteca Nazionale senese, e per le forme degli archi a tutto sesto che incorniciano le figure (comuni anche al polittico frammentario di Niccolò di Segna per San Michele al Monte San Donato di Siena, oggi nella Pinacoteca della città: cfr. SCHMIDT 2003, p. 554), ma innova nell'aggiunta della predella con la teoria degli apostoli, a probabile effetto di un aggiornamento sul disegno del polittico di Simone Martini per la chiesa di Santa Caterina (1319-1320, Pisa, Museo di San Matteo). Come in quest'ultimo caso, il gradino – diversamente da quanto oggi si vede – doveva essere sporgente ai lati e la serie apostolica inframezzata da un elemento centrale perduto, forse una tavoletta con un'*Imago pietatis* (DE MARCHI 2009b, p. 84). Si ricorda che una *predula* con figure *apostolorum et aliorum sanctorum* è documentata già nel contratto del 1301 di commissione a Cimabue e al socio Giovanni di Apparecchiato (Nuculo) di un polittico per l'altare maggiore della chiesa dello Spedale di Santa Chiara a Pisa, probabilmente mai realizzato per la sopravvenuta morte del pittore fiorentino (1302). Su questo rimando al commento dettagliato del contratto di DE MARCHI 2009b, pp. 77-79.
Si ricorda un caso quattrocentesco di allestimento della trave di delimitazione del coro con dipinti opistografi, da recuperare nella chiesa dell'abbazia cassinese: a quell'uso erano difatti destinati lo straordinario *Crocefisso* e le tavole sagomate con *San Pietro*, *San Paolo*, e figure di angeli sul retro, *ensemble* del Maestro della Croce di Montecassino – oggi nel Museo dell'abbazia –; il pittore, tra le voci più squillanti del tardogotico campano, è stato riconosciuto da Fausta Navarro, sulla falsariga di un suggerimento di DE MARCHI 1991, p. 121, in una parte delle miniature del Breviario Tomacelli (NAVARRO 2010a e 2010b). Sulla collocazione originaria delle tavole di Montecassino, cfr. PANTONI 1967.

pubblico dei fedeli, integravano perfettamente il santorale dispiegato nel polittico di Meo, che è in effetti mancante delle immagini dei patroni.

Potrebbe non rientrare nella categoria delle opere bifronti concepite per un'esposizione fissa la croce n.6 della Galleria Nazionale, precedentemente attribuita al Maestro dei dossali di Montelabate ma più di recente riferita da Emanuele Zappasodi al pittore trecentesco formatosi al seguito del Maestro del dossale di Subiaco e responsabile della decorazione pittorica del coro di Santa Giuliana e della *Crocefissione* dell'oratorio di Sant'Agostino a Perugia [fig. III.137][113]. L'opera veniva vista e descritta dall'Amatori «in mezzo [all'altare]», quindi immaginata da Mirko Santanicchia in una posizione trionfale, issata sulla porta di ingresso al coro e fra le tavole del Maestro dei dossali di Montelabate[114]. Tuttavia, le dimensioni della croce paiono eccessivamente esigue (cm 128,5x95x5) rispetto a quelle delle tavole poste ipoteticamente a complemento (cm 163,5x82x8,5; 161,5x82,5x8) e di certo non proporzionate all'ampia spazialità della chiesa.

Alla questione funzionale, che coinvolge alla radice anche le croci opistografe di Assisi (Museo del Tesoro e della Basilica Papale di San Francesco) e Colonia (Wallraf-Richartz Museum) del Maestro dei Crocefissi francescani[115], rispondono due ipotesi d'uso: da una parte, quella di una fruizione legata all'ostensione processionale, qual è stata supposta anche per la croce del Maestro di San Francesco, conservata a Perugia (Galleria Nazionale dell'Umbria) e attestata nel Quattrocento nella chiesa di Santa Maria della Misericordia della stessa città, che presenta dimensioni simili a quelle della Croce trecentesca (128,5x78x4,5)[116]; in alternativa, si potrebbe pensare – come mi suggerisce Andrea De Marchi – che questi dipinti fossero issati su una trave al centro del coro in modo che risultassero visibili contemporaneamente alle due ali del consesso monastico.

Altro caso di pala d'altare bifacciale è quello del dossale del Maestro delle Effigi domenicane, conservato alla Galleria dell'Accademia di Firenze e datato su base stilistica verso il 1345[117]: non si hanno notizie certe della provenienza dell'opera, ma la presenza qualificante di Santa Scolastica in abito bianco, di San Romualdo e delle sante Marta, Maddalena e Margherita ne ha fatto ipotizzare in un primo momento l'originaria collocazione presso l'altare maggiore di un complesso camaldolese femminile, per Laurence Kanter identificabile con Santa Margherita delle Romite di Cafaggio[118]; secondo Julian Gardner, il dossale potrebbe invece

113 Cfr. ZAPPASODI 2018, pp. 170-171 con note; rinvio inoltre alla scheda di R. Mencarelli, in *Dipinti*, *sculture e ceramiche* 1994 pp. 121-122, in cui si propone per la croce un riferimento al pittore della *Crocefissione* dell'Oratorio di Sant'Agostino.

114 Cfr. M. Santanicchia, in *Itinerari del contado perugino* 2013, p. 18.

115 Su cui si veda, in ultimo, E. Zappasodi, in *Dal visibile all'indicibile* 2012, pp. 147-158, con bibliografia precedente.

116 Cfr. S. Romano, in *Dipinti, sculture e ceramiche* 1994, pp. 55-57.

117 Cfr. A. Tartuferi, in *Dal Duecento a Giovanni da Milano* 2003, pp. 145-150.

118 Già OFFNER 1958 (pp. 247-249) suggeriva per il dossale una provenienza camaldolese; KANTER 1994 (p. 57) proponeva in alternativa il monastero di Santa Maria Maddalena dei Pazzi (già Santa Maria Maddalena la Penitente).

legarsi alla storia del monastero benedettino di Santa Marta a Montughi[119]. Lontano dal contesto perugino – cui pure Dillian Gordon aveva proposto di ricondurre alcune specificità di formato[120] –, e suggestionato, piuttosto, dall'*exemplum* fiorentino del polittico di Giotto per Santa Reparata, l'uso dell'ancona avrebbe corrisposto alle particolarissime esigenze di arredo dettate dalla collocazione dei cori femminili alle spalle dell'altare, in una posizione ormai invalsa a quelle date[121].

III.4.1.2 *Il dossale sublacense*

Le evidenti affinità del dossale sublacense con l'opera congenere di Meo da Siena, già parzialmente avvistate e discusse da Dillian Gordon, riguardano in primo luogo il formato: di dimensioni più contenute allo Speco (cm 221x61,5; 222x61), esso è in entrambi i casi rettangolare e internamente spartito da una modanatura microarchitettonica in gesso dorato che disegna una galleria continua di archetti trilobati, inscritti in archi a pieno centro e retti da sottili colonnine culminanti in capitelli fogliati[122]. Il disegno strutturale delle pale presuppone, a monte, il celebre prototipo del Maestro di San Francesco per l'altare della chiesa di San Francesco al Prato, rimasto normativo in Umbria quasi fino alla metà del Trecento[123].

Come Meo, il pittore attivo a Subiaco combina la *Madonna con Bambino* e il *Redentore in trono* [figg. III.120-121]. Al lato mariano sono destinati i santi della devozione popolare, posti in ordine gerarchico benedettino che decresce d'importanza verso gli estremi: immediatamente accanto alla Vergine sono i *principes Ordinis*, Benedetto e Placido, seguiti dai santi eremiti Giovanni Battista e Onofrio, dai vescovi Ambrogio e Agostino e infine dalle sante Anatolia e Scolastica. Il lato con il *Redentore* si discosta dall'*exemplum* perugino, in quanto abitato non dagli apostoli ma da una seconda e più solenne sequela di santi: aprono le fila i *principes apostolorum* Pietro e Paolo, seguono i papi Silvestro e Gregorio Magno, i diaconi Stefano e Lorenzo, i santi benedettini Mauro e Benedetto.

119 Cfr. GARDNER 1983, pp. 306-307 nota 33.
120 Cfr. GORDON 2002, p. 249 nota 92.
121 Cfr. ZAPPASODI 2018, pp. 21-24. Segnalo in proposito la tesi magistrale di Fabiana CARELLI (2014-2015), che ha avanzato solidi argomenti a favore di una provenienza dal convento di Santa Marta a Montughi, prospettando inoltre per le tavole modalità d'uso eccezionali, che meriteranno ulteriore verifica. Le tavole potrebbero difatti essere strutturalmente indipendenti l'una dall'altra e non pertinenti a un dossale opistografo; comunque solidali per dimensioni e coerenza iconografica, avrebbero dunque potuto essere impiegate come dispositivo di schermatura della *grata monialium*, cui erano semplicemente appoggiate, su un lato e sull'altro.
Si ritiene interessante ricordare – a margine dei discorsi sui dispositivi di schermatura dei cori femminili – che a una funzione analoga assolveva anche il sepolcro di Sancia di Maiorca, collocato «super altare maius» della chiesa del convento napoletano di Santa Croce e perciò esposto alla visione simultanea dei fedeli e delle consorelle. Sull'argomento si veda ACETO 2000, part. p. 28, e ringrazio lo stesso prof. Francesco Aceto per la segnalazione.
122 Cfr. GORDON 2002, p. 243: «The simple crocket capitals found in the San Pietro altarpiece have been doubled in the Subiaco altarpiece to match the actuals capitals of the nave of San Benedetto and complete the integration of the altarpiece with his surroundings».
123 *Ibidem*.

L'iconografia della Vergine *Glykophilousa* deriva dal celebre modello perugino fornito dall'affresco della *Maestà delle Volte*, probabile opera della prima maturità di Meo da Siena [figg. III.124-132][124] iconograficamente simile alla cosiddetta *Maestà di Piazza* assisiate, attribuita a un anonimo seguace locale di Simone Martini[125] [fig. III.133]: la Madonna accosta con dolcezza la sua guancia alla guancia del Cristo, che a sua volta si slancia con tenero afflato in direzione della Madre e le solletica il mento, come già nelle opere citate, ma come pure sta quasi per fare il Bambino della *Maestà* di Marino da Perugia (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), da datare poco dopo il 1313, anno della canonizzazione di Celestino V[126]. Il prototipo

124 L'affresco della *Maestà delle Volte* è invece conservato attualmente nel Palazzo arcivescovile di Perugia e deve il proprio nome all'originaria ubicazione sotto la volta del Palazzo comunale; presenta ampie ridipinture quattrocentesche – sulla veste della Vergine e nel drappo postergale, come notato da SILVESTRELLI 2012, p. 209. Nel ripercorrere le vicende della pittura, la Silvestrelli ricordava il provvedimento del 1297 del consiglio generale del Popolo del Comune di Perugia di far dipingere una *Maestà con i santi Lorenzo ed Ercolano* sotto la volta del Palazzo. L'affresco che oggi si conosce e la relativa sinopia sono tuttavia frutto di un rifacimento più tardo tradizionalmente correlato agli effetti di un disastroso incendio occorso nel 1329 nel Palazzo del Podestà (cfr. BRIGANTI 1910, p. 96; TODINI 1986, p. 401); LE POGAM 2004 (p. 224), riteneva, al contrario, che l'evento avesse risparmiato la *Maestà*, divenuta una sorta di palladio della città e perciò monumentalizzata nel 1335 dalla costruzione di un porticato tutt'intorno. Mi sembra, però, che le ipotesi dello studioso si scontrino con la testimonianza trecentesca da lui stesso riportata (cfr. BONAZZI 1875, ed. 1959-1960, I (1959), pp. 343-344, in LE POGAM 2004, p. 224), ove si dice che «gietòse fuoco de notte tempo nello palaçço de la podestate e arserse tutte le camore del palaço de la potestade, e 'ncomenose a rapiciare gl'uscia e gle porfiella de l'ovescovado, ciò dal canto de sotto da le volte»: ovvero dal punto in cui era l'affresco. Sia come sia, il dipinto si legge bene nel *milieu* artistico della Perugia tra la fine degli anni venti e l'inizio del decennio successivo e crederei pertinente la proposta attributiva di TODINI 1986, p. 401, in favore di Meo da Siena, poco prima della realizzazione del dossale di Francoforte. In precedenza, l'affresco era stato riferito all'eponimo Maestro della Maestà delle Volte, supposto autore anche della *Madonna con Bambino* (inv. 69) della Galleria Nazionale dell'Umbria (BOSKOVITS 1973, pp. 16-17, 38 nota 85): cfr. WEIGELT 1927, p. 257; BOSKOVITS 1965, pp. 118, 122 note 20, 21; BOSKOVITS 1973, pp. 16-17, 38 nota 85; F. Santi, *Dipinti, sculture e oggetti d'arte* 1969, pp. 56-57.

125 La *Maestà di Piazza*, situata entro un'edicola posta nella piazza del Comune, si trovava in origine sulla facciata dell'antica chiesa di San Niccolò; fu occultata dalla costruzione di un campanile nel XVI secolo e solo nei primi decenni del Novecento fu rimossa dalla collocazione originaria e dislocata nell'attuale cappella aperta sulla piazza. La *Madonna con Bambino e angeli* era parte di una composizione più ampia, che prevedeva nel registro inferiore *San Francesco e Santa Chiara* – di cui si conserva solo il profilo del primo – e una distesa veduta urbica di Assisi. L'alta qualità dell'opera, ancora crepitante sotto le disastrose condizioni conservative, si rivela in una «particolare delicatezza di modellato» e in un linearismo affilato, che addirittura ha indotto LUNGHI 2012 (pp. 278-280) a ipotizzarne la paternità dell'Espressionista di Santa Chiara. Più pertinenti le coordinate stilistiche tracciate da Filippo Todini (in TODINI, ZANARDI 1980, pp. 50-53), che rimarcava la stretta filiazione dell'opera dai cicli assisiati di Simone e, al contempo, l'inflessione di forte eleganza grafica forse in qualche rapporto con il Maestro di Figline. Nella medesima occasione veniva portata all'attenzione la notizia, datata 1318, di un lume acceso dinnanzi a una *Maestà* «in platea iuxta palatium maioris Syndici», senz'altro da identificare con l'affresco in esame, evidentemente esistente al tempo, ma realizzato non prima che Simone Martini concludesse gli affreschi della cappella di San Martino. Il ruolo cardine della *Maestà* assisiate per il restringimento della cronologia del ciclo simoniano è stato evidenziato da BOLOGNA 1988, p. 241.

126 Su cui si veda E. Lunghi, in *Dipinti, sculture e ceramiche* 1994, pp. 108-111 (con bibliografia precedente).

iconografico comune alle *lectiones* trecentesche umbre potrebbe essere recuperato, come suggeriva Irene Hueck, nella prima edizione della *Maestà delle Volte* perugina, datata 1297 e forse a sua volta esemplata su un archetipo duccesco premesso alla piccola *Madonna* di Berna (Kunstmuseum)[127].

Rispetto alla *Glykophilousa* di Assisi e Perugia, la *Madonna* specuense mostra due varianti degne di nota; una è quella del Bambino che tira a sé il velo di Maria, un vezzo iconografico, dolorosamente prefigurale, di squisita matrice duccesca e da recuperare nella *Madonna* di Perugia, unico scomparto sopravvissuto di un polittico originariamente destinato alla chiesa di San Domenico (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria)[128]; differentemente dalla *Maestà delle Volte*, il piccolo Gesù avanza con slancio impetuoso, più vicino al modello giottesco della cappella assisiate di San Nicola (1296-1297 circa)[129], ma punta il piedino sinistro sulla mano della Madre, secondo il modo già tenuto dal Cristo della tavola di Marino da Perugia[130].

L'omaggio ai donatori è destinato allo scomparto con il *Redentore in Maestà*: ai piedi del Cristo sono ritratti due monaci, uno canuto, l'altro d'aspetto giovanile, indiziariamente identificabili con l'abate e il priore dello Speco. Il vincolamento delle campagne pittoriche trecentesche a date tarde, tra il quarto e il quinto decennio[131], rende agevole l'identificazione dei committenti con Bartolomeo II – già riconosciuto da Dillian Gordon[132] – e Giovanni dei Cini, morti a pochi anni di distanza l'uno dall'altro: Bartolomeo nel 1343, Giovanni ucciso dall'epidemia di peste del 1348 e sepolto davanti alla grotta di San Benedetto[133]. L'intermediazione del priore, che si identifica nelle transazioni documentarie degli anni 1337-1342 come *Johannes de Perusia* o *Johannes Perusiae*[134], contesta in un'ampia rete di rapporti tra le fondazioni benedettine umbre e laziali, potrebbe aver dato ulteriore e decisivo impulso alla chiamata di artisti perugini per la decorazione pittorica trecentesca. Su questa falsariga viene addirittura il sospetto che lo *Johannes de Perusia* sopra menzionato possa essere identificato con il Giovanni di Agnolello, già sacrestano presso l'abbazia di San Pietro, che nel 1337 otteneva dall'abate perugino il permesso di continuare a condurre la sua vita monastica presso lo Speco[135]: a suggerirlo, oltre all'omonimia, è soprattutto la singolare convergenza di date tra la ratifica del

127 Cfr. HUECK 1980, pp. 6-7.
128 La letteratura religiosa tardo-medievale identificava, infatti, nel velo della Vergine il perizoma indossato da Cristo al momento della *Crocefissione*: pertanto, il Bambino, nell'avvicinarlo al proprio corpicino, prefigura malinconicamente la Passione futura. Sulla tavola e la sua iconografia si rimanda alla scheda di V. Schmidt, in *Duccio* 2003, p. 196.
129 Per il dibattito sulla cronologia del ciclo cfr. *infra*, capitolo IV nota 30.
130 Su cui si veda V. Garibaldi, in *Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo* 2015, pp. 172-174.
131 Cfr. *infra*, §IV.2.2.
132 Cfr. GORDON 2002, p. 243.
133 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, pp. 386-387.
134 L'identificazione di *Johannes de Perusia* con il Giovanni di Città di Castello menzionato da Mirzio da Treviri è proposta da ROSSI DA VALENTANO, *Relazione dello stato antico e moderno del Sacro Speco* 1753-1778, cc. 186-187; cfr. anche L. Branciani, in MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 392* nota 1.
135 Cfr. TABARELLI 1967, pp. 38-39 nota 4. L'episodio è evocato in GORDON 2002, p. 243, a esempio dei contatti esistenti tra le due abbazie, propedeutici alla chiamata dei pittori perugini.

trasferimento del Giovanni perugino con la prima attestazione documentaria del Giovanni sublacense.

La puntuale derivazione del dossale specuense dall'opera di Meo per San Pietro che determina, per il primo, il sicuro *post quem* del 1333, non coinvolge solo il formato, ma anche aspetti meccanici: di grandissima evidenza è la decorazione a volatili incisi impiegata per il nimbo del *Sant'Ambrogio*, precisamente derivata dal motivo impiegato da Meo per l'aureola del *San Placido* nel dossale francofortese [figg. III.122-123].

Restano da chiarire le modalità di interazione dell'opera con la spazialità della chiesa, una questione che ha meritato l'attenzione della sola Dillian Gordon[136]. Punto di partenza delle sue speculazioni è l'individuazione della posizione originaria dell'altare maggiore poco oltre l'arco trasverso di separazione delle due campate; l'ipotesi muoveva dal riscontro dei sottili accorgimenti di retorica gestuale applicati dal Maestro del dossale negli angeli ploranti del sottarco [figg. III.140-141]: guardano piangendo a destra, rivolti alla *Crocifissione*, guardano piangendo a sinistra, rivolti alla seconda campata, quasi chiamando chi vi sosta a scoprire il dramma della Passione al di là della parete. Ma tre guardano contriti in basso, lasciando intuire che è proprio immediatamente al di sotto che si rinnova il mistero eucaristico[137]. La posizione individuata per l'altare [fig. III.148] sembrerebbe poi confermata, oltre che dalla comoda prossimità dell'accesso alla sacrestia, dall'esistenza ai lati della stessa di due repositori liturgici utili a servire la celebrazione eucaristica [fig. III.114].

In questo punto doveva essere collocato il dossale opistografo. Ragioni di complementarità iconografica inducono a porre il lato con il *Redentore in trono* in asse con la *Crocefissione*, così come la sintonia tra i santi del lato della *Madonna con Bambino* e quelli dipinti sulla Scala Santa costituiva, per la Gordon, un motivo valido per immaginarlo rivolto alla seconda campata, così che potesse costituire una sorta di prolessi ai soggetti mariani e agiografici della cappella della Madonna sottostante[138].

La contingenza individuata nell'occasione come determinante nell'adozione di un dossale opistografo ad arredo dell'altare maggiore era l'intensificazione dei flussi di pellegrini, fenomeno che parrebbe assumere proporzioni più ingenti tra il terzo e il quarto decennio del secolo; i devoti, nei loro percorsi di accesso alla cripta dalla chiesa – al livello superiore – avrebbero potuto vedere entrambi i lati dell'ancona muovendosi liberamente intorno all'altare maggiore[139]. Le ipotesi della studiosa collidono, però, con un primo, consistente argomento a sfavore: non è infatti presa in considerazione l'esistenza del coro monastico, ricollocato

136 Una nota incidentale è stata formulata anche da Claudia D'Alberto, che pensava per il dossale a una destinazione del tutto incongrua, e cioè all'altare della cappella della Madonna; quest'ultimo doveva essere addossato al piccolo vano absidale, in una posizione, quindi, che avrebbe reso del tutto invisibile il retro della pala. Inadatte alla destinazione supposta sono anche le misure dell'opera, che risulterebbe sovradimensionata rispetto all'ambiente. Cfr. C. D'Alberto, in *Giotto e il Trecento* 2009, I, pp. 212-213.

137 GORDON 2002, p. 243.

138 *Ibidem.*

139 *Ibidem.*

emblematicamente al centro della disciplina regolare dall'opera di restaurazione intrapresa dall'abate Bartolomeo II, il quale, peraltro, aveva fissato nuovamente a dodici unità la comunità benedettina specuense a segno ulteriore della riaffermazione della vocazione cenobitica del luogo. Lo svolgimento degli uffici liturgici dell'assemblea, minuziosamente documentato dal testo delle *Caeremoniae regularis observantiae*, richiedeva la congrua ambientazione in un luogo eminente della topografia del complesso[140].

Una seconda e non secondaria obiezione riguarda, invece, l'aderenza dei percorsi dei pellegrinaggi all'assetto spaziale e funzionale della chiesa: la circolazione laicale nelle campate ecclesiali risulta, difatti, tutt'altro che libera e addirittura inibita dal sistema viario medioevale nel vano prospiciente il lato meridionale, ancora una volta considerato – per suggestione della situazione attuale degli accessi – lo spazio dell'ingresso pubblico e principale al santuario: la campata più esterna risulta, insomma, del tutto irraggiungibile dal di fuori e, al contrario, praticabile solo passando attraverso gli spazi claustrali. L'uso del dossale configurato dalla Gordon contravviene, infine, alla funzione principale delle pale bifacciali che, come si è già detto, si riconosce nella schermatura del coro monastico dell'*ecclesia laicorum*; inoltre, la pedissequa derivazione formale dell'opera specuense dal prototipo perugino di Meo ne fa supporre, di logica, anche un analogo contesto d'uso.

III.4.2 Una nuova proposta per l'identificazione del coro monastico medioevale

Marina Righetti non nascondeva alcune perplessità di giudizio nel trarre conclusioni sulle modalità originarie di fruizione delle campate ecclesiali, in particolar modo della prima: verificando in essa la mancanza di vie di accesso con l'esterno e l'esistenza, al contrario, di varchi di sola comunicazione con il monastero, proponeva, *in extremis*, che il vano «avrebbe potuto essere riservato ai monaci, privi di uno spazio a loro del tutto riservato»[141]. Tempo prima Giovannoni aveva affidato a una nota di conclusione del suo saggio sull'architettura un'ipotesi analoga, poi passata sotto silenzio, e cioè che «la chiesa superiore fosse anch'essa unita al monastero e ne costituisse il coro; ma non avesse in essa accesso il pubblico per il quale sarebbe stato solo il santuario inferiore»[142]. La lettura ha ogni probabilità di essere giusta, sebbene meriti qualche rettifica: non le due campate, ma solo la più esterna, a meridione, avrebbe dato alloggio al consesso monastico, mentre la

[140] Per il provvedimento di stabilizzazione del numero di monaci, cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 379. La compilazione del testo delle *Caeremoniae regularis observantiae* fu avviata con Bartolomeo II, ma proseguì fino alla fine del Trecento. Per un inquadramento dell'opera nel *milieu* storico dello Speco rimando a EGIDI 1904, pp. 123, 248; un'ottima edizione critica è curata da Joachim Angerer: cfr. *Caeremoniae regularis observantiae*, [XIV-XV secolo], ed. 1985.

[141] Cfr. RIGHETTI 1982b, p. 88.

[142] Cfr. GIOVANNONI 1904, p. 400 nota 2.

seconda, accordandosi col vestibolo d'ingresso, avrebbe costituito uno spazio di praticabilità laicale[143].

La costituzione duecentesca del coro specuense nella posizione individuata fu di certo condizionata dallo sviluppo dei luoghi della vita comunitaria sul versante orientale del complesso e rappresentò in qualche modo la risposta funzionalmente più adeguata alla rapidissima normalizzazione architettonica degli spazi cenobitici innescata dalla donazione di Innocenzo III. Da simili premesse i lavori di rifacimento avviati nella seconda metà del secolo possono forse essere letti come un tentativo di regolarizzazione dell'impianto liturgico basilicale – con conseguente risistemazione dei percorsi –, ma il brusco arresto dei cantieri determinò il mantenimento dello *status quo* e quindi della caratterizzazione squisitamente monastica della campata meridionale.

La verosimiglianza dell'assetto liturgico e funzionale prospettato è ben evidente nello schema dei circuiti di fruizione degli ambienti [III.151]. Considerata la posteriorità, sopra discussa, dell'ingresso a meridione e degli spazi ad esso pertinenti, due sono le vie di accesso pubblico all'*ecclesia superior* di sicura praticabilità duecentesca e trecentesca: dagli ambienti inferiori, con ingresso dalla *Porta Sancti Benedicti* e arrivo nel vestibolo nord-orientale tramite la scala di collegamento [fig. III.150]; dalla *Porta dei muli*, attraverso il cortile esterno ('dei corvi'), sempre con arrivo nel vestibolo nord-orientale. Da qui il solo vano raggiungibile dai laici è la seconda campata. Uno è invece il percorso claustrale, e porta, senza altre possibilità, dal chiostro alla campata meridionale: quindi al coro. Il racconciamento tardo-trecentesco dell'andito occidentale non avrebbe intaccato le pertinenze spaziali già previste, essendo difatti un passaggio di destinazione claustrale, aperto solo verso il 1420 a sporadiche presenze maschili: l'attrezzatura di un disimpegno di transito per i laici diretti alla cappella della Maddalena – immaginerei per gli stessi patroni del sacello – avrebbe assicurato ulteriormente la separatezza del coro e inibito ogni possibilità di aberrazione dei secolari negli spazi monastici [fig. III.149].

Ammessa la plausibilità della collocazione dell'altare medioevale individuata dalla Gordon, il coro specuense si configura come un retrocoro, anche se di genesi atipica e condizionata dalla difficoltà degli accessi in un sacrario rupestre organizzato secondo un percorso ascensionale e non semplicemente longitudinale; date queste premesse, il dossale opistografo si costituisce a brillante risposta, funzionalmente strategica, alle contingenze dell'assetto spaziale[144].

143 Non è possibile stabilire se nel Duecento questa fosse separata dalla prima e in quali modi. Escluderei comunque che fosse anch'essa parte del coro, in quanto si otterrebbe uno spazio troppo ampio per le esigenze e la consistenza della comunità monastica.

144 L'allestimento liturgico prospettato avrebbe poi subito delle consistenti alterazioni, fino allo stato documentato nelle fonti ottocentesche menzionate: sebbene la sequenza dei lavori allo Speco si faccia molto meno chiara e tracciabile di quanto non lo sia già nelle età precedenti con l'avvio dell'età della commenda (1456), è certo che l'altare si trovasse nella posizione moderna già alla fine del Cinquecento, giacché la nuova pala di arredo risulta fatta su misura dell'arco quattrocentesco. Un primo arretramento della mensa dalla posizione mediana medioevale è forse da datare ai primi decenni del Cinquecento. A suggerirlo è l'affresco del *Cristo eucaristico* dipinto dal Maestro di Arsoli in una nicchietta della parete occidentale, in posizione adiacente

Resta invariato l'ordine di collocazione proposto dalla studiosa inglese per le facce dell'ancona e confermata la validità delle corrispondenze iconografiche con gli affreschi circostanti[145]. La configurazione ecclesiale prospettata restituisce, difatti, valore alla differenziazione di registro prevista tra i due lati: il *Cristo redentore* con il consesso dei santi di prim'ordine, volgendosi verso il vano meridionale viene ad essere destinato all'assemblea monastica, come nel dossale di Meo e verosimilmente già in quello del Maestro di San Francesco per San Francesco al Prato a Perugia[146], contrariamente alla dolcissima *Madonna con Bambino*, che dialoga sul versante opposto con l'*ecclesia laicorum*. Le caratteristiche di quest'ultimo ambiente risultano, in realtà, piuttosto atipiche, giacché si tratta di uno spazio dimensionalmente ridotto, certamente non adatto ad accogliere un'ampia compagine di fedeli; tuttavia, non mancano ragioni a questa apparente incongruenza. Da una parte, il forte policentrismo devozionale del complesso, evidente nella molteplicità di altari dotati di indulgenze al livello inferiore – il più importante era certamente quello di San Benedetto –, aveva ad effetto la limitazione dell'importanza e della centralità liturgica dell'altare maggiore e in seconda battuta dell'*ecclesia laicorum*, poco più che un ambiente di transito per calarsi agli ambìti *foci* devozionali benedettini. In secondo luogo, non va dimenticato che la chiesa specuense era pur sempre secondaria rispetto alla chiesa abbaziale di Santa Scolastica, dove di preferenza dovevano svolgersi le celebrazioni. Questa sostanziale riservatezza dello Speco dovette poi accentuarsi a seguito dell'erezione della cappella della Santa Croce, dove dalla seconda metà del Trecento furono dirottate le donne: un evento che di certo contribuì ad abbattere drasticamente la consistenza della partecipazione laicale alle celebrazioni liturgiche.

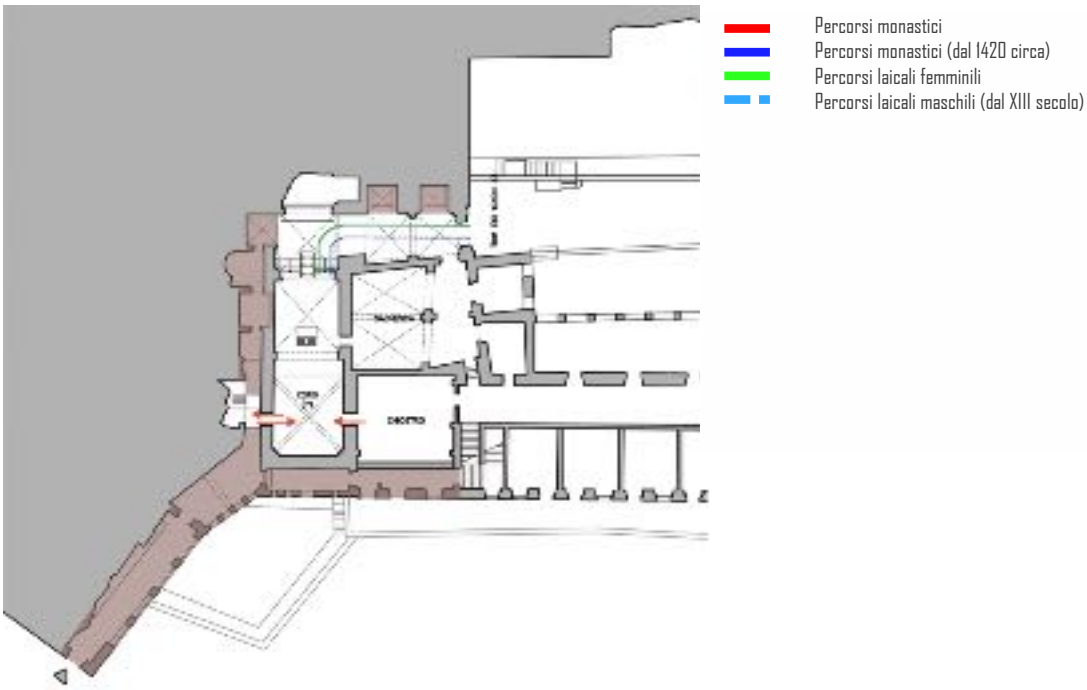
La nuova ipotesi d'uso della prima campata dà ragione anche della presenza dell'ambone sulla parete occidentale: la struttura, del tutto atipica nei cori, è tuttavia attestata nelle *Consuetudines sublacenses*, testo normativo rivolto in particolar modo alla comunità dello Speco. In un passo delle «Cerimoniae in officio divino», dove si

all'arcone della seconda campata. Il soggetto iconografico, strettamente legato alla celebrazione della presenza corporea di Gesù, qualifica di norma il repositorio eucaristico o la mensa: così, anche nel caso sublacense, segnalerebbe l'avvenuta dislocazione dell'altare nelle immediate vicinanze. Le alterazioni topografiche supposte potrebbero essere dipese da una pluralità di fattori: dal mutamento dei percorsi di fruizione, ad esempio, seguito all'allestimento del corridoio di accesso occidentale; dal drastico abbattimento della popolazione monastica – tale da far destinare ai frequentatori laici uno spazio più ampio della piccola *ecclesia* medioevale – o dalla necessità di adeguamento alle prescrizioni liturgiche della Congregazione Cassinese, cui lo Speco aderiva nel 1516, finalizzate a dare enfasi e visibilità alla mensa eucaristica. Sull'iconografia del *Cristo eucaristico* rinvio a: BAUERREISS 1931; SCHILLER 1968, pp. 210-245; SALLAY 2000, con ampia casistica di attestazioni; ESTIVILL 2007. Interessanti gli esempi friulani di fine Trecento portati a conoscenza da VESCUL 2006, pp. 147-153.
Per un caso esemplare degli effetti delle prescrizioni cassinesi sulla topografia ecclesiale: cfr. GARDNER VON TEUFFEL 2001 e GARDNER VON TEUFFEL 2004.

145 Per cui vd. *supra*, §III.3.

146 Per il completamento iconografico del dossale francescano, normativo fino a date avanzate come l'opera di Meo evidenzia con forza, si veda GORDON 1982; rimando inoltre alla scheda di E. Zappasodi, in *Dal visibile all'indicibile* 2012, pp. 159-170.

regolamenta la lettura dell'Epistola e del Vangelo in «ambones ad hoc facti (…) scilicet epistola in ambone dextero, evangelium in sinistro», si aggiunge anche che «si vero (*ambones*) non sint, tunc epistola legatur super pulpito posito iuxta cornu altaris sinistrum»: l'alternativa, che sembra additata appositamente per la specificità dell'assetto specuense, descrive *de facto* la reale collocazione e funzione del pulpito[147].



8 Schema dei percorsi di accesso alla chiesa (post 1250 - ante 1377); in viola, le strutture aggiunte forse a partire dalla seconda metà del XIV secolo.

Un riscontro decisivo e probante per l'inversione d'ordine di fruizione degli spazi ecclesiali specuensi, che qui si propone [fig. III.149], giunge da una dettagliata descrizione ambientale del *Chronicon* mirziano, da ritrovare nei referti dell'operato dell'abate Giovanni VI. A proposito del deambulatorio occidentale si dice che esso fu eretto sull'«arcium Specus» per fare in modo che i monaci provenienti da Santa Scolastica giungessero con maggiore agio «usque ad Chorum»: quindi alla prima campata, essendo, quest'ultima, l'unica ad avere un punto di comunicazione diretta con l'andito menzionato nella porticina di accesso al pulpito [fig. III.149].

Porta ad analoghe conclusioni un passo immediatamente successivo, contestuale a una dettagliata descrizione degli ambienti monastici sul versante orientale del livello superiore: dopo l'erezione della chiesa fu necessario disporre un «patulum coopertumque deambulacrum», ovvero il cortile porticato, che servisse ai monaci come passaggio riparato dai dormitori «ad Chorum». Anche in questo caso la prima campata è l'unico ambiente dove poter individuare il *chorum*, giacché è il

147 Cfr. *Caeremoniae regularis observantiae*, [XIV-XV secolo], ed. 1985, p. 37.

solo a trovarsi in comunicazione diretta con il cortile attraverso l'ingresso orientale[148].

Le caratteristiche della decorazione pittorica trecentesca della prima campata non negano conferme ulteriori alla destinazione d'uso ipotizzata, che anzi parrebbe corroborata già dall'alta quota di imposta degli affreschi, congeniale a dare spazio agli stalli. Più sottili corrispondenze liturgico-funzionali sono sottese al racconto dettagliato e minutamente glossato della *Passione*[149], che si accorda alla preghiera dei monaci e al monito che la Regola indirizzava loro di *passionibus Christi cum patientia participare*[150]. Le medesime scelte iconografiche sarebbero state replicate nel secolo successivo nel coro di Santa Scolastica, dove non è da escludere che fosse avvenuto un adeguamento al programma del coro trecentesco di San Benedetto: a suggerirlo sta la scelta di affrontare sul culmine delle pareti laterali gli episodi dell'*Ascensione* e della *Pentecoste*, come già nel cenobio minore. Se a Santa Scolastica si optò per una lezione iconografica canonica della *Pentecoste*, con Vergine e apostoli, allo Speco si era fatta una scelta decisamente più radicale con la *mise en page* di un evento tutto al maschile [fig. III.151], tesa a rimarcare l'associazione figurale tra gli apostoli e i dodici monaci specuensi che sedevano in coro lì sotto. Potrebbe risultare di primo acchito contraddittoria la posizione del *Trionfo di san Benedetto* quattrocentesco, dal momento che esso verrebbe a situarsi sul fondo dell'*ecclesia laicorum*: difatti, è al coro che è rivolta la raffigurazione solenne del santo, dotato eccezionalmente di mitra vescovile, oltre che del più consueto pastorale.

Risulta, a questo punto, svelato il portato fortemente emblematico della commissione al Maestro del dossale di Subiaco del ciclo delle *Storie della passione*, un'impresa tangente l'opera di restaurazione della vita cenobitica intrapresa dall'abate Bartolomeo; la decorazione pittorica del coro avrebbe, difatti, posto il suggello alla riappropriazione degli spazi claustrali e alla rivendicazione della vocazione regolare del monastero, dopo che gli sforzi dei cantieri dei decenni precedenti erano stati mirati a rinvigorire, al contrario, l'immagine pubblica del complesso.

E questa è materia per altro capitolo.

148 Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 221.

149 Cfr. *infra*, §IV.2.2.2.

150 Le tematiche cristologiche sono più frequenti nei cori femminili, a compensazione della visibilità negata alle monache della mensa eucaristica (cfr. GUAZZINI 2012; ZAPPASODI 2018).



III.I Veduta satellitare dei monasteri di Santa Scolastica e di San Benedetto (fonte: Google, rielaborazione grafica della dott.ssa Giulia Gaita).



III.2 Veduta del monastero di San Benedetto dalla piazzola occidentale.



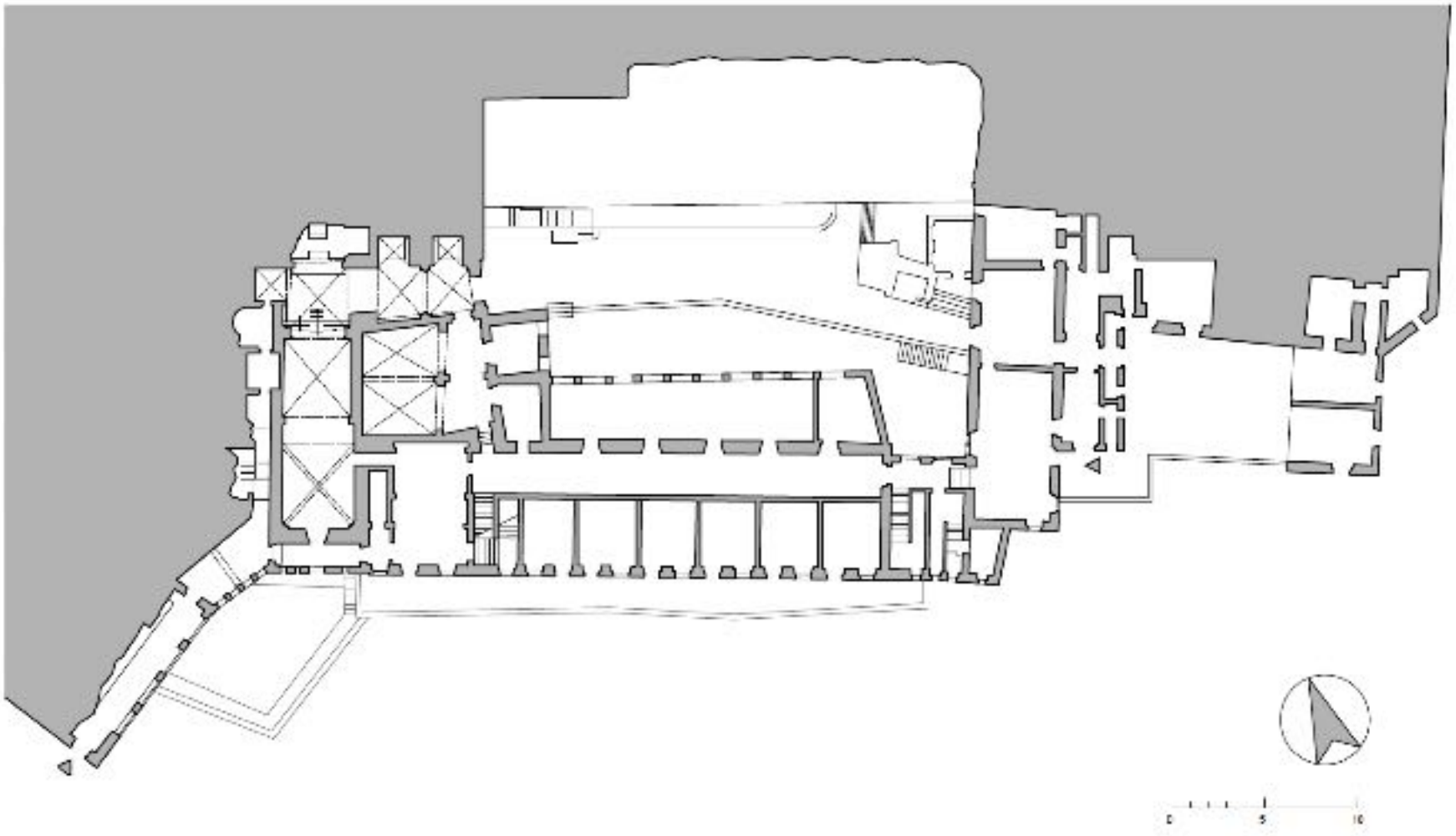
III.3 Veduta del monastero di San Benedetto dalla piazzola occidentale, 1905 circa.



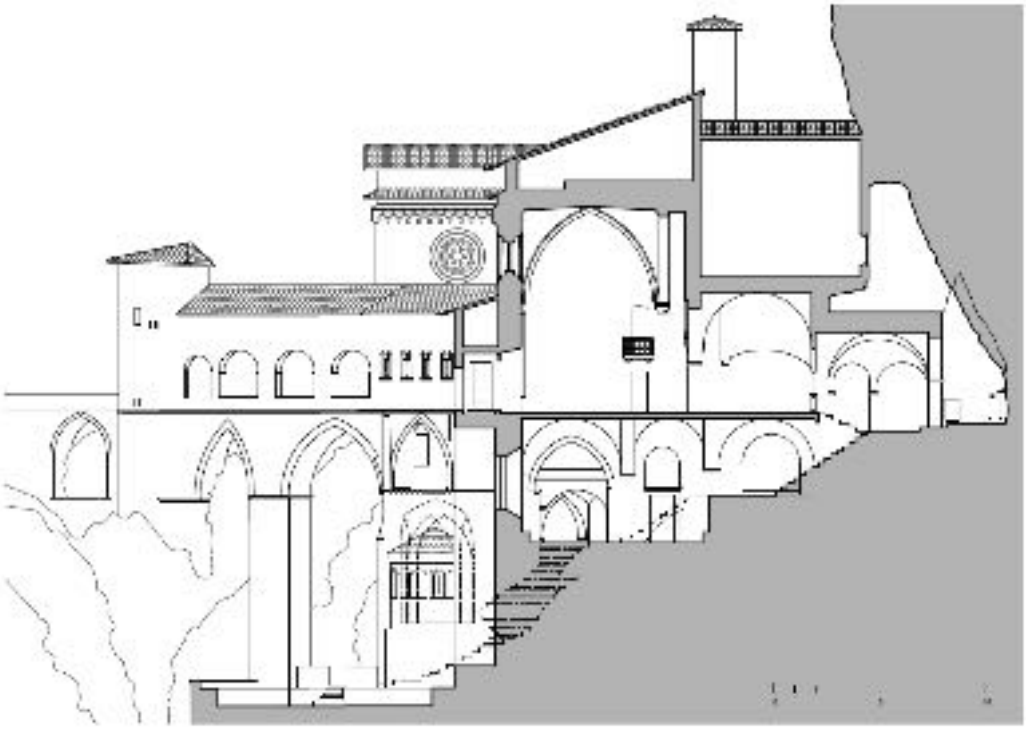
III.4 Veduta primo-seicentesca del Monastero di San Benedetto e della valle (ex Cherubino MIRZIO DA TREVIRI, *Chronicon Sublacense (1628-1630)*, ASS, arca VI, II, ms. A, tra le cc. 7v-7r).



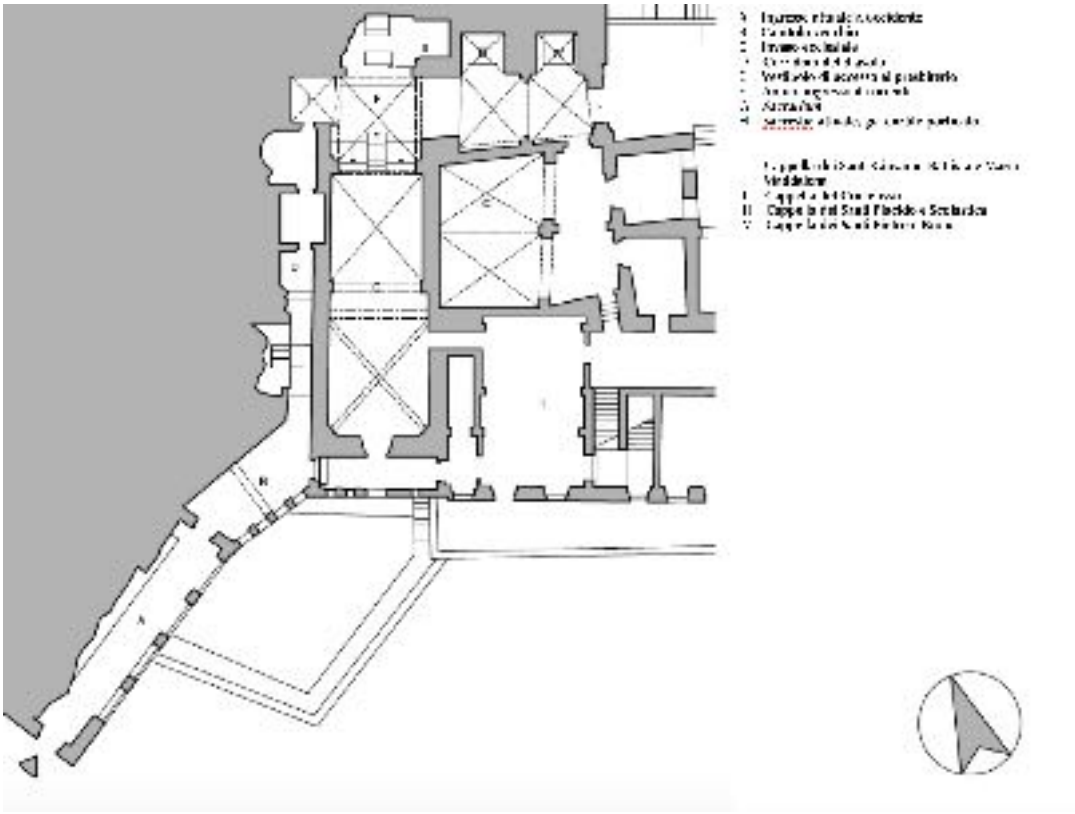
III.5 Veduta primo-settecentesca del Monastero di San Benedetto (ex Mauro Rossi da Valentano, *Relazione dello stato antico e moderno del Sacro Speco,* ASS, arca A, VII, 1732, tra le cc. 2v-3v).



III.6 Pianta del Monastero al livello superiore.



III.7 Sezione verticale del Monastero.



III.8 Pianta della chiesa e degli ambienti connessi.



III.9 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa.



III.10 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, crociera della prima campata.



III.11 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, veduta delle campate dell'invaso ecclesiale dal vestibolo di accesso al presbiterio.



III.12 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, crociera della seconda campata.



III.13 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, invito di volta nella prima campata.



III.14 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, crociera della prima campata e del sottarco.



III.15 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prospetto interno della parete orientale, con evidenziate le tracce del rosone duecentesco e della lunetta soprastante l'antico ingresso



III.16 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prospetto interno della parete orientale, con evidenziate le tracce del rosone duecentesco e della lunetta soprastante l'antico ingresso.



III.17 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, parete orientale, lunetta soprastante l'antico ingresso.



III.18 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, parete orientale, ingresso medioevale (fine XIII sec.?).





III.19 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prospetto esterno della parete orientale, mensola dell'antica tettoia del cortile porticato.

III.20 Mensola per tettoia (perduta), Abbazia di Fossanova.



III.21 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prospetto esterno della parete orientale con rosone duecentesco.



III.22 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, rosone duecentesco.



III.23 Abbazia di Casamari, rosone della testata absidale.







III.24 Subiaco, Monastero di San Benedetto, prospetto meridionale della chiesa.

III.25 Veduta primo-seicentesca del Monastero di San Benedetto e della valle (ex Cherubino MIRZIO DA TREVIRI, *Chronicon Sublacense (1628-1630)*, ASS, arca VI, II, ms. A, tra le cc. 7v-7r), particolare, prospetto meridionale della chiesa.

III.26 Veduta primo-settecentesca del Monastero di San Benedetto (ex Mauro Rossi da Valentano, *Relazione dello stato antico e moderno del Sacro Speco,* ASS, arca A VII, 1732, tra le cc. 2v-3v), particolare, prospetto meridionale della chiesa.



III.27 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prospetto interno della parete occidentale con il pulpito.



III.28 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prospetto esterno della parete occidentale, antica porta di servizio al pulpito.



III.29 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, corridoio del diavolo.



III.30 Subiaco, Monastero di San Benedetto, prospetto meridionale del complesso.





III.31-III.32 Subiaco, Monastero di San Benedetto, livello inferiore, monofora occidentale tamponata della cappella di San Gregorio (esterno, interno)



III.33 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Madonna con Bambino*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, ingresso al capitolo vecchio.



III.34 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Madonna con Bambino*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto.



III.35 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Sant'Agnese*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto.



III.36 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Madonna con Bambino*, Celano, chiesa di San Giovanni Battista.



III.37 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Madonna dell'Umiltà, San Lorenzo e Sant'Agostino*, Sulmona, Museo civico (da Sant'Agostino).







III.38 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Madonna con Bambino*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto.

III.39 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Ascensione*, particolare, Subiaco, Monastero di Santa Scolastica.

III.40 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA (e restauratori Luis e Bianchini), *Giudizio Universale,* particolare, Subiaco, Monastero di Santa Scolastica, coro quattrocentesco.



III.41 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Madonna con Bambino*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto.



III.42 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Flagellazione*, particolare, Sulmona, Badia Morronese, cappella Caldora.





III.43-44 Subiaco, Monastero di San Benedetto, capitolo vecchio.



III.45 COLA DELL'AMATRICE, *San Matteo*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, capitolo vecchio.



III.46 COLA DELL'AMATRICE, *San Giovanni*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, capitolo vecchio.



III.47 COLA DELL'AMATRICE, *Madonna con Bambino, San Giuseppe, San Giovannino e i santi Nicola da Tolentino (?) e Caterina martire*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, capitolo vecchio.



III.48 MAESTRO DI ARSOLI, *Crocefissione con i dolenti e i santi Francesco, Benedetto*, *Scolastica e santa non identificata*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, capitolo vecchio.



III.49 Subiaco, Monastero di San Benedetto, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella dei Santi Giovanni Battista e Maddalena.



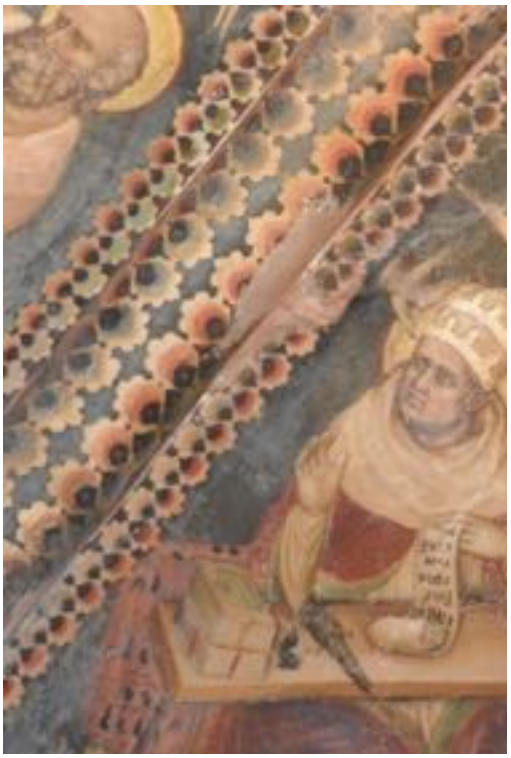
III.50 Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio del diavolo, cornice a meandri.



III.51 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella dei Santi Giovanni Battista e Maddalena, cornice a meandri.



III.52 LORENZO SALIMBENI, *Cristo benedicente*, particolare, Sanseverino Marche, chiesa di Santa Maria della Misericordia.



III.53 PIETRO DI DOMENICO DA MONTEPULCIANO, *San Gregorio e San Luca*, particolare, Osimo, convento di San Niccolò.



III.54 Subiaco, Monastero di San Benedetto, porta dei muli, con arco ogivale duecentesco e avancorpo seicentesco.



III.55 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Madonna con Bambino, angeli e i santi Benedetto e Giovanni Battista*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, seconda porta di ingresso da oriente.



III.56 Subiaco, Monastero di San Benedetto, veduta del vestibolo di accesso al presbiterio con le cappelle dei Santi Placido e Scolastica e Pietro e Paolo



III.57 Subiaco, Monastero di San Benedetto, veduta del vestibolo di accesso al presbiterio.



III.58 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, scala di collegamento con la chiesa.



III.59 Subiaco, Monastero di San Benedetto, facciata orientale.



III.60 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Annunciazione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, facciata orientale.



III.61 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Annunciazione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, facciata orientale.



III.62 MAESTRO DI RIOFREDDO, *Annunciazione*, Riofreddo, Oratorio dell'Annunziata, parete d'altare.



III.63 GIAMBONO DI CORRADO, *Annunciazione*, Appignano, Santissima Annunziata in Forano.



III.64 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Tebaide?*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, prospetto del *sacrarium*.



III.65 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Tebaide?*, particolare (eremita?), Subiaco, Monastero di San Benedetto, prospetto del *sacrarium*.



III.66 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Tebaide?*, particolare (angelo?), Subiaco, Monastero di San Benedetto, prospetto del *sacrarium*.



III.67 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA E AIUTI, *Funerali di Santa Scolastica*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella dei Santi Placido e Scolastica.



III.68 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA E AIUTI, *Funerali di San Placido*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella dei Santi Placido e Scolastica.




III.69 (A, B) MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA E AIUTI, finti avelli scultorei, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella dei Santi Placido e Scolastica.



III.70 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA E AIUTI, *Martirio di San Paolo*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella dei Santi Pietro e Paolo.



III.71 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA E AIUTI, *Martirio dei santi Placido e Flavia*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio.



III.72 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Profeta Davide*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio.



III.73 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Commiato di Santa Scolastica*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio.



III.74 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Pentecoste*, particolare, Subiaco, Monastero di Santa Scolastica, coro quattrocentesco.



III.75 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Correzione del monaco incostante*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata.



III.76 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Giudizio Universale*, particolare, Subiaco, Monastero di Santa Scolastica, coro quattrocentesco.



III.77 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Correzione del monaco incostante*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata.





III.78 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Trionfo di San Benedetto, con i Santi Placido e Scolastia, Anicia Abundantia ed Eutropio*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata.

III.79 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Trionfo di San Benedetto,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata.



III.80 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella del Crocefisso.

III.81 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Agnus Dei*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella del Crocefisso.





III.82 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *San Benedetto e Sant'Antonio Abate*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella del Crocefisso.

III.83 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *San Mauro (?), San Placido e Santa Nitidia*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella del Crocefisso.

III.84. COLLABORATORE DI *CONXOLUS*, *Santa Nitidia,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, parete orientale della campata meridionale.







III.85 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata, frammenti di *velarium* duecentesco.



III.86 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata, frammenti di *velarium* duecentesco.



III.87 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prima campata, parete orientale, frammenti di finta cortina muraria duecentesca.



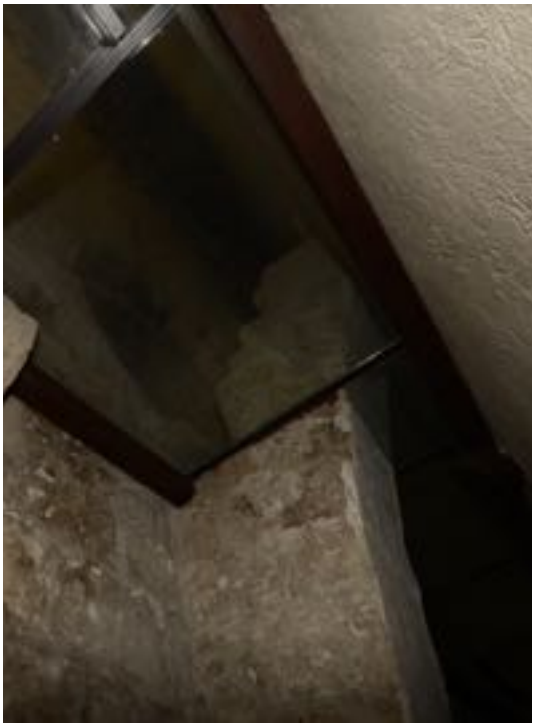
III.88 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prima campata, parete occidentale, pulpito.



III.89 Casauria, Abbazia di San Clemente, pulpito, 1176.



III.90 NICOLAUS, pulpito, 1229, Bitonto, cattedrale di San Valentino.



III.91 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prospetto esterno della parete orientale della prima campata, arco di sostegno aggiunto.



III.92 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prospetto interno della parete orientale della prima campata, traccia del rosone.



III.93 Subiaco, Monastero di San Benedetto, prospetto interno della parete orientale della prima campata, traccia della porta di accesso.



III.94 Subiaco, Monastero di San Benedetto, prospetto esterno della parete orientale della prima campata, porta di accesso tamponata.









III.95 Alatri, Santa Maria Maggiore, facciata, capitello *à crochet,* 1250 circa.
III.96 Abbazia di Fossanova, chiostro, capitello *à crochet*.

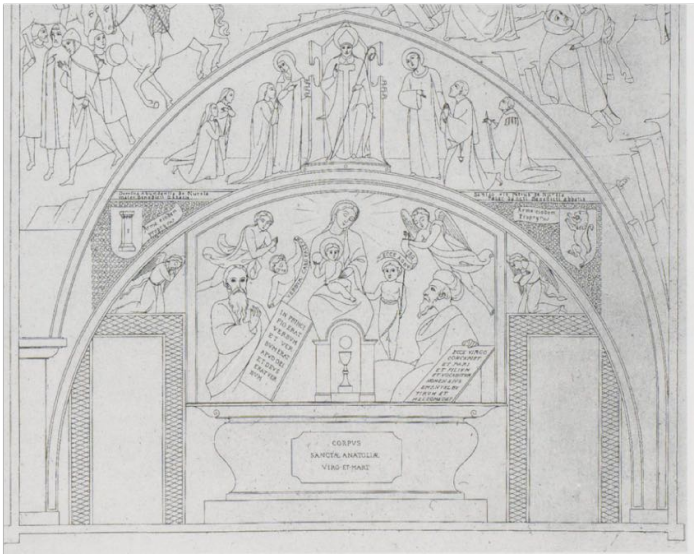
III.97 Subiaco, Monastero di San Benedetto, prima campata, capitello *à crochet*.
III.98 Subiaco, Monastero di Santa Scolastica, facciata, capitello *à crochet,* inizio secolo XIV.



III.99 ALFRED DE CURZON, *Chapelle supérieure de l'Église du Couvent de Subiaco*, 1850, Ubicazione ignota (ex DE CURZON 1914).



III.100 JEAN FRANÇOIS DE MONTESSUY, *Misse dans une Église romaine*, 1850, Ubicazione ignota.



III.101 Allestimento dell'altare maggiore della chiesa del Monastero di San Benedetto di Subiaco nel 1855 (ex RENIER 1855)



III.102 Allestimento dell'altare maggiore della chiesa del Monastero di San Benedetto di Subiaco nel 1855, fotomontaggio.

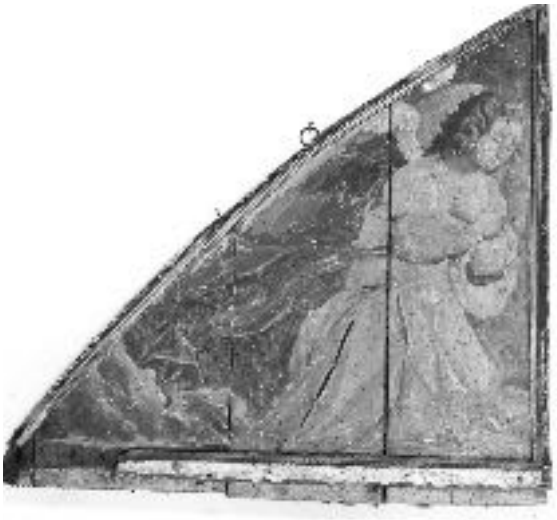


III.103 Allestimento dell'altare maggiore della chiesa del Monastero di San Benedetto di Subiaco nel 1855, fotomontaggio II.



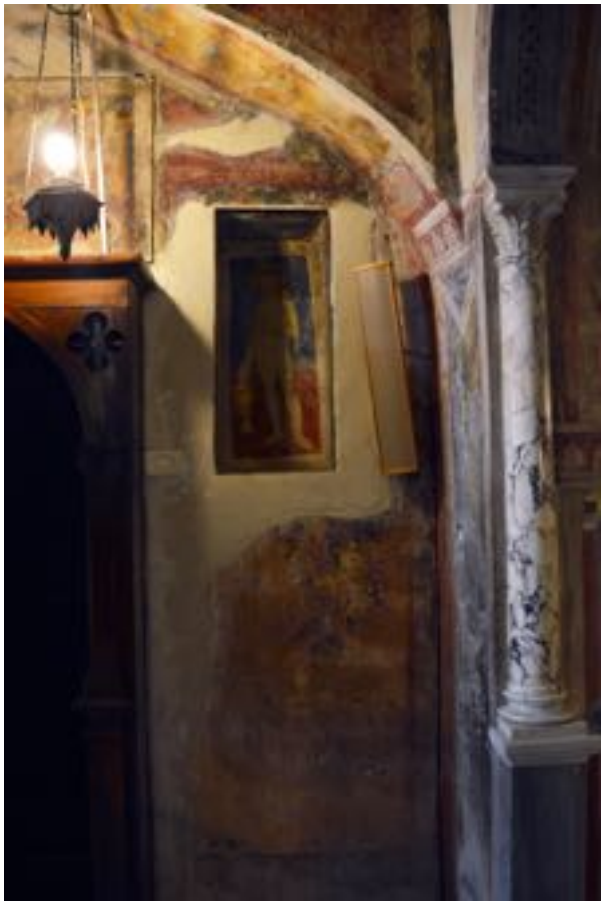
III.104 PITTORE LAZIALE DELL'OTTAVO DECENNIO DEL CINQUECENTO, *Madonna con Bambino, san Giovanni Evangelista, il profeta Isaia, san Giovannino e angeli*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, antico *sacrarium*.





III.105 Allestimento dell'altare maggiore della chiesa del Monastero di San Benedetto di Subiaco nel 1855 (ex RENIER 1855), particolare.

III.106 PITTORE LAZIALE DELL'OTTAVO DECENNIO DEL CINQUECENTO, *Angelo adorante*, frammento dell'allestimento cinquecentesco della parete d'altare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, convento.



III.107 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata, tabernacolo eucaristico.

III.108 MAESTRO DI ARSOLI, *Angelo turiferario*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata.

III.109 MAESTRO DI ARSOLI, *Cristo eucaristico*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata







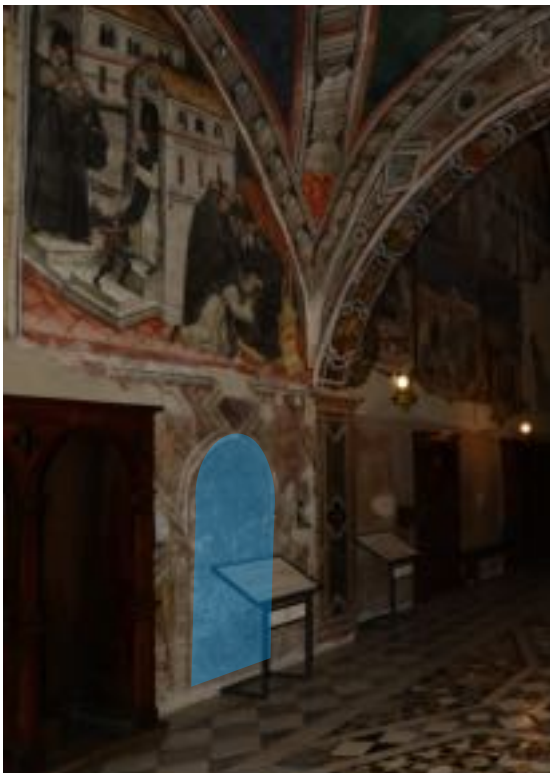


III.110 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Benedetto tra i rovi* e *Miracolo della fonte*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata.

III.111 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Tentazione del maligno,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata.



III.112 MAESTRO DELLA CAPPELLA CALDORA, *Miracolo del calice avvelenato*, *Correzione del monaco incostante,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, seconda campata.

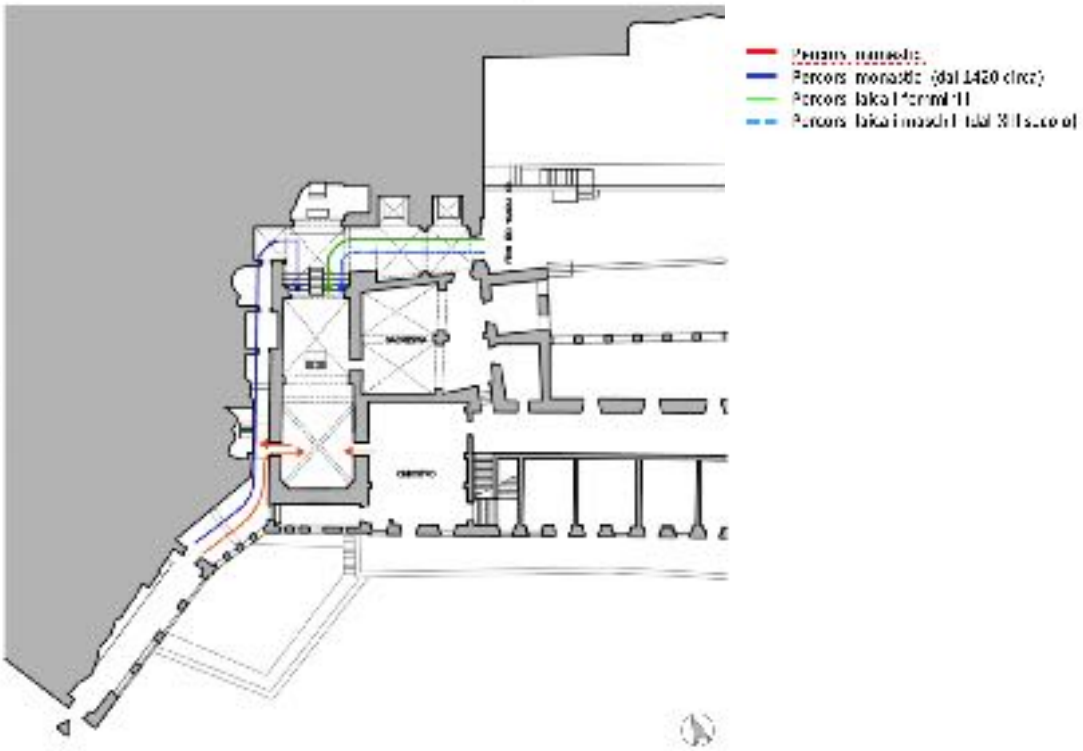




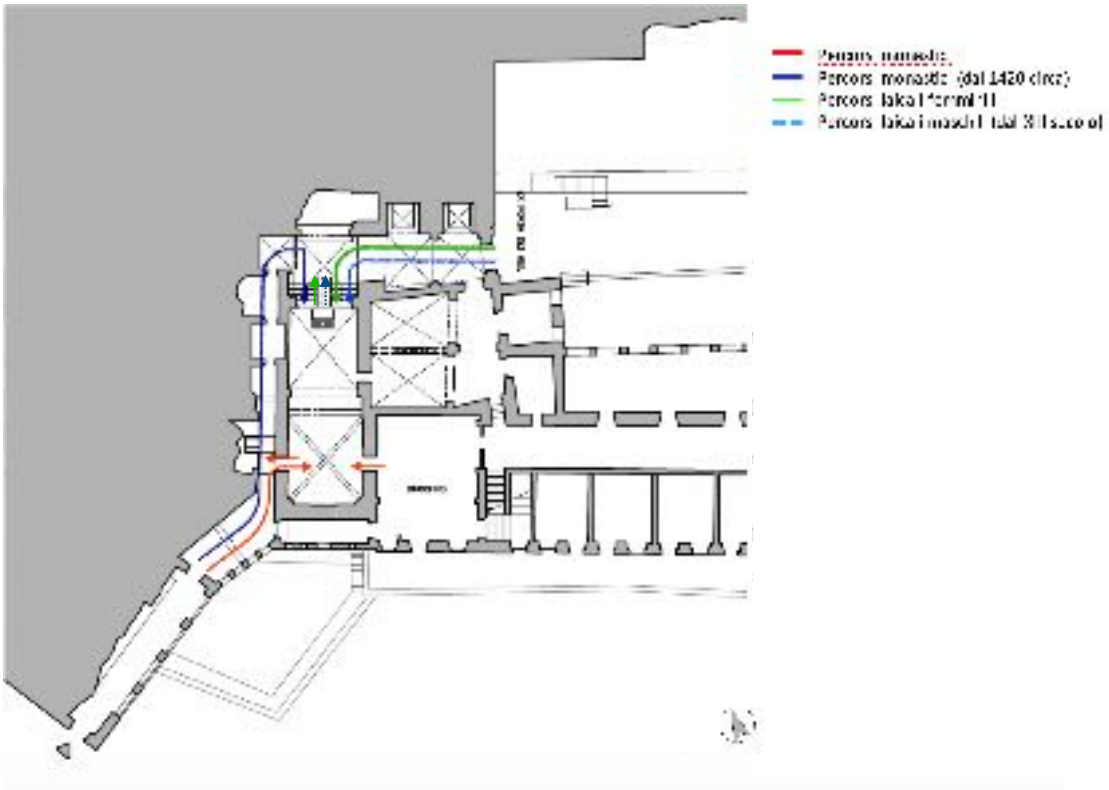


III.113 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, parete orientale della seconda campata, veduta della porta del *sacrarium*.

III.114-115 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, parete orientale della seconda campata, porta del *sacrarium* (con rifiniture in finto marmo del Maestro della cappella Caldora); incasso della porta visto dall'interno del *sacrarium*.



III.116 Pianta della chiesa (XV secolo) con schematizzazione dei percorsi laicali e monastici.



III.117 Pianta della chiesa (XV secolo) con schematizzazione dei circuiti laicali e monastici e posizione dell'altare (in grigio) come ipotizzata da CERONE 2011.



III.118 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, dossale opistografo, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



III.119 MEO DA SIENA, dossale opistografo, Frankfurt am Mein, Städel Museum (ex Perugia, chiesa dell'Abbazia di San Pietro).



III.120 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Madonna con Bambino e angeli*, *San Mauro e San Benedetto*, dossale opistografo, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



III.121 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Redentore, angeli e donatori (Bartolomeo II e Giovanni da Perugia?)*, *San Pietro e San Paolo*, dossale opistografo, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



III.122 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Sant'Ambrogio* (ruotato), particolare, dossale opistografo, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



III.123 MEO DA SIENA, *San Placido*, particolare, dossale opistografo, Frankfurt am Mein, Städel Museum (ex Perugia, chiesa dell'Abbazia di San Pietro).





III.124 MEO DA SIENA (?), *Maestà della Volta*, particolare, Perugia, Palazzo arcivescovile.

III.125 MEO DA SIENA, *Madonna con Bambino*, particolare, dossale opistografo, Frankfurt am Mein, Städel Museum (ex Perugia, chiesa dell'Abbazia di San Pietro).





III.126 MEO DA SIENA (?), *Maestà della Volta*, particolare, Perugia, Palazzo arcivescovile.

III.127 MEO DA SIENA, pentittico, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.







III.128 MEO DA SIENA (?), *Maestà della Volta*, particolare, Perugia, Palazzo arcivescovile.

III.129 MEO DA SIENA, polittico di Montelabate, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

III.130 MEO DA SIENA, trittico, particolare, Perugia, Museo della cattedrale.





III.131 MEO DA SIENA (?), *Maestà della Volta*, particolare, Perugia, Palazzo arcivescovile.

III.132 MEO DA SIENA, *Madonna con Bambino*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.







III.133 SEGUACE ASSISIATE DI SIMONE MARTINI, *Maestà di Piazza*, Assisi, Oratorio della Maestà di Piazza.

III.134 MEO DA SIENA (?), *Maestà della Volta*, Perugia, Palazzo arcivescovile.

III.135 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Madonna con Bambino*, particolare, dossale opistografo, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



III.136 MEO DA SIENA, polittico della chiesa di Montelabate, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Santa Maria di Valdiponte).



III.137 MAESTRO DELLA CROCE N.6, croce opistografa, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Santa Maria di Valdiponte).



III.138 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, tavola opistografa: *San Lorenzo*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Santa Maria di Valdiponte).



III.139 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, tavola opistografa: *Sant'Ercolano*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Santa Maria di Valdiponte).





III.140-141 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, veduta del sottarco con *Angeli ploranti*.

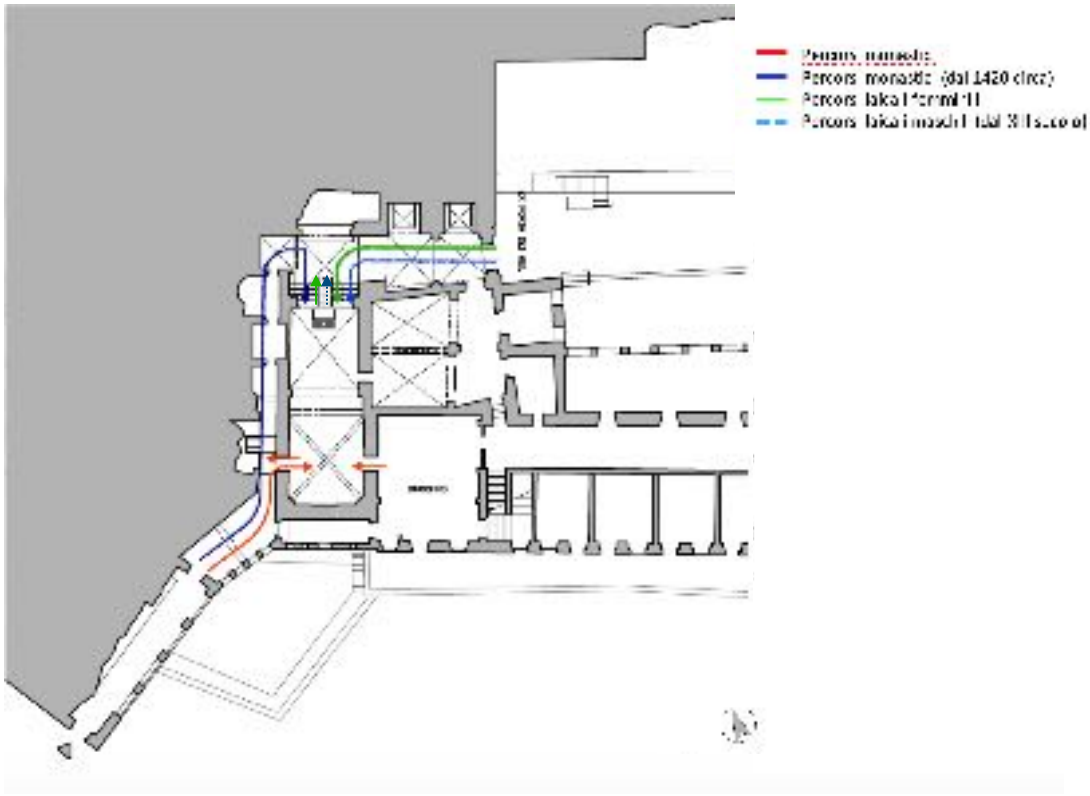




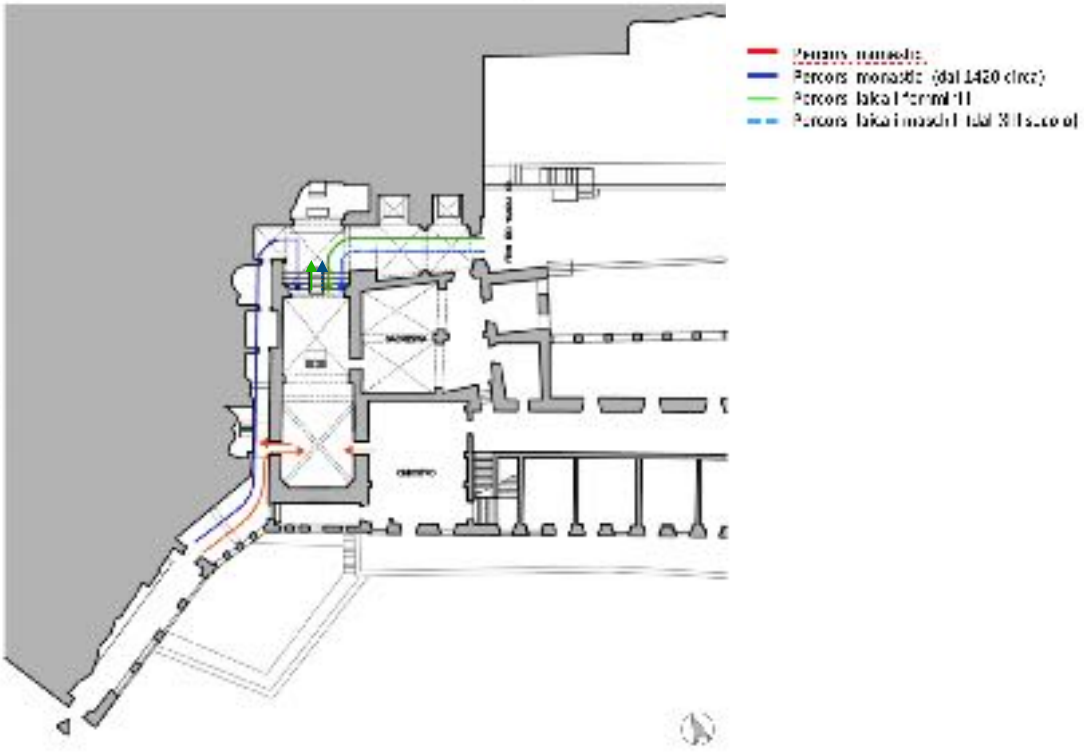
III.142-143 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Angeli ploranti*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, sottarco.



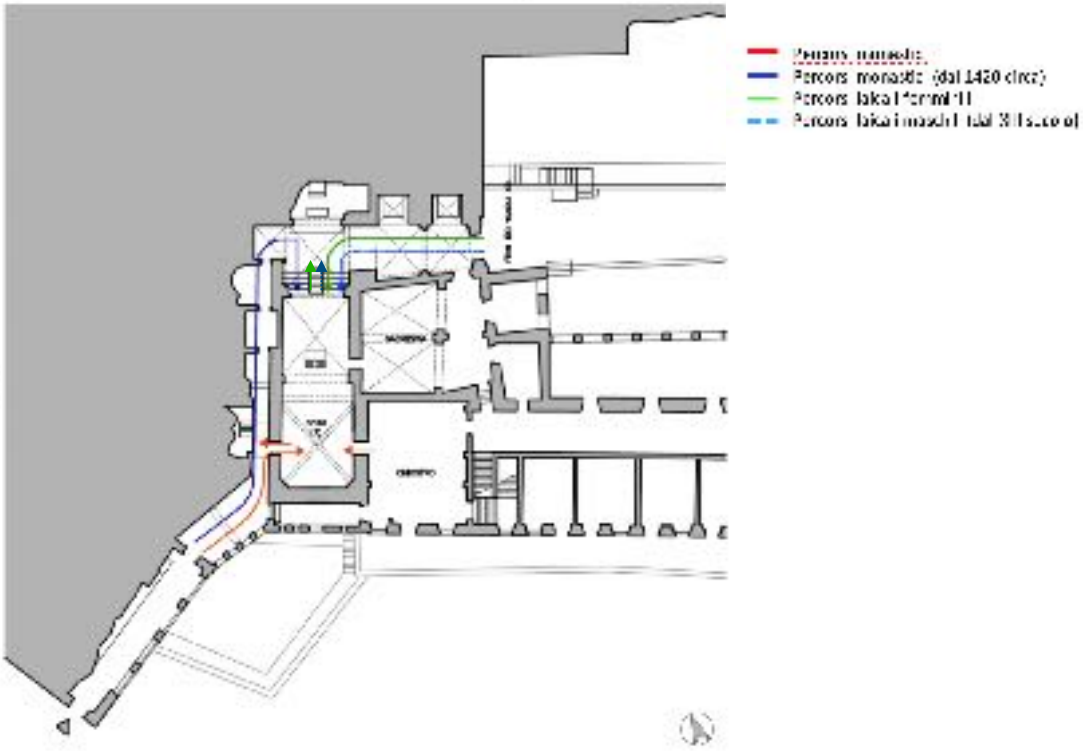
III.144-146 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Angeli ploranti*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, sottarco.



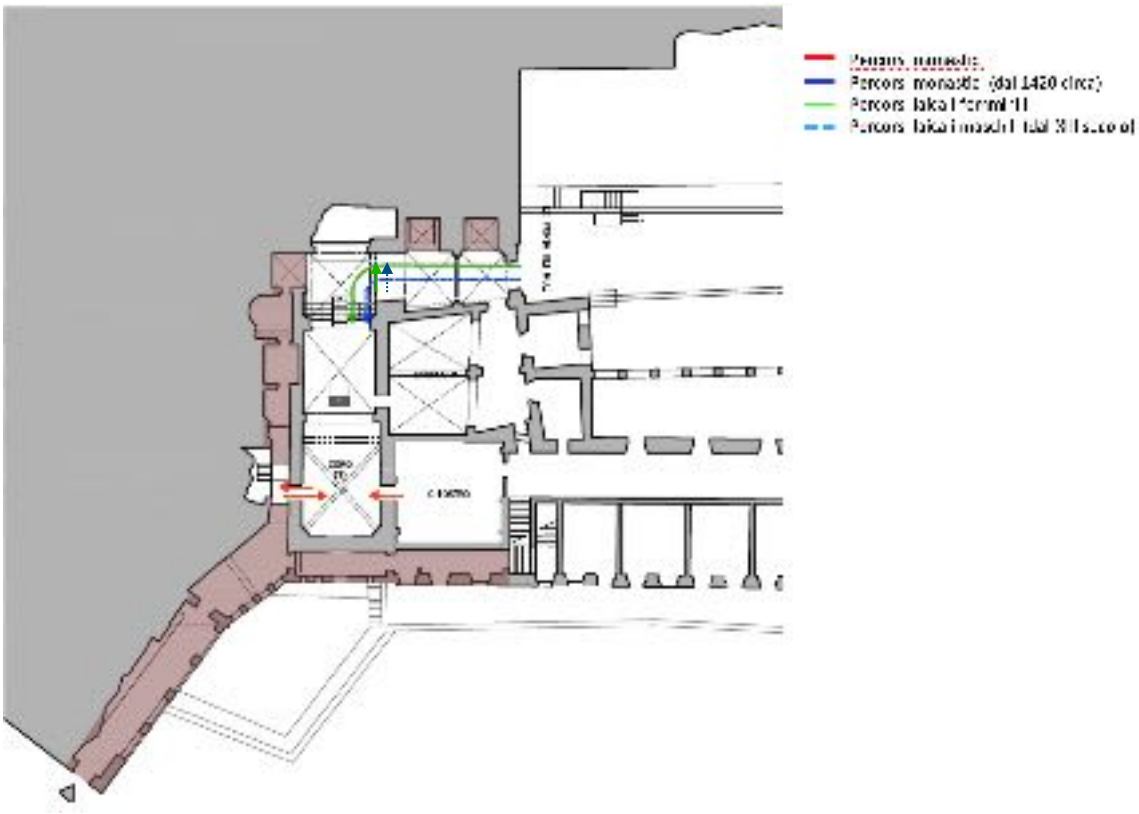
III.147 Pianta della chiesa (XV secolo) con schematizzazione dei circuiti laicali e monastici e posizione dell'altare (in grigio) come ipotizzata da CERONE 2011.



III.148 Pianta della chiesa (XV secolo) con schematizzazione dei circuiti laicali e monastici e posizione dell'altare (in grigio) come ipotizzata da GORDON 2002.



III.149 Assetto della chiesa (XV secolo) nella nuova ipotesi



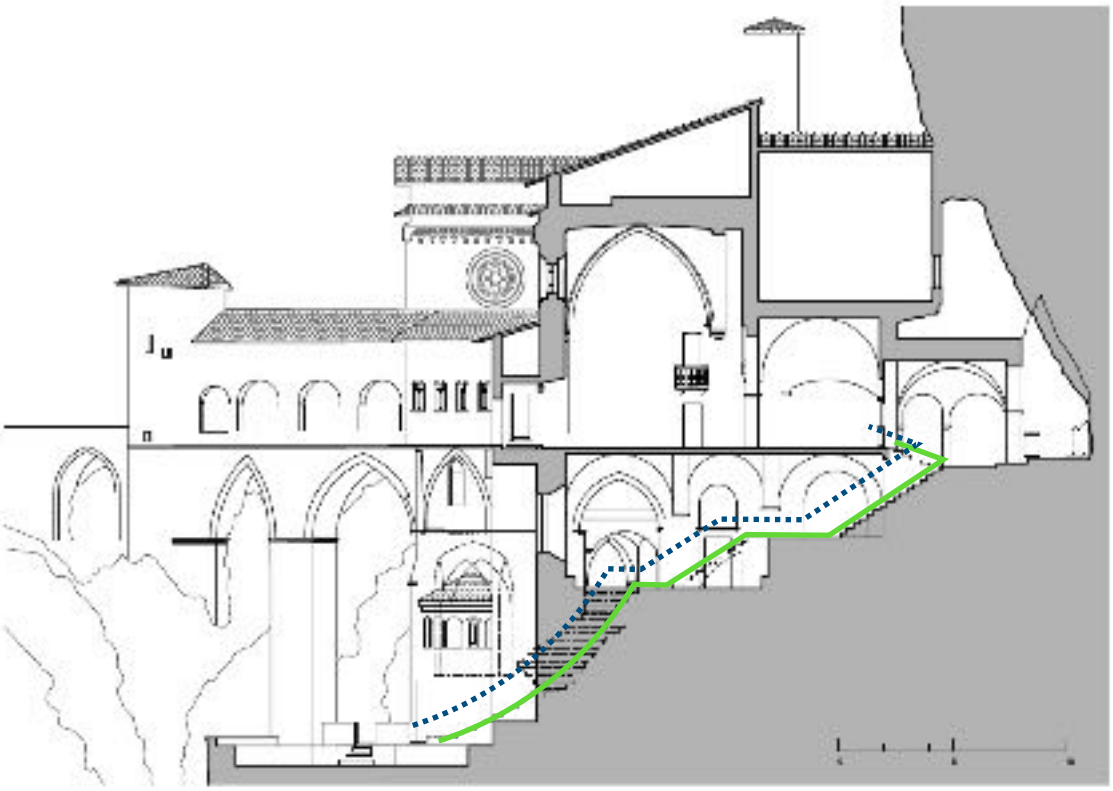
III.150 Schema dei percorsi di accesso alla chiesa (*post* 1250-*ante* 1377): in violetto gli ambienti aggiunti a partire dalla seconda metà del XIV secolo.



III.151 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Pentecoste*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prima campata, parete occidentale



III.152 Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, prima campata, parete orientale.



III.152 Schematizzazione dei percorsi laicali (maschili e femminili) dalla *Porta Sancti Benedicti*.



III.153 Pianta della chiesa abbaziale di Santa Scolastica (ex CERONE 2015, tav. XVII: in rosso, verde e arancio le tracce dei fabbricati più antichi - X, XI, XII secolo)



III.154 DELL'OTTAVO DECENNIO DEL CINQUECENTO, *Madonna con Bambino, san Giovanni Evangelista, il profeta Isaia, san Giovannino e angeli*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, *sacrarium*.



III.155 PITTORE LAZIALE DELL'OTTAVO DECENNIO DEL CINQUECENTO, *Immacolata con Santa Chelidonia, santi benedettini e angeli*, Subiaco, chiesa di Santa Scolastica.





III.156-157 PITTORE LAZIALE DELL'OTTAVO DECENNIO DEL CINQUECENTO, *Immacolata con Santa Chelidonia, santi benedettini e angeli*, Subiaco, chiesa di Santa Scolastica.

CAPITOLO IV

L'Umbria nella Valle dell'Aniene. Gli affreschi trecenteschi del Maestro del dossale di Subiaco

IV.1 Il rinnovamento delle fabbriche specuensi al tempo della 'grande crisi' dell'Ordine

L'elezione di Bartolomeo II, seguita nel 1318 a una lunga vacanza del potere abbaziale[1], veniva salutata con grande giubilo ad Avignone dal papa Giovanni XXII, che si affrettava nel 1319 a scrivere a Roberto d'Angiò per rassicurarlo sulle sorti del luogo emblema dell'Ordine benedettino[2].

L'evento disponeva le premesse di un radicale rinnovamento dei monasteri sublacensi, che si realizzò in dispendiose opere edilizie ed estensive campagne pittoriche, a Santa Scolastica come a San Benedetto, condotte quasi senza soluzione di continuità rispetto all'attività dei cantieri di primo Trecento[3]. C'è poco da fidarsi,

[1] Lo stato dei monasteri di Subiaco all'esordio del secolo non era felice: provati dal terremoto del 1298 (su cui si veda DI GIOVAMBATTISTA 1996, p. 14). Il governo del predecessore Francesco I si era concluso di fatto nel 1303, dopodiché il Sublacense fu retto da un delegato apostolico, Nicola di Mileto, e dal monaco Leonardo. Il vuoto di potere faceva spazio, come prevedibile, all'infiltrazione di interessi feudali, nella fattispecie quelli della famiglia Colonna, riabilitata nel 1303 dal bando papale per la rapina del tesoro pontificio compiuta da Stefano Colonna sei anni prima. Per un ampio commento delle notizie storiche rimando in ultimo a CERONE 2015, pp. 98-102, ma cfr. anche MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 366-372 e EGIDI 1904, pp. 120-121. Sull'abate Bartolomeo II rimando invece a DE DONATO1964. Il profilo che Mirzio dà dell'abate è costruito sul *topos* della rettitudine provvidenzialmente ritrovata dopo una lunga malattia, tra il 1327 e il 1330, che diede nuovo corso alla vita di Bartolomeo, precedentemente scellerata (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 232; EGIDI 1904, p. 123 nota 1). Si ricorda che negli anni dell'abbaziato di Bartolomeo si ambienta la visita allo Speco di Petrarca (narrata nel *De vita solitaria*, II, 9), che, suggestionato dalla naturale solitudine del luogo, trasfigura il monastero in un *limen Paradisi*; alla permanenza di questo primo illustre ospite seguì quella di Angelo Clareno, sulla quale cfr. FRUGONI 1953.

[2] Bartolomeo era presso la curia pontificia avignonese al momento dell'elezione. La lettera a Roberto d'Angiò (*Reg. Vat*. 67, c. 287r, ep. 624; *Reg. Vat*. 68, c. 253r, ep. 1755) è stata resa nota da R. Morghen, in *Chronicon Sublacense*, [II metà del XV sec.], ed. [1927] 1991, p. 103 nota 187. In questa il papa Giovanni XXII raccomandava il monastero al *pius* Roberto, in un momento in cui era finalmente «relazata [*sic*] plurimum observantia regularis et bona immobilia ad ipsum monasterium pertinentia, a nonnullis qui nomen Dei recipere in vanum non formidant, ausu sacrilego occupata, rebus mobilibus quodamodo deductis in predam et divisis in spoliam».

[3] Per le imprese artistiche condotte a Santa Scolastica si veda CERONE 2015, pp. 91-108. Subito dopo il terremoto del 1298 si era provveduto a ripristinare l'ambulacro ovest del chiostro, danneggiato dal crollo del dormitorio, che invece sarebbe stato ricostruito «quadraginta annos» più tardi (cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 383). Al momento del primo restauro del chiostro risale la realizzazione dei motivi fitomorfici leggibili nel settore superiore e, per la Cerone, anche il finto ammattonato che corre lungo il basamento, di cui però si è già proposta una cronologia anticipata (*supra*, §I.1.2.1). La studiosa riporta, inoltre, ai primi anni dell'abbaziato di Bartolomeo II la realizzazione delle *Vedute di castelli* e delle *Storie di san Benedetto* della facciata della chiesa [fig. II.145-146]. Per queste ultime era già stata proposta una datazione verso il primo decennio del secolo da BELLOSI 1985 (p. 145 nota 71), avanzata da ROMANO 1992 (p. 185) agli anni venti: la datazione sembrerebbe tuttavia essere più arretrata, per via di una cultura ancora fortemente legata a *Conxolus*, se non immediatamente derivata dal cantiere dello Speco.
È estremamente suggestiva l'idea di Bellosi di vedere la mano di Filippo Rusuti nell'angelo simbolo di san Matteo, dipinto nella volta dell'ambulacro del chiostro: in tal senso il confronto

quindi, della notizia mirziana che vuole lo Speco «potius stabulum animalium quam religiosorum domicilium»[4] al tempo dell'elezione di Bartolomeo; eppure, la mistificazione retorica del cronista partecipa a dare connotazione quasi demiurgica all'operato del munifico abate, significativa della speciale devozione di quest'ultimo per il luogo specuense, che fu in effetti al centro di un'azione congiunta di mirato e duplice rinnovamento *in spiritualibus* e *in temporalibus*.

La restaurazione della vita cenobitica si esplicava nella prima redazione, «propter monastici ordinis lapsum», delle *Consuetudines sublacenses*, testo normativo della disciplina monastica e al contempo dettagliata relazione di come essa venisse esemplarmente praticata *in sacro loco Specus*[5]. Proseguiva, d'altro canto, il contestuale allestimento degli spazi della vita comunitaria, già condotto con ritmo desultorio nel corso dei secoli precedenti: del dormitorio e del coro di Santa Scolastica, ma soprattutto del coro specuense, laboratorio di applicazione dell'indirizzo riformistico e come tale monumentalizzato con la commissione del dettagliato ciclo neotestamentario al perugino Maestro del dossale di Subiaco [figg. IV.1-3].

Non si mancò, al contempo, di dare attenzione e veste più degna ai settori pubblici del monastero, affrescati in prevalenza – come si dirà – da un pittore assai prossimo al Maestro del dossale, ma da quello distinto da una più genuina discendenza da Meo da Siena, ovvero il Maestro dei dossali di Montelabate: gli ambienti interessati dalla decorazione trecentesca furono la cappella della Madonna [figg. IV.15-17], oratorio di grande importanza devozionale – era difatti tra i più antichi del santuario[6] –, già interessato da un intervento pittorico nella tornata di

con l'*Angelo* musivo di Santa Maria Maggiore a Roma e con quello annunciante dell'abbazia di Grottaferrata (cfr. BELLOSI 1985, p. 122, figg. 136-138) è molto istruttivo. L'attribuzione, che mi sembra verificata dalla condivisione di un senso volumetrico che è peculiare del pittore - in questo distante da Cavallini (ROMANO 2017a, p. 148) – comporterebbe un restringimento notevole della cronologia dei dipinti delle volte, che dovrebbero perciò collocarsi tra il terremoto del 1298 e la partenza di Rusuti per la Francia, avvenuta nel 1301 o anche prima, nell'immediato seguito della rovina dei Colonna (1297), come recentemente ipotizzato da ROMANO 2016.

Su Rusuti, autore del mosaico della facciata di Santa Maria Maggiore, firmato (con *Cristo in trono tra santi e committenti Giacomo e Pietro (?) Colonna* e *Storie della fondazione della basilica*), si vedano: BELLOSI 1983, pp. 131-133; BELLOSI 1985, pp. 116-123 (con notevole accrescimento del catalogo, nel quale si riconoscono come più schiettamente rusutiani le tavole bifacciali dell'abbazia di S. Nilo a Grottaferrata, nonché le *Storie veterotestamentarie* lì affrescate, e i dipinti murali della cappella dello Spirito Santo nella cattedrale di Saint Nazaire a Béziers, testimoni della parentesi francese del pittore romano sotto l'ala di Filippo il Bello); GARDNER 1987, pp. 381-383; TOMEI 1999; ROMANO 2016.

Aggiungo, infine, la recentissima riscoperta dell'autografo del pittore sul bordo superiore della *Madonna con Bambino* della chiesa romana di Santa Maria del Popolo, precedentemente riferita al Maestro di San Saba (da: GARRISON 1949, pp. 29, 63; TOESCA [1927] 1965, II, p. 1014 nota 38; TESTINI 1961, p. 60; MATTHIAE 1966, p. 209; BOLOGNA 1969, p. 110 nota 57; TOMEI 1990, p. 135): l'importante acquisizione permette di risarcire gli inizi torritiani di Rusuti. Si veda sulla recente riscoperta il libello *Filippo Rusuti e la Madonna di San Luca in Santa Maria del Popolo* 2018.

[4] Cfr. MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 368.

[5] Sull'importanza normativa del testo delle *Consuetudines sublacenses* per il movimento riformistico mellicense si vedano le pagine di EGIDI 1904, pp. 123, 248-260.

[6] Cfr. *supra*, §I.2.2.1.

lavori primo-duecentesca[7]; si provvide alla decorazione dei muri e delle coperture del primo tratto della Scala Santa [figg. IV.8-9], cammino di ascesa penitenziale allo Speco dalla *Porta Sancti Benedicti* alla cripta.

Dalla cima della Scala sono pertinenti alla decorazione trecentesca il cielo stellato della prima volticina, identico a quello che fa da sfondo alle figure dei *Fondatori degli ordini* [fig. IV.12], e il fastigio a gattoni dell'arco trionfale [fig. IV.8] che, sebbene sia di fattura più semplice rispetto ai frontespizi delle architetture che incorniciano le figure della Scala Santa [fig. IV.10], è in continuità stratigrafica con le pitture della volta. Quanto alla fascia fitomorfica del primo sottarco, essa potrebbe essere invece parte delle pitture del gruppo romano di *Conxolus*, giacché si ritrova identica anche all'ingresso della cappella di san Gregorio dov'è contestuale a un apparato d'ornati cosmateschi, coerenti con quelli impiegati dalle botteghe romane attive allo Speco [figg. IV.13-14].

Allo stesso tempo non si mancò di segnalare l'ingresso orientale della ben nota *Porta dei muli* [figg. IV.22-23], e di affrescare la cappella del Crocefisso, il minuto sacello collocato nell'antico vestibolo di verosimile – ma non ancora dimostrata – destinazione privata [figg. IV.19-21][8].

Il momento di grande vitalità trecentesca vissuto dai monasteri di Subiaco, trasmesso con vivida impressione dall'incalzare delle attestazioni di donazioni *pro operibus* tra il terzo e il quarto decennio del Trecento[9], è in apparente antitesi rispetto alle tendenze generali dell'Ordine, costretto a fare i conti, sin dai primi decenni del secolo, con i sintomi di una crisi profonda innescata da una pluralità di fattori concomitanti.

Nonostante la curia avignonese muovesse in direzione di una sorta di radicalizzazione benedettina delle gerarchie ecclesiastiche, giunta all'*acme* negli anni del pontificato di Benedetto XII con la promulgazione, nel 1336, della *Summa Magistri dignatio* (*Benedictina*)[10] – una prosecuzione delle istanze riformistiche

[7] Cfr. *ivi.*

[8] Cfr. *supra*, §III.3.

[9] Va ricordato, a tal proposito, il famoso breve del 1321 con cui il vescovo di Tivoli esorta i locali a contribuire al finanziamento dei cantieri dello Speco (MIRZIO DA TREVIRI, [1628-1630], ed. 2014, II, p. 381); si aggiungono, inoltre, i documenti del 17 giugno 1337, con cui l'abate storna cinquanta fiorini delle casse del Sublacense in favore dello Speco e quelli del 27 settembre 1338 e del 14 marzo 1339 con i quali il monastero di San Benedetto è fatto beneficiario di beni immobili, nella fattispecie della badia di San Pietro a Cerreto laziale e della chiesa di San Cristoforo a Gerano (cfr. FEDERICI 1904, pp. 118, 120, docc. mcxvii, mcxxxxii). MIRZIO DA TREVIRI [1628-1630] (ed. 2014, II, p. 383) riporta invece notizia della donazione finanziaria fatta da parte di Bartolomeo II al priore Giovanni per favorire i lavori alla non identificata cappella di San Nicola, *in loco Specus* (forse una di quelle del vestibolo orientale).

[10] Al secolo Jacques Fournier, resse il papato dal 1334 al 1342. La riforma dell'ordine benedettino fu anticipata da una serie di provvedimenti, tutti concentrati nel 1335: la bolla *Pastor bonus*, con la quale si ordinava ai monaci vaganti di rientrare in convento; la *Regolarem vitam*, che proibiva invece il passaggio da un ordine all'altro; la *Fulgens sicut stella* per i cistercensi, mirata a riaffermare la consustanzialità della disciplina monastica con la chiara ripartizione degli spazi cenobitici. La serie fu conclusa nel 1336 con la *Benedictina*, che «dava al più venerabile degli Ordini, quello di s. Benedetto, una struttura che esso non aveva mai avuto: i monasteri venivano

maturate già in seno al pontificato di Innocenzo III –, lo stato delle grandi abbazie territoriali dell'Italia centro-meridionale tradisce i sintomi di un'era difficile, assediata da forze in collisione: la morsa sempre più stretta dei particolarismi feudali, il progressivo, inesorabile allentamento degli obblighi della vita regolare, la marginalità dei grandi centri abbaziali rispetto alle vivaci realtà urbane, già colonizzate dagli Ordini mendicanti sin dal primo quarto del Duecento, la perdurante e diffusa vacanza del potere abbaziale, non di rado subordinato alle pretese dei potentati nobiliari extra-urbani[11].

È significativo, ad esempio, che l'abate di Farfa non risiedesse più presso il monastero, fatto che ne avrebbe determinato la scomunica; medesima sorte toccò anche all'abate di San Michele della Chiusa[12]. La dignità vescovile, ottenuta nel 1322, aveva precipitato l'abbazia di Montecassino nelle angherie della nobiltà locale, cui si aggiungevano a ulteriore danno le catastrofiche conseguenze della peste del 1348 e del terremoto dell'anno seguente, responsabile della distruzione pressoché totale della fabbrica medioevale cassinese, oltre che di molti centri situati sulla dorsale appenninica, tra cui la stessa Subiaco. Persino la potente abbazia di Cava de' Tirreni, entrata stabilmente sotto la protezione del *pius* Roberto d'Angiò, si trovò a fronteggiare, tra il 1295 e il 1331, un periodo di grande instabilità del potere, determinata dalla costante assenza degli abati dal monastero, o per mancata assunzione della carica – è il caso di Bernardo (1311-1316) – o perché essi furono chiamati a risiedere stabilmente presso il *palatium* napoletano, come Roberto (1301-1311) e Filippo de Haya (1316-1331)[13].

Alle contingenze storiche e politiche che minavano alla base la saldezza dell'organigramma benedettino si aggiungeva una problematicità ulteriore afferente alle scelte di committenza e alle imprese artistiche; a fronte della capacità degli ordini mendicanti, nella fattispecie dei francescani, di adeguarsi alle esigenze della devozione moderna attraverso l'elaborazione di iconografie aggiornate e nuove strategie d'immagini, i benedettini, tradizionalmente poco innovatori, provarono

suddivisi in trentadue province, gli abati dovevano riunirsi in Capitolo ogni tre anni, un monaco su venti era autorizzato a frequentare le Università a determinate condizioni» (cfr. GUILLEMAIN 1966, p. 380) I termini della ricezione e gli effetti conseguenti della bolla papale sono aspetti che introducono a un dibattito critico piuttosto serrato, avviato dalla lapidaria asserzione di Philibert Schmitz: «En Italie la *Benedictina* n'eut presque acune efficacité» (SCHMITZ 1948, p. 72). Le posizioni dello studioso belga venivano ricalibrate – soprattutto in riferimento al contesto centro-settentrionale delle abbazie italiane – da: SAMBIN 1954; SAMARITANI 1996, pp. 239-243. Anche Cécile Caby mostrava le sue riserve sull'effettiva incidenza in Italia dei tentativi riformistici di Benedetto XII (cfr. CABY 2004).
Una decisiva riaffermazione degli effetti positivi della bolla papale sull'organigramma e la disciplina dell'Ordine giungeva da TROLESE 2004, che appuntava l'attenzione, tra «i germi di una ripresa di interesse per l'ideale monastico», soprattutto sull'educazione e sulla formazione universitaria dei giovani monaci.

11 Cfr. specialmente PENCO 2004.

12 *Ivi*, p. 8.

13 La situazione migliorò solo con l'elezione dell'abate Mainerio, che resse la fondazione cavense dal 1341 al 1366. In mancanza di uno studio specifico sulla storia trecentesca della Badia di Cava, si rimanda a PANARELLI 2004.

anch'essi a rispondere alle sollecitazioni figurative dei nuovi tempi, aprendosi a un timidissimo, ma tutt'altro che programmatico e capillare, cambiamento[14]. Sebbene la desultorietà dei tentativi di elaborazione di una retorica figurativa più accattivante non permetta di rilevare linee di tendenza comuni in seno all'Ordine, val la pena appuntare l'attenzione ad alcuni casi di particolare interesse, sintomatici di una riflessione condivisa e attuale.

Un primo e significativo momento di presa di consapevolezza era avvenuto proprio allo Speco, al tempo dell'edizione figurativa, dettagliata e magniloquente, della *Vita Sancti Benedicti*, risposta strutturata alla propaganda francescana assisiate e, di riflesso, laziale[15]. Ad analoghe istanze di autocelebrazione e affermazione identitaria Gregorio Penco riportava le radici della discreta diffusione, nel primo Trecento, delle iconografie che vedono Benedetto raffigurato tra i fondatori dei quattro ordini monastici, un'opzione che invece viene ignorata allo Speco, dove con i santi Francesco, Domenico e Agostino, raffigurati nella crociera della Scala Santa, compare Bernardo di Chiaravalle[16] [fig. IV.12]. Al contrario, nell'abbazia di San Leone a Bitonto le effigi dei quattro patroni Benedetto, Francesco, Domenico e Agostino sono contestuali a un'edizione benedettina del *Lignum vitae* – da datare forse tra gli anni trenta e quaranta del Trecento –, straordinaria per latitudine geografica e perspicuità d'invenzione[17] [fig. IV.25]. La trasmigrazione di un tema iconografico d'elezione squisitamente francescana, quale l'*Albero della Vita*[18], in contesto benedettino aveva un importante precedente nell'affresco di analogo soggetto nel transetto destro della chiesa abbaziale di Sesto al Reghena [fig. IV.24], parte di un'ampia decorazione realizzata dal Maestro del coro degli Scrovegni e da

[14] Cfr. PENCO 2004, p. 13.

[15] Cfr. capitolo II.

[16] La medesima iconografia è ripetuta dal Maestro della cappella Caldora nel vestibolo orientale della chiesa. Negli affreschi trecenteschi è piuttosto straordinaria la precoce ricezione dell'iconografia del vescovo di Ippona come fondatore dell'ordine degli Eremitani, cosa che sembrerebbe riverberare i recenti entusiasmi dell'ordine per Agostino, scatenati dalla bolla *Veneranda Sanctorum Patrum* (20 gennaio 1327) e dalla fondazione del monastero pavese degli Eremitani intorno alla tomba del santo, avvenuta dopo l'ingresso dei frati in San Pietro in Ciel d'Oro nel 1331. Su questi aspetti rimando a COSMA 2011, pp. 161-167; G. Pittiglio, in *Iconografia agostiniana. I* 2011, pp. 204-207.

[17] L'arrivo in Puglia di questo soggetto squisitamente giottesco chiama necessariamente in causa una possibile mediazione dalla Napoli angioina. La pittura è collocata sulla parete sinistra del coro monastico ed è contestuale a un *Giudizio Universale*, recentemente datato agli anni quaranta del Trecento. Cfr. GENCO 1990; CALÒ 2013-2014. In quest'ultimo contributo si evidenzia, inoltre, la presenza nel *Giudizio Universale* del motivo della scala per l'accesso al Paradiso, invece del più consueto giardino edenico: esso viene letto in relazione all'interesse dei benedettini per il tema della scala di Giacobbe, originato dal capitolo VII della Regola, dove san Benedetto figura la vita dei monaci come scala di dodici gradini che porta al Paradiso. Si ricorda, inoltre, che l'accoppiamento del *Giudizio Universale* con il *Lignum vitae* compare agli inizi del Trecento a Santa Maria del Casale a Brindisi. Sugli importanti affreschi brindisini si veda ora CURZI 2013.

[18] La diffusione del tema iconografico in ambito francescano è stata capillarmente indagata da Alessandro Simbeni, ai cui studi rimando: cfr. in particolare SIMBENI 2007; SIMBENI 2008-2009; SIMBENI 2011.

un secondo e forte giottesco padovano, tra il 1316 e il 1319, nel solco della bruciante esperienza padovana di Giotto[19].

IV.2 Gli affreschi trecenteschi dello Speco

Al gruppo delle iconografie mutuate dalla retorica figurativa di contesti altri vanno ricondotti anche i temi macabri della Scala Santa del Sacro Speco, il *Trionfo della morte* e l'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti* [figg. IV.28, 29]: tali motivi di genesi e ispirazione profana, ben prima dell'affresco di Andrea Orcagna realizzato verso la metà del secolo per i francescani di Santa Croce a Firenze, avevano conosciuto nei primi decenni del Trecento una fortuna minima in ambito monastico, toccando i benedettini di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena – dove si conserva un'edizione iconografica del Maestro del coro Scrovegni nel nartece della chiesa [fig. IV.26] –, quindi i domenicani di Bolzano (1329 circa) [fig. IV.27] e infine di Pisa, che ne commissionavano a Buffalmacco una versione turbinosa per il Camposanto[20].

Come a Sesto al Reghena, le immagini sublacensi si situano in una zona di transito, per di più connotata da una forte caratterizzazione pubblica, e introducono con efficace *vis* retorica il cammino penitenziale ascensionale dei laici lungo la Scala

[19] Sui cicli dell'abbazia di Sesto al Reghena, si veda COZZI 2001, pp. 75-77, per l'analisi del *Lignum Vitae*. La presenza di questo tema squisitamente francescano in ambito benedettino è spiegata con l'influenza dell'*exemplum* giottesco del parlatorio della Basilica del Santo a Padova.

[20] La bibliografia sulla fortuna di questi temi iconografici è sterminata, ma è d'obbligo rimandare almeno a: BOLOGNA 1969, pp. 42-47, per le precoci attestazioni della cattedrale di Santa Maria Assunta ad Atri, rilette congruamente con datazione agli anni federiciani (1240-1250), e di Santa Margherita in Vulture a Melfi (1290 ca.). A proposito degli affreschi di Atri, aderivano al medesimo partito di Ferdinando Bologna (ritornato sull'argomento in BOLOGNA 2001, pp. 207-211) i forti argomenti di ACETO 1998, che hanno permesso di scattivare risolutamente lo stile degli affreschi abruzzesi da una cronologia bassa e, di conseguenza, dalla generale valutazione diminutiva.
Per le precisazioni cronologiche sull'edizione reatina di Poggio Mirteto, ancora duecentesca, che presenta uno schema analogo a quello delle pitture di Pisa e Subiaco – cioè quello 'italiano', con i tre morti nelle casse e i vivi ritti sul lato opposto - si veda invece AHLQVIST 2005. Come bibliografia generale di riferimento, si vedano: BRION-GUERRY 1950; FRUGONI 1987; CRISTIANI TESTI 1997; BOLZONI 2002, pp. 3-46; FRUGONI 2016.
Ricordo, inoltre, un'interessante versione lapidea e sintetica di un *Incontro tra un vivo e la Morte*, originariamente pertinente a una tomba terragna nella chiesa napoletana dei domenicani di San Pietro Martire (ora Napoli, Museo nazionale della Certosa di San Martino). La lastra reca un mottetto in volgare illustre, con tratti metrici e stilistici affini a quelli dell'affresco sublacense, a significare che si era standardizzato un vero e proprio genere epigrafico-letterario (D'ACHILLE 1997, pp. 223-225); cfr. GAGLIONE 1999.
Il *Trionfo della morte* di Bolzano è collocato sulla parete sinistra della cappella di San Giovanni, già cappella funeraria della famiglia Rossi/Botsch, *a cornu epistolae* della tribuna; l'affresco è pertinente a una più ampia decorazione pittorica (con *Storie di san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista*, e soggetti votivi), probabilmente completata dopo la morte di *Bannini de Bamboriciis de Florentia*, avvenuta nel 1324; «La scena di Bolzano, vista quotidianamente dai frati che si recavano in coro, obbligava a "non fuggire i pensieri della morte" e ad avere "memoria del Giudizio e de le pene", visto che, come diceva fra Giordano da Pisa, i peccatori reagivano solo per stimolo della paura», cfr. FRANCO 2010, p. 179.

Santa e, al contempo, l'uscita di coloro i quali avessero fatto ingresso al complesso dalla porta orientale: è perciò chiara ed estremamente suggestiva la funzione demandata alle pitture di compendiaria *summa* escatologica dei percorsi della topografia sacra della cripta.

Una breve digressione a proposito dei percorsi di fruizione.

Già in precedenza si è avuto modo di restituire le condizioni di una canonizzazione tardo-duecentesca del cammino dei pellegrini nello Speco in due opposte direttrici: una in discesa, dall'estremo accesso orientale (*Porta dei muli*) al cosiddetto pseudo-transetto, alla Scala Santa; l'altra in salita, dalla *Porta Sancti Benedicti* alla cripta, quindi agli ambienti del livello superiore. La praticabilità dei due sensi di marcia è confermata dalle scelte compositive messe in atto negli affreschi trecenteschi: dalla collocazione del *Battesimo di Cristo* sul prospetto settentrionale dell'arco trasverso a metà della Scala Santa, in posizione dunque visibile esclusivamente a chi provenisse dalla cripta e scendesse la Scala Santa; dal ricorso a piccoli accorgimenti di *captatio* nei santi dipinti sui pilastri della Scala, che guardano ora verso la cripta – è il caso del *San Giovanni Battista* [fig. IV.45], della *Sant'Anatolia* [fig. IV.42] e della *Santa Margherita* [fig. IV.41] – accompagnando la discesa dei devoti, ora verso la *Porta Sancti Benedicti*, guidandone la risalita, come fa la *Santa Scolastica* [fig. IV.43].

Per una coerenza delle corrispondenze iconografico-funzionali raramente disattesa allo Speco, la scelta dei soggetti macabri degli affreschi, nonché la loro collocazione sulle pareti della Scala Santa, dovette essere condizionata per attrazione semantica da un altro fattore: dalla vicinanza, cioè, del cimitero, che si ricorda collocato nello spazio antistante l'ingresso meridionale almeno fino al Quattrocento[21], quando il roseto e il terrazzamento ancora oggi visibile avrebbero definitivamente inibito l'accesso da quel lato[22].

Le due pitture – e in modo particolare il *Trionfo della morte* – sono connotate da una graffiante crudezza ritrattistica, spinta fino a marcature grottesche nella caratterizzazione del gruppo dei vecchi e malati questuanti [fig. IV.33] o nella descrizione degli stadi di decomposizione dei tre cadaveri mostrati dall'eremita Macario [fig. IV.31]. Il gusto aneddotico e descrittivo sotteso alle scene erompe con maggiore evidenza nei gustosi mottetti in volgare[23] che si scambiano i personaggi

21 Cfr. *supra* §I.2.3 nota 163. Già HERMANIN 1904, p. 501 rilevava la connessione dei soggetti macabri con il cimitero poco distante.

22 Sospetto che la chiusura dell'ingresso dalla *Porta Sancti Benedicti* possa essere avvenuta contestualmente alla sistemazione quattrocentesca dell'*ecclesie mulierum ingressus* (cfr. *supra*, §III.2), quindi all'intervento pittorico del Maestro della cappella Caldora sulla facciata del vestibolo orientale. A margine, va detto che la pratica votiva del cammino ascensionale dei pellegrini lungo la Scala Santa non dovette essere dissuasa dalla perdita d'uso dell'accesso meridionale; al contrario, essa era ancora vitale nell'Ottocento, come testimonia un dipinto di Jean François de Montessuy, in collezione privata, del 1844 [fig. IV.34]. Sarà quindi da pensare che al tempo i pellegrini – che potevano beneficiare anche dell'ingresso da occidente –, una volta giunti nella cripta riscendessero lungo la Scala per poi percorrerla in risalita.

23 Di cui SCARPELLINI 1988-1989, p. 151 nota 3, faceva notare l'inflessione perugina del *chiamemo*.

del *Trionfo della morte*; la marcatura linguistica delle corresponsioni, tanto diversa – per toni e destinatari – dai ritmi narrativi delle glosse latine che accompagnavano le *Storie* del coro monastico dà ulteriore e più tangibile misura della vocazione pubblica del settore.

Lo scheletro, erto sul dorso di un cavallo furente che travolge la massa di cadaveri sotto alle sue zampe, si presenta minacciosa: I SO' COLEI C'OCCIDO O(n)NE PERSONA/ GIOVANE E VECCHIA NE VERUN NE LASSO/ DE GRANDE ALTURA SUBITO [le basso][24]; gli rispondono i malati: TU LASSE NOI CHE SEMPRE TE CHIAMEMO/ DESIDERANDO CHE NE DEA LA MORTE. Dall'altra parte, tra i due eleganti giovanotti, il tono degli scambi si assesta su un altro registro linguistico, quasi calibrato sui ritmi e sul lessico della poesia stilnovista. Dice uno al compagno falconiere: CHANGIATO SE' NEL VISO TANTO SCO/ LORITO// VORRIA/ SAPERE CHITA COSÌ/ FERITO; e gli risponde l'altro, già toccato dalla punta esiziale della spada, CHO GRAN DOLORE E FORTI SO(S)PIRI// SENTIE LA MORTE CHE FERIMME AL CORE// DE SUBITO PERSE O[nne] VALORE.

IV.2.1 I soggetti iconografici e la sequenza di lettura

IV.2.1.1 *Gli spazi pubblici: la cappella della Madonna e la Scala Santa*

I temi macabri rappresentano un vivace parergo a margine della narrazione che ha luogo nella cappella della Madonna, incentrata sugli episodi della *Vita della Vergine*, dall'*Annunciazione* alla *Morte* [figg. IV.15-17], cui si aggiungono le tre appendici cristologiche, relative alle *Storie dell'infanzia* ed esterne allo spazio dell'oratorio, ovvero la *Strage degli Innocenti*, la *Fuga in Egitto*, sulla fronte meridionale dell'arco della Scala, e il già citato *Battesimo di Cristo*, sul lato opposto [figg. IV.35-37]. Fanno da prologo al racconto mariano della cappella i profeti dipinti entro polilobi mistilinei sul secondo sottarco della Scala Santa, *Isaia* e *Davide*, ciascuno con il rispettivo e canonico cartiglio [figg. IV.38, 39]: il primo inneggiante al concepimento virginale di Maria (ECCE/ VIRG/O CO(n)/CIPI/ET †/ISA/IAS †, da Is 7, 14), all'incarnazione l'altro (HO/ MO/ FAC/ TUS/ E(st)/ IN E/A, da Ps 80, 10).

Dipinti a figura intera sui pilastri della Scala, altri santi accompagnano il cammino dei devoti, fronteggiandosi da un lato all'altro: dalla cima, *Santa Caterina* [fig. IV.40] e *Santa Margherita*, con il drago abbozzato in sinopia [fig. IV.41]; le sante *Anatolia* [fig. IV.42] e *Scolastica* [fig. IV.43]; gli eremiti *Onofrio* [fig. IV.44] e *Giovanni Battista* [fig. IV.45] e, infine, i diaconi *Lorenzo e Stefano*, prospicienti l'ingresso alla cappella della Madonna [figg. IV.46, 47]. L'ordine di successione dei santi è ulteriore elemento rivelatore della funzionalità dei percorsi discensionali lungo la Scala Santa, giacché la progressione gerarchica muove dalla cima al fondo dei gradini: prima si trovano le sante donne, martiri e benedettine, quindi i santi eremiti, infine i protomartiri, in posizione prospiciente l'accesso al sacello della Madonna.

[24] Le integrazioni seguono HERMANIN 1904, pp. 509, 511.

La narrazione mariana – programmaticamente esemplata, come si vedrà, sulle storie giottesche del transetto destro della basilica inferiore di Assisi[25] – viene snocciolata con sequenza discontinua, principiando con l'*Annunciazione* [fig. IV.54] della vela meridionale della crociera della cappella; immediatamente al di sotto si collocano in dittico le scene della *Natività di Cristo* e dell'*Adorazione dei pastori* [fig. IV.16]; da quest'ultima si passa alla *Purificazione di Maria* della vela settentrionale [fig. IV.127], mentre sul lato occidentale sono impaginate le scene di epilogo della vita della Vergine: i *Funerali*, l'*Assunzione* e l'*Incoronazione* [fig. IV.17].

Alla piccola nicchia absidale, dove ancora oggi – come un tempo[26] – è ubicato l'altare, sono destinati i soggetti votivi.

Al di sopra di una sintetica *Crocefissione con dolenti*, serrata tra le due monofore e affiancata dalle figure di *San Benedetto con la Regola*, sulla destra, e dei santi *Placido* e *Mauro* sulla sinistra [fig. IV.48], troneggia, tra i santi *Gregorio* e *Silvestro* – quest'ultimo nell'atto di presentare un anonimo donatore laico –, un'ammiccante *Madonna col Bambino e angeli* che pinza leziosamente un ramo fiorito di gemme bianche e rosse nella mano destra, ritorta innaturalmente su se stessa; Gesù, ritto sulla coscia della Madre, le si appoggia col gomito alla spalla e con la manina le tira il velo [fig. IV.50], replicando – come notato da Dillian Gordon – il medesimo schema della *Madonna con Bambino* del *recto* del dossale di Meo da Siena per San Pietro a Perugia (Frankfurt, Städel Museum)[27], a sua volta probabilmente esemplato su un archetipo duccesco, che Cesare Brandi identificava nella perduta *Madonna* della cappella dei Nove di Palazzo Pubblico a Siena, del 1302[28]: lo stesso schema compositivo è comune alla *Madonna* di Duccio destinata alla chiesa di San Domenico a Perugia (Galleria Nazionale dell'Umbria) [fig. IV.51] e nella piccola *Madonna col Bambino* del suo delizioso trittico della Collection of Her Majesty the Queen a Hampton Court di

[25] La datazione degli affreschi giotteschi del transetto destro ha ottenuto importanti e recenti precisazioni da ROMANO 2015b. La suggestiva identificazione di Gonsalvo di Valboa, ministro Generale dell'Ordine dal 1304, nel frate dal profilo «acuto e astuto», ritratto in ginocchio e privo di aureola ai piedi del *Crocefisso*, ha permesso infatti di serrare la realizzazione della *Crocefissione* giottesca tra il 1310 e il 1313: lo stesso torno d'anni può essere considerato valido anche per le *Storie dell'infanzia*, tenendo comunque presente che queste potrebbero precedere appena l'affresco del Calvario, il cui intonaco sopravanza sull'*Adorazione dei magi* (cfr. specialmente MAGINNIS 1975). Gli estremi individuati corrispondono l'uno alla data del Capitolo Generale di Padova, primo solenne atto di conciliazione dell'Ordine con gli Spirituali, l'altro all'anno di morte di Gonsalvo. Il nome del Generale galiziano era stato discretamente evocato anche da STREHLKE 1999, p. 46.

[26] Che l'attuale posizione dell'altare sia corrispondente a quella originaria è assicurato dal *velarium* basamentale, che varia la tipologia di ornato prevista per le altre pareti (croci con estremità decussate), e dal fatto che la cortina, già duecentesca, sia stata ridipinta nel Trecento solo nelle parti visibili, mentre quelle nascoste dall'altare conservano ancora la *facies* del XIII secolo.

[27] Cfr. GORDON 2002, p. 243.

[28] Cfr. BRANDI 1951, p.152, con riferimento alla Maestà della Pinacoteca di Città di Castello, opera del pittore eponimo.

Londra, opera dei primi anni del Trecento che è una sorta di «versione in scala ridotta» della prima[29] [fig. IV.52].

Ad altro modello occhieggia il Bambino sgambettante, che è infatti una variazione sul tema del Cristo marciante ideato da Giotto per la *Madonna col Bambino* della cappella di San Nicola ad Assisi (1300 circa)[30] [fig. IV. 49]; il senso del movimento è ulteriormente accentuato e amplificato dallo svolazzo arrovellato ma come raggelato del manto, che guarda e particolareggia il modello perugino di Meo [fig. IV.50].

[29] Sull'opera si veda SCHMIDT 1996, dove si sostanzia l'ipotesi di identificazione del committente con il cardinale domenicano Niccolò da Prato, sulla falsariga di quanto già congetturato da: CANNON 1980, pp. 270, 315 nota 240; CANNON 2002. Cfr. anche BELLOSI 2003, pp. 118-119 e L. Bellosi, in *Duccio* 2003, p. 188, per il giusto rilievo dato all'«idea innovatrice» del velo, che subentra alla cuffia bizantina e allo spirito giocoso sotteso all'iconografia: «(…) è straordinaria la soluzione del velo bianco, che dà spettacolo in quel suo riversarsi copiosamente fuori del manto blu, tirato dal Bambino che ne è evidentemente attratto e sembra divertirsi a metterne in mostra le fitte pieghe, come una massaia fiera di esibire un panno di lino appena lavato». Per la *Madonna* di Perugia, centrale di un polittico a cinque o più scomparti, si veda la scheda di V.M. Schmidt, in *Duccio* 2003, p. 196. Per Elvio Lunghi (in *Dipinti, sculture e ceramiche* 1994, pp. 101-102) l'esecuzione dell'opera potrebbe essere collegata al soggiorno perugino di Benedetto XI, allontanatosi nel 1304 da Roma per i tumulti scatenati contro di lui dal rinsaldarsi delle simpatie filofrancesi animate dai Colonna.

[30] La cappella di San Nicola, di patronato Orsini, è il luogo giottesco di Assisi più dibattuto, che non solo manifesta un'autografia più incerta, ma anche delicatissimi problemi cronologici. Va a Irene Hueck il merito di una prima lettura coordinata di dati storici, fatti tecnici e stilistici, scelte iconografiche, che ha portato alla presunta identificazione dei cardinali Giacomo e Pietro Colonna nelle schiere di prelati dipinte ai lati di Giangaetano e Napoleone Orsini, presentati a Cristo dai santi Francesco e Nicola con il rispettivo comitato di accompagnamento. La successiva scialbatura della *sequentia* curiale, che aveva risparmiato solo le figure dei due Orsini, costituiva l'argomento principe sulla base del quale la Hueck ipotizzava un primo intervento pittorico entro il 1297, anno che avrebbe visto la rovina della famiglia Colonna presso il papato e la conseguente inflizione della *damnatio memoriae* alle figure di Giacomo e Pietro. Cfr. HUECK 1983.
Sono di grande interesse le puntualizzazioni fatte da ROMANO 2010, che ricavava il *post quem* del 1296 dall'implicita associazione del *San Giorgio*, presente nella «compagine umbro-romana» di santi dipinti sul sottarco di ingresso, con Jacopo Stefaneschi, cugino di Napoleone Orsini eletto cardinale di San Giorgio al Velabro nel 1295 o 1296 (per le ragioni dell'oscillazione della data, cfr. *ivi*, p. 595 nota 26). A partire da questa acquisizione, veniva individuato come momento plausibile per la messa in opera della decorazione della cappella di San Nicola il biennio 1300-1301, quando Napoleone Orsini fu legato pontificio in Umbria, rendendosi protagonista di una clamorosa vittoria contro Uguccione della Faggiola di Gubbio. Quanto all'intervento di ridipintura delle figure degli altri prelati, esso potrebbe essere ambientato nella fosca atmosfera degli anni seguenti allo Schiaffo di Anagni (1302), quando l'Orsini si mostrava sempre più lontano dal partito romano e vicino invece a Filippo il Bello. Da simile diversione di rotta politica sarebbe potuta derivare la scelta di «cancellare le figure dei colleghi e parenti, per rimanere solo attore con il fratello che ormai (…) aveva ricevuto una degna sistemazione nel monumento funebre sotto la vetrata» (*ivi*, p. 592).
Postilla a margine del dibattito cronologico: sarebbe di fondamentale importanza stabilire se la *Maestà delle Volte* (per cui si veda *supra*, §III.4.1.2), che ripropone il *topos* giottesco del Bambino marciante del finto trittico della cappella di San Nicola, sia stata realizzata nello stesso anno di commissione, ovvero nel 1297. In tal caso, la cronologia dell'oratorio orsiniano verrebbe ad essere serrata in un intervallo strettissimo, tra il 1296 – *post quem* individuato dalla Romano – e l'anno successivo. Ringrazio Andrea De Marchi per aver richiamato la mia attenzione su questa pista di ricerca, che non mi risulta percorsa dagli studi critici.

Ancor più interessante è il soggetto destinato alla vela soprastante, una *Madonna della misericordia* che accoglie sotto il suo manto una messe di devoti, differenziati per genere – a destra gli uomini, a sinistra le donne – con i rappresentanti degli ordini religiosi a fare da aprifila in rigorosa gerarchia [IV.57]. La pregnanza semantica dell'affresco specuense è restituita con chiarezza dalla relazione che esso ha con il dipinto immediatamente sottostante, sul prospetto dell'arco ogivale, dove è raffigurata una sintetica scena di *Resurrezione* che si rivolgono oranti alla Vergine [fig. IV.58]. L'inciso iconografico non va letto come una sorta di *ekphrasis* votiva e desultoria, ma è anzi una sineddotica rappresentazione di *Giudizio* che completa e allo stesso tempo esalta il significato escatologico sotteso all'iconografia ecumenica della *Madonna della misericordia,* ampiamente commentato da Christa Belting-Ihm, Victor Schmidt e Michele Bacci[31]: solo affidandosi a Maria mediatrice «l'umanità peccatrice» può ottenere speranza di salvare l'anima[32]. Il soggetto della vela sublacense è non solo significativamente in asse con l'altare, uno dei più importanti del complesso e dotato, come gli altri, di indulgenze, ma anche con l'ingresso alla cappella: questa è dunque l'immagine mariana che, insieme alla *Maestà*, veniva vista tra le prime dai laici che accedevano all'oratorio, una condizione tutt'altro che inconsueta se si pensa che anche al monastero delle Palazze di Spoleto la *Madonna della Misericordia,* integrata in una *Parusia*, si collocava in corrispondenza dell'ingresso dei laici[33] [figg. IV.59, 60].

31 Le Madonne della Misericordia sono anche frequenti nei contesti di giudizio particolare delle anime: se ne trova esempio nell'affresco posto a corredo del sepolcro di una vedova in San Domenico ad Arezzo (ricordato da BACCI 2008, p. 174), attribuito al Maestro del Vescovado. Per l'affresco aretino cfr.: BARTALINI 2005; DE MARCHI 2008, che propone di identificare il Maestro del Vescovado con Andrea di Nerio verso il 1340.
Per un'ampia indagine sull'iconografia rinvio a BELTING, IHM 1976 - con attenzione al contesto bizantino - e al lavoro dottorale HUBBARD 1984.
Tra i testimoni della prima fortuna del tema iconografico va annoverata la *Madonna dei francescani* di Duccio (Siena, Pinacoteca Nazionale), su cui si veda SCHMIDT 2000.
In BACCI 2008 si richiama l'attenzione sui casi in cui l'iconografia diviene espressione dell'«ansia individuale per la propria sorte nel mondo» e si candida ad essere immagine eletta della preghiera di intercessione dei devoti.

32 Cfr. BACCI 2008, p. 174.

33 L'affresco in questione, strappato dalla parete della chiesa di Santa Maria *inter Angelos*, dove ne rimane solo una pallida traccia, è ora al Glencairn Museum di Bryn Athyn, a seguito di incresciose vicende di vendita che ebbero luogo nei primi decenni del Novecento e che attiravano lo stigma di TOSCANO 1974, p. 4, il primo a occuparsi delle pitture spoletine, ora divise tra Bryn Athyn, Worcester (Worcester Art Museum), Hartford (Wadsworth Athenaeum), Boston (Museum of Fine Arts) e Cambridge (Harvard University Art Museum). Restano a Spoleto (Museo del Ducato di Spoleto e Rocca albornoziana) la *Madonna col Bambino con San Francesco e Santa Chiara* e una delle due *Crocefissioni*. Per una sintesi sulle vicende degli affreschi ora conservati negli Stati Uniti si veda in ultimo GIOMETTI 2017.
Una laboriosa ricostruzione del ciclo spoletino è stata recentemente proposta da Emanuele ZAPPASODI 2018, pp. 172-177, part. 177 nota 104 per la visibilità dell'affresco ai laici.
Si aggiunge un'altra attestazione iconografica della *Madonna della Misericordia* in contesto di *Giudizio Universale* in una miniatura dei corali di San Lorenzo (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms. 9, f. 2v), ricordata da FACHECHI 2017, p. 107.

Nell'accordare promessa di riscatto all'anima dell'ignoto donatore e dei devoti tutti, la Vergine allaccia un potente contrappunto con le macabre rappresentazioni della Scala Santa attutendone il luttuoso messaggio e, sul filo dei circuiti della topografia sacra specuense, si riconnette alle tematiche di *salvatio animae* che attraversano sottotraccia gli apparati iconografici della cripta[34].

Sarà dedicato altro spazio all'analisi dei soggetti narrativi dell'oratorio, che qui lascia il campo a una presentazione degli affreschi della prima campata della chiesa, ovvero del coro dei monaci, secondo la ricostruzione ambientale prospettata nel capitolo precedente[35].

IV.2.1.2 *Il ciclo dell'antico coro monastico*

Le *Storie della passione* occupano tre delle quattro pareti della campata, esclusa quella meridionale che presenta allo stato attuale frammenti superstiti di una cornice dipinta, confrontabile per confezione con quelle che ribattono il profilo delle restanti pareti, con un modulo piuttosto comune nel repertorio del Maestro del dossale [fig. IV.5]. È tutt'altro che improbabile che anche il muro a sud fosse originariamente affrescato – non sarà difficile congetturare possibili integrazioni iconografiche [fig. IV.62] – e che le pitture siano poi state danneggiate irreversibilmente nel corso dei numerosi interventi di restauro apportati: l'allargamento della finestra in età settecentesca, l'apertura di un enorme oculo alla fine dell'Ottocento, la realizzazione dell'attuale rosone nei rifacimenti novecenteschi[36].

La sequenza di lettura [fig. IV.61, 62] principia con l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, la cui collocazione sulla parete orientale d'ingresso dei monaci al coro, immediatamente al di sopra della porta di accesso, fa figurare l'esistenza di virtuose corrispondenze iconografico-funzionali; si prosegue con la *Cattura e tradimento* e *Flagellazione di Cristo* sul muro opposto, quindi con il *Secondo colloquio con Pilato* e l'*Andata al Calvario* del registro soprastante; il momento successivo è quello della *Crocefissione*, seguita dalle *Marie al Sepolcro* – al di sotto della mensola di scarico dell'arco trasverso –, quindi, nel settore mediano della parete orientale, il *Noli me tangere* e la scena unificata di *Apparizione ai discepoli e Incredulità di san Tommaso*. Concludono la sequenza l'*Ascensione*, sullo stesso muro, e la *Pentecoste*, affrontata alla prima sulla parete opposta. La progressione degli episodi dipinti si svolge secondo un senso antiorario e ascensionale, risultando molto meno disorganica di quanto alcuni studi abbiano voluto evidenziare[37]: viene inoltre il sospetto che la circolarità del senso di lettura serva in qualche misura a doppiare i movimenti di ingresso dei monaci nel coro e la loro sistemazione negli stalli[38].

[34] Cfr. §I.2.3.
[35] Cfr. §III.4.2.
[36] Cfr. §III.1.2, nota 17.
[37] Cfr. CRISTIANI TESTI 1982, pp. 145-146.
[38] Sollecitazioni critiche che giungono in special modo da GUAZZINI 2012, e dai casi di studio – sempre relativi ai cori femminili – proposti da ZAPPASODI 2018.

Sono destinati alla crociera i *Dottori della chiesa* [fig. IV.6, 63-64], ciascuno nel proprio arzigogolato trono ligneo, complicato da rincassi e scansie e arricchito di inserti cosmateschi, in variate combinazioni ornamentali, come nei *Dottori* dipinti da Giotto nella crociera assisiate. L'aspetto delle vele doveva essere in origine rutilante di applicazioni metalliche, impiegate per le stelle del cielo del fondo, per i nimbi (dove ancora in parte si conservano), per le rifiniture degli scrittoi – gattoni, pomelli, decorazioni dei braccioli –: una prassi tecnica applicata anche negli affreschi narrativi della *Passione*, più depauperati delle pitture della crociera[39].

In una curiosa formulazione compositiva e iconografica i busti degli *Evangelisti*, in proporzioni diminuite rispetto alle figure dei *Dottori*, ne sovrastano gli scranni in «accoppiamenti giudiziosi»: *San Giovanni Evangelista* è abbinato a *Sant'Agostino*, ritratto con la cappa dei canonici[40] [fig. IV.63], *San Marco* a *Sant'Ambrogio*, *San Matteo* a *San Gregorio* [fig. IV.64], *San Luca* a *San Girolamo*. Ciascuno ha tra le mani un cartiglio, ma solo quelli di *San Luca* e *San Giovanni* sono vergati e scritti, e riportano rispettivamente il titolo (SEQ/UEN/ TIA/ S(an)C(t)I/ EVA(n)/GELII/ SECU(n)/DUM/ LUCAM) e il prologo (IN PRI/NCI/PIO/ ERAT/ VER/BUM/ ET VER/BUM) dei relativi Vangeli. Di notevole interesse è anche l'iscrizione riportata sul libro aperto di *Sant'Agostino*, INT/ENTIO/ GUDI/ CAT O(m)/NES/ BE(ne)D(ic)T(us)// […]/ QUI/ TIM/ET D/OMI/NU(m), una sorta di ammonimento a eco della Regola benedettina, che frequentemente ribatte sulla necessaria corrispondenza di intenzioni e azioni[41].

Si avvertono anacoluti eclatanti nel racconto neotestamentario dello Speco, in particolare dal passaggio dall'*Ingresso a Gerusalemme* alla *Cattura di Cristo*: manca, difatti, una scena capitale come l'*Ultima cena*, che si potrebbe perciò immaginare collocata nel registro inferiore della parete meridionale senza che essa disturbi la sequenza di lettura descritta, dove verrebbe a trovarsi, peraltro, in una posizione tale da innescare pregnanti corrispondenze semantiche con la *Crocefissione* frontale [fig. IV.62]. Risulta meno agevole stabilire in che modo proseguisse il racconto nelle fasce soprastanti della medesima parete, ma non sarà fuori luogo ipotizzare l'integrazione della *Lavanda dei piedi* o – più probabilmente – dell'*Orazione nell'orto*, in asse con l'*Ultima cena* [fig. IV.62][42].

[39] Per le tecniche pittoriche e, in particolare, per il largo ricorso ad applicazioni metalliche e pittura a secco, cfr. CANTONE 2004, pp. 163-180 (per la chiesa); 188-191 (per la cappella del Crocefisso); 191-204 (per la cappella della Madonna).

[40] A differenza di quanto invece si è visto nella cripta, dove egli è ritratto come fondatore dell'ordine degli eremitani.

[41] La sentenza, elaborata su un proverbio latino, ricorre con attribuzione a Sant'Agostino nel *Contra falsos Ecclesie professores* del domenicano fiorentino Remigio De Girolami («Quicquid agant homines, intentio iudicat omnes», cfr. PANELLA 1979)

[42] Decisamente più difficoltose sono le ipotesi della possibile configurazione della lunetta sommitale della parete meridionale. Ammessa l'esistenza di una finestra in età medievale, quale quella documentata nelle carte di Cherubino Mirzio da Treviri e di Mauro Rossi da Valentano, si potrebbe pensare a una soluzione sul genere di quella lorenzettiana ad Assisi, con *Anastasis* e *Resurrezione* in contrappunto. Queste aggiunte romperebbero però troppo drasticamente il filo narrativo sotteso alla sequenza di lettura. Inoltre, pare più plausibile che la *Resurrezione* fosse

La superficie dell'intradosso dell'arco trionfale è occupata da una sequenza di *Profeti* entro polilobi mistilinei dal fondo dorato punzonato a piccoli cerchi, un *pattern* impiegato anche nei *Santi* della Scala della cripta, ma lì diverso per l'impiego di una stampiglia quadripetala in abbinamento con quella circolare [figg. IV.38, 39]. Le quattordici figure veterotestamentarie, in variato contrappunto di pose, fanno da corona alla *Crocefissione* e, allo stesso tempo, forniscono un dotto apparato di commento alla *passione* in atto, attraverso i versetti impressi sui cartigli, che fino ad ora non sono mai stati oggetto di trascrizione epigrafica.

Più in alto è la coppia dei re *Salomone* ([Sa]LOMON) e *Davide* (DAVID) [figg. IV.65, 66]:

- il primo recita DIXI/ ASCE(n)DA(m) I(n) P/ALMA(m)/ ET ADPRE/(hen)DA(m) FR/[uctus] (*Ct* 7,8); il secondo FOD/ERU(n)T/ MAN(us)/ M(e)AS/ ET PE/DES M(e)OS (*Ps* 21,17);

- a *Geremia* (IEREMIAS: EGO/ QUASI/ AGNU(s)/ MA(n)SU/ETU(s) VOTA/TU(m) AD/ VICTI(mam – *Ier* 11, 9) e *Isaia* (ISAIAS: SIC[ut]/ OVI(s)/ AD OC/CISIO/NE(m) D/UCT(us) ET QUA/SI AG/N(us) CORAM – *Is* 53, 7) [figg. IV.72,73], seguono *Ezechiele* (EZEHIEL) e *Daniele* (DANIEL) [figg. IV.67, 68];

- al cartiglio del primo, che recita da Ezechiele 28, 8 il versetto I(n)T[erfi]/CIENT/ ET DET/RAE(n)T/ TE ET/ MORIE/RI(s) IN/TERITU, risponde l'altro da *Dan* 9, 26, POST/ EBDOMADE(s)/ SEXA/GI(n)TA/ DUAS/ OCCI/DET(ur)/ CHRISTUS [figg. IV.69-70];

- la corresponsione continua con *Gioele* (Iohel) e *Giobbe* (Iob) [figg. IV.68, 69], e con i passi PLAN/GE QUA/SI VIR/GO ACCI/(ncta) SAC/CO (*Ioel* 1, 8) e [F]RA/TRES/ MEI/ QUA/SI A/LIENI/ RECE/ SSERU(n)T (*Iob* 19,13) [figg. IV.71, 72];

- quindi con ABACUC e SOPHONIAS [figg. IV.73. 74] e le rispettive declamazioni D(omi)NE AUDI/VI AU/DITU(m) TUU(m) ET TI/MUI CON/SID[eravi] (*Hab* 3,2), SACE/RDOT/ES EI/ U(s) PO/LLUERUNT/ SAN/(c)TUM INIU[ste] (*Soph* 3, 4);

- *Osea* (ERO/ MO(r)S TUA O MORS/ ERO/ MOR/SUS/ TUUS/ I(n)FER/ NE, *Os* 13,14) ribatte a *Zaccaria* (ZECHARIAS: ET APPE(n)/DERU/NT ME/RCED/EM MEA(m)/ TRIG/INTA/ A(r)GEn[teos], *Zac* 11,12) [figg. IV.75, 76];

- *Giovanni Battista* (ECCE/ AGN/US/ DEI/ ECCE/ QUI/ TOL/LIT, *Io* 1,29) a *Simeone* (ECCE/ POSI/TU(s) EST/ HIC/ IN RU/INAM/ ET RESU/[r]RECTI[onem], *Lc* 2, 34) [figg. IV.77, 78].

surrogata dall'immagine trionfale del *Cristo in trono* del dossale opistografo. La questione resta dunque aperta ad ogni ipotesi.

IV.2.2 Puntelli alla cronologia dei cicli

Da tempo caratterizzata da oscillazioni sensibili, la datazione delle campagne pittoriche trecentesche necessita in questa sede di qualche utile precisazione.

Seguendo un'opinione già di Federico Hermanin e in dichiarata controtendenza rispetto all'orientamento attributivo già segnato dagli studi di Coletti, Van Marle, Gnoli, Toesca e Boskovits e diretto a un'attribuzione dei cicli specuensi a Meo da Siena o a pittori del suo stretto seguito[43], Maria Laura Cristiani Testi, sopravvalutando la componente seneseggiante degli affreschi – dominante per lo più nelle iconografie e in alcune soluzioni compositive – il rapporto degli stessi con i cicli della collegiata di San Gimignano, le presunte influenze agite da Matteo Giovannetti *retour d'Avignon*, proponeva per le pitture un riferimento cronologico agli anni sessanta del Trecento, complici le circostanze favorevoli di committenza, determinate dall'elezione di Bartolomeo III (1362-1369) e dalla fine della crisi materiale del cenobio innescata dalla peste del 1348[44]. L'ipotesi cronologica, al centro dei recenti e inaspettati rilanci da parte di Irene Leandri e, per altre vie, di Mirko Santanicchia[45], aveva già destato le perplessità di Serena Romano, la quale, pur vagliando la praticabilità di un nesso causale tra la fioritura del complesso alla metà del XIV secolo, dopo la peste del 1348, e un nuovo fermento dei cantieri artistici, si chiedeva se non fosse opportuno pensare piuttosto a una datazione tra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta, che fosse congrua alla situazione di prosperità del complesso profilata dalle attestazioni documentarie di donazioni *pro operibus* tra il quarto e il quinto decennio del secolo, nonché più pertinente al profilo stilistico dei due pittori perugini principali responsabili dell'impresa secondo Filippo Todini[46]: il Maestro del dossale di Subiaco e il Maestro dei dossali di Montelabate.

[43] Cfr. HERMANIN 1904, pp. 513-516. Si erano orientati in direzione di Meo da Siena i pareri di: COLETTI 1946, p. XV; VAN MARLE 1925, pp. 36-39; TOESCA 1951, p. 685; BOSKOVITS 1973, pp. 14-15, 36 nota 39.

[44] Cfr. CRISTIANI TESTI 1982, pp. 122-138.

[45] Cfr. LEANDRI 2006; la proposta cronologica di SANTANICCHIA 2014 deriva da una posticipazione delle tavole opistografe di Montelabate ad anni successivi al 1345, quando forse veniva ricostruito il campanile della cattedrale perugina, documentato nella sua *facies* più moderna nella raffigurazione urbica tra le mani del *Sant'Ercolano*, in questo differente da una miniatura di Vanni di Baldolo datata 1343 (*Benedetto XI concede l'indulgenza ai domenicani*, *Liber indulgentie ordinis fratrum predicatorum de Perusio (1343)*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 975, c. 1v). Tuttavia, la coerenza stilistica tra le tavole di Montelabate e gli affreschi specuensi - nella fattispecie i cicli della cappella della Madonna – è tale da impedire di assumere per i secondi una cronologia tanto avanzata. Ammesso che le raffigurazioni architettoniche assunte da Santanicchia a prova delle sue argomentazioni siano puntuali descrizioni cronachistiche e non immagini tipizzate, nulla vieta di porre gli affreschi sublacensi in lieve anticipo rispetto alle tavole di Montelabate, da datare comunque non più in là del quinto decennio del Trecento.

[46] Cfr. ROMANO 1992, pp. 345-349. In precedenza, una datazione verso gli anni finali del quarto decennio era stata proposta da GORDON 1979 (p. 178), poi confermata in GORDON 2002, p. 243.
Alcune perplessità sulla datazione tarda delle pitture erano avanzate da SCARPELLINI 1988-1989, p. 151 nota 3.

D'altro canto, le note di commento di Miklós Boskovits si erano già orientate verso un'enfatizzazione dell'insoluta continuità delle pitture specuensi rispetto all'attività perugina di Meo da Siena, che per lo studioso – propenso a retrodatare l'intero *corpus* del pittore – risultava già compiutamente delineata entro la metà del terzo decennio del secolo. Da tali premesse conseguiva un'anticipazione della cronologia degli affreschi di Subiaco alla metà degli anni venti, datazione poi avanzata ai primi del decennio successivo da Marina Subbioni[47]. Tuttavia, le precise mutuazioni tipologiche e stilistiche del dossale specuense dall'opera congenere di Meo da Siena per San Pietro a Perugia (Frankfurt, Städel Museum) – cui va aggiunta l'esemplificazione dell'iconografia della *Madonna col Bambino* della cappella della Madonna su quella della *Maestà* di Francoforte[48] – impongono l'assunzione per le imprese sublacensi del *post quem* del 1333, data in cui venne appunto completato il dossale di Meo.

La proposta più pertinente sembra essere quella già da tempo avanzata da Serena Romano e che può essere assicurata da ulteriori elementi probanti[49]. Nel quarto decennio del secolo il fermento dei cantieri di rinnovamento, avviati da Bartolomeo II già dai primi anni venti, conosce un impulso decisivo, documentato – tra le altre cose – da una notizia del 1339 che attesta la donazione al priore *Johannes de Perusia* di diversi possedimenti con i quali liquidare il pagamento di alcuni lavori eseguiti allo Speco[50]. Non è improbabile, d'altro canto, che abbia agito da fattore propulsivo al restauro materiale del cenobio la promulgazione della *Benedictina* nel 1336. Nonostante i dubbi più che pertinenti sulla ricaduta effettiva del provvedimento papale sullo stato di benessere dei monasteri italiani rendano antistoricistiche facili e automatiche connessioni con lo stato particolare del monastero di San Benedetto, non si può negare che la riqualificazione morale e materiale dell'Ordine auspicata dalla curia avignonese – cui del resto l'abate sublacense era particolarmente legato[51] – avrebbe potuto trovare un'ambientazione emblematica nel luogo più rappresentativo della storia benedettina.

La possibilità di un'intermediazione del priore umbro Giovanni nella commissione al Maestro del dossale delle nuove imprese pittoriche, adombrata nel capitolo precedente[52], restringe ulteriormente la cronologia indiziaria, che verrebbe ad essere compresa tra il probabile anno della sua elezione (1338) e la morte (1348). Del resto, il più che verosimile coordinamento generale dell'intraprendente Bartolomeo II fissa poi all'anno della sua morte, il 1343, l'*ante quem* per questi cantieri. Si viene così a ricavare per le pitture un plausibile intervallo cronologico compreso tra il 1338 e il 1343, perfettamente convergente con il percorso artistico dei principali responsabili dell'impresa, il Maestro del dossale di Subiaco e il Maestro

[47] Cfr. SUBBIONI 2003, I, pp. 116-123. Nella stessa sede è proposta, con scarne argomentazioni, l'insostenibile attribuzione degli affreschi della chiesa al Maestro di Paciano.
[48] Cfr. §IV.2.1.2.
[49] Cfr. ROMANO 1992, p. 346.
[50] Cfr. *supra* nota 9.
[51] Cfr. *supra*, nota 2.
[52] Cfr. §III.4.1.2.

dei dossali di Montelabate. La datazione viene confermata anche dagli indizi ricavabili dalle poche notazioni di costume presenti negli affreschi, da recuperare in special modo negli episodi di *Trionfo della Morte* e *Incontro dei tre vivi e dei tre morti* della Scala Santa e nelle vesti di alcune sante – di *Caterina*, per esempio – tipicamente più modaiole di altre.

Il tracciato segnato da Luciano Bellosi, nelle sue pubblicazioni sul tema 'moda e cronologia', è ancora una volta metodologicamente istruttivo[53]. A ben guardare, a Subiaco ci troviamo di fronte a difficoltà e fraintendimenti critici non dissimili da quelli che avevano a lungo gravato sulla comprensione e l'inquadramento stilistico del *Trionfo della morte* e del *Giudizio Universale* del Camposanto pisano, datati alla metà del Trecento e oltre, prima che Bellosi ne provasse l'autografia di Buffalmacco e il definitivo arretramento della cronologia verso il 1336, con il fondamentale ausilio dell'analisi della moda[54].

Meritano una prima osservazione i temi macabri della Scala Santa, più aggiornati sugli elementi di costume *à la page*, perché funzionali a una *captatio* diretta dell'osservatore, chiamato a immedesimarsi nel soggetto rappresentato. I due azzimati giovanotti, sul punto di essere falciati dalla lama della Morte, hanno vesti lunghe al di sotto del ginocchio, fermate da una cintura sui fianchi, di una tipologia ancora confrontabile con gli abiti «lunghi e larghi, come delle tonache» in voga entro e non oltre la metà del quinto decennio del Trecento, quando sarebbero invece subentrate vesti corte e attillate[55]. L'uso dell'«elegantissimo berretto di stoffa, con il ciuffo pittoresco della *foggia* da un lato, e il *becchetto* che ricade dall'altro lato»[56], ancora documentato dagli affreschi pisani di Buffalmacco e dai *concordi homines* del *Buongoverno* di Ambrogio Lorenzetti [figg. IV.81-83], connota in senso quasi esclusivo la moda dei copricapi perugini tra il quarto e il quinto decennio del secolo, come dicono i notabili ritratti nella *Matricola dei notai* di Vanni di Baldolo, datata 1333 (Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 972, c. 5v) [fig. IV.87], dove alcune figure – in particolare quella messa di profilo, a sinistra – documentano una linea delle vesti, lunghe fino alla caviglia e fermate in vita da una cintura, analoga a quelle degli abiti indossati dai giovani sublacensi. Gli elementi finora considerati parrebbero condurre verso una cronologia degli affreschi nel pieno degli anni trenta: tuttavia, un particolare rivelatore ne condiziona l'avanzamento nella seconda metà del decennio e anche poco più in là degli affreschi pisani. Il meditabondo falconiere in rosa [fig. IV.81] ha manicottoli sviluppati, più di quelli delle vesti dei due fanciulli dell'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti* e della *Santa Margherita* della Scala Santa [fig. IV.90]: la tipologia moderna delle maniche di mezza lunghezza, di cui Bellosi

53 Cfr. BELLOSI 1974, pp. 41-54; BELLOSI 1977b; BELLOSI 1977c.
54 Dall'analisi degli elementi di costume Bellosi ricavava per gli affreschi pisani una cronologia di poco precedente a quella del *Buongoverno* di Ambrogio Lorenzetti (1338-1339), significativamente puntellata dal documento ricordato da Peleo Bacci che attestava la presenza a Pisa, in cappella di Santa Maria Maggiore, di un «Bonamicus pictor… de Florentia». Cfr. BELLOSI 1974, p. 54.
55 *Ivi*, p. 43.
56 *Ivi*, pp. 50-51.

ravvisava l'affermazione nel polittico di Giovanni Baronzio dell'urbinate Galleria nazionale delle Marche (1345) [fig. IV.86], convive allo Speco con maniche a campanula più standardizzate [fig. IV.88-90], che a Perugia sarebbero state definitivamente dotate di linee evolute nel corso del quinto decennio del secolo, come sembrano dire le figure di *Sante* degli affreschi provenienti da Sant'Elisabetta alla Conca (ora Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), contestuali a imprese pittoriche ivi realizzate tra il 1339 e il 1348 [fig. IV.84]. La presenza marginale di questi timidi aggiornamenti di costume potrebbe trovare congrua ambientazione ancora una volta negli anni a cavallo tra i due decenni. Un simile orientamento cronologico viene validato anche dalla miniatura di Vanni di Baldolo alla c. 321r della *Summa Confessariorum* della Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 2509), realizzata nel medesimo torno d'anni ipotizzato per i cicli dello Speco[57] [fig. IV.85]: nella scena di *Matrimonio* che si propone a confronto si notano manicottoli affatto simili a quelli della Scala Santa – ma poco più corti di quelli del falconiere –, che peraltro, come nel nostro caso, convivono con la tipologia più conservativa delle maniche svasate della tunica del notaio, restituendo una dicotomia d'uso tra il vestiario dei giovani *à la mode* e quello dell'attempato notabile, significativa di una transizione ancora *in fieri*.

IV.2.3 Le radici assisiati delle iconografie

Nel pubblicare nel 1962 il trittico già Rotschild del Maestro di Cesi (ora Paris, Musée Marmottan), Millard Meiss, stanando i calchi iconografici e i precisi imprestiti di stile dell'anonimo spoletino dalla *Leggenda francescana* di Giotto, già disponeva le premesse della cruciale questione delle *Reflections of Assisi* sulla pittura umbra tra Due e Trecento[58]. Gli ambiti geografici e cronologici del fenomeno sono ampi, come si è potuto verificare perlustrando le ricadute dei cicli cimabueschi, giotteschi, martiniani e lorenzettiani sulla pittura monumentale e la miniatura perugine, su alcuni cicli dell'area laziale, marchigiana e abruzzese, nonché sulle opere spoletine della prima metà del XIV secolo[59]. Non sfuggono all'azione della *longue durée* assisiate gli affreschi dello Speco, documento del «più puro e schietto» parlare perugino[60], di cui curiosamente non sono mai stati messi adeguatamente in valore il grado e

57 Cfr. GUERNELLI 2008.

58 Cfr. MEISS 1962. Per la bibliografia essenziale sull'opera, cfr. *infra*, nota 75.

59 Per Perugia rimando a: TODINI 1982; LUNGHI 1991; LUNGHI 2001; per il Lazio, con riferimento al ciclo di San Francesco a Rieti che risente della vivida impressione delle *Storie francescane* giottesche, si veda, oltre a ROMANO 1992, pp. 252-262, anche TOZZI 2000; per Marche e Abruzzo, con particolare riferimento alle opere del Maestro del polittico di Ascoli, ai cicli di San Francesco a San Ginesio, di Santa Maria Acquae Imbricis a Colle Altino (ora Camerino, Museo Diocesano), di San Salvatore a Canzano e San Domenico a Teramo, cfr. ZAPPASODI 2011; ZAPPASODI 2017. Per Spoleto si veda invece DELPRIORI 2015, un tracciato della pittura del Trecento in Valnerina condotto sul filo della ricezione assisiate; cfr. ora anche DELPRIORI 2018. Sulla prima irradiazione dei modelli giotteschi lungo la via Francigena, da San Gimignano e Pisa a Parma, da Sant'Antonio in Polesine a Como e Lodi, si veda DE MARCHI 2012.

60 Cfr. SCARPELLINI 1988-1989, p. 147.

l'estensività della soggezione ai modelli, tali da incoraggiare il sospetto che simili nuovi episodi programmaticamente citazionistici delineino il quadro di un secondo momento di emulazione degli apparati pittorici e delle strategie narrative del tempio francescano da parte dei benedettini specuensi, un'ipotesi peraltro incoraggiata anche dallo straordinario attecchimento 'fuori contesto' della tipologia del dossale bifacciale[61];

I contributi di Maria Laura Cristiani Testi e, più recentemente, di Irene Leandri – gli unici orientati ad affondi iconografici – hanno dato grande rilievo alla genesi senese degli schemi compositivi e delle *trouvailles* narrative dei cicli trecenteschi dello Speco, vagheggiando possibili intermediazioni da Simone Martini, da Ambrogio e Pietro Lorenzetti, e addirittura dai cicli neotestamentari di San Gimignano, attribuiti ancora in anni recenti dalla Leandri al vasariano Barna, il cui catalogo è da tempo confluito nella produzione dei Memmi[62]; nella fitta trama di imprestiti o suggestioni iconografiche ricostruita dalle studiose può capitare di incappare in qualche sporadico e del tutto accidentale confronto con i modelli assisiati, ma di questi ultimi non viene colto il fondamentale valore di antigrafo.

L'esercizio imitativo del Maestro del dossale coinvolge in prima battuta i sistemi d'ornato della chiesa: guardando i costoloni della crociera, ci si accorge che i clipei con busti d'angeli, intervallati da segmenti a motivi vegetali con al centro rotondi mascheroni antropomorfi [fig. IV.4], semplificano le ornamentazioni giottesche della crociera del presbiterio della basilica inferiore di Assisi [IV.94], riferimento primario anche per gli apparati esornativi degli affreschi del cappellone di San Nicola a Tolentino di Pietro da Rimini, che aveva però infuso nelle faccette dei festoni un umore ghignante e spiritoso del tutto eccezionale [fig. IV.95][63]. In altro luogo e altre circostanze il Maestro del dossale di Subiaco si era confrontato con le tipologie decorative assisiati: negli affreschi di San Francesco a Gualdo Tadino [fig. IV.93], i cui partiti ornamentali mi sembrano guardare ai clipei infiorati e umanizzati delle incorniciature del transetto sinistro di Pietro Lorenzetti [fig. IV.92], versione sbizzarrita delle testine giottesche della cappella della Maddalena [fig. IV.91][64].

Nelle pitture narrative il prelievo dai modelli avviene per escerti suggestivi, parafrasati con grado variabile di fedeltà. Le fonti sono scelte e differenziate a seconda delle serie iconografiche: gli episodi neotestamentari affrescati da Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro della basilica francescana fanno da repertorio

61 Cfr. §III.4.1.2.

62 Il riferimento è a LEANDRI 2006. Sull'inconsistenza storica della figura di Barna rimando a BACCI 1927; le giuste riserve dello studioso sarebbero state accolte, dopo tempo, da MORAN 1976, pp. 76-80. Per il destino degli affreschi della collegiata di San Gimignano cfr. specialmente: CALECA 1976 e CALECA 1977; BELLOSI 1977c, pp. 19-22; rimando, inoltre, alla voce biografica di DE BENEDICTIS 1996, al saggio riepilogativo di SPANNOCCHI 2009 e, infine, a BAGNOLI 2009.

63 La dipendenza in quel punto di Pietro da Rimini da Pietro Lorenzetti era stata tracciata da BOSKOVITS 1989, p. 14.

64 Su cui rimando al commento di DE MARCHI 2010c, p. 630.

inesausto di invenzioni compositive per la narrazione convulsa e polifonica della *Passione di Cristo* del coro, le *Storie dell'infanzia* giottesche del transetto destro offrono invece il canovaccio agli episodi mariani della cappella della Madonna, donde prenderà avvio l'indagine, per coerenza al percorso ascensionale che dà traccia alla ricognizione complessiva.

IV.2.3.1 *Modelli giotteschi per le* Storie dell'infanzia

Il dialogo con i modelli francescani principia con l'*Annunciazione*, dove il tipo iconografico di Maria in piedi è recuperato dalla scena di analogo soggetto della cappella di San Nicola: è notevole il ricalco dello scranno ligneo, a rocchetti di gusto duecentesco, che sorprendentemente convivono con la moda goticissima del manto con laccetti della Vergine, quasi preso dalle spalle della *Sant'Elisabetta d'Ungheria* assisiate di Simone Martini (1317 circa).

È ancora omaggio giottesco l'atteggiamento ritroso – più violento nel transetto destro, appena effuso di timore a Subiaco –, con cui la Vergine accoglie l'annuncio [figg. IV.54-56]; ma variante d'interesse è invece la colonna, cui Maria si aggrappa in cerca di sostegno.

Le origini dell'integrazione della colonna nell'iconografia dell'*Annunciazione* sono a tutt'oggi poco chiare, sebbene essa conosca un'edizione figurativa celeberrima, quella cioè documentata dalla sinopia di Ambrogio Lorenzetti per Montesiepi [fig. IV.99], tanto veemente e flagrante da non aver incontrato il favore di committenti decisamente più conservatori del raffinatissimo 'iconografo' senese[65]. Le ipotesi di una maturazione del tema lungo i percorsi di pellegrinaggio in Terrasanta, formulate da Eve Borsook con l'apparente conforto testuale del *Libro d'Oltramare* di Fra' Niccolò da Poggibonsi[66], hanno ceduto recentemente il passo a più plausibili collegamenti con la produzione laudistica tardo-duecentesca di ambito toscano[67].

L'*Annunciazione* di Ambrogio, caricata di un sentimento furente, è tuttavia il confronto iconografico meno pertinente al nostro caso, che è accostabile piuttosto a varianti più pacate e stereotipe, derivate dai significativi prodromi iconografici duecenteschi e primo-trecenteschi, veneziani e bolognesi, resi noti da Victor

65 Sulle vicende di commissione e realizzazione dell'affresco sottoposto a una consistente correzione, si veda in ultimo BARTALINI 2015 e la scheda di M. Seidel, S. Calamai, in *Ambrogio Lorenzetti* 2017, pp. 198-227 (con bibliografia precedente e particolare riguardo a BORSOOK 1969).

66 Egli ricorda «la casa della nostra donna» e «la colonna che abbracciò Santa Maria per la paura, quando l'angelo annunziò». Il testo del frate è piuttosto tardo, del 1350, e, come fa notare Raffaele Marrone, «non è possibile dimostrare con argomenti probanti che Ambrogio ne fosse a conoscenza, data anche la diffusione in genere limitata nello spazio e, talvolta, nel tempo degli scritti dei pellegrini» (cfr. MARRONE 2016, p. 100)

67 Cfr. MARRONE 2016, p. 101. Davvero gustoso è il seguente passo della lauda 44 del codice aretino 144, citato *ibidem*: «Forte abbracciava la colonna/ per paura ch'ella aveia,/ tanto el piangere li abonda,/ che sostenere non se potea».

Schmidt e che forse presuppongono a monte più antichi prototipi bizantini[68]. Da questi esemplari settentrionali potrebbe dipendere la successiva, discreta fortuna centroitaliana dell'*Annunciata* appoggiata alla colonna, che conta attestazioni trecentesche riminesi (come la tavola del Maestro di Verucchio, *alias* Francesco da Rimini[69], del Museu Nacional de Art de Catalunya, a Barcelona) [fig. IV.101], marchigiane (Maestro dell'Incoronazione di Urbino a San Marco a Jesi) [fig. IV.100], umbre (*Annunciazione* di Santa Maria della Colombata[70]) [fig. IV.103].

La composizione vorticosa della *Strage degli innocenti* [fig. IV.104], costruita su di un'ininterrotta trasmissione di atti luttuosi e disperati innescata dal gesto imperioso di Erode (HERODES REX), presuppone evidentemente il prototipo giottesco [figg. IV.111, 1112], sebbene a Subiaco il re abbia dismesso i paludamenti orientali di Assisi per vestire panni più attuali. L'adesione al modello è però omaggio di superficie, banalizzato peraltro da una tenuta qualitativa della pittura che è meno sostenuta di quella degli affreschi della cappella della Madonna. La *vis* compassata e anticamente tragica di Giotto, misurata su gesti assoluti e solenni, si rompe in patetismi ostentati e maschere dolorose stereotipe e vernacolari, che citano desultoriamente le pose delle figure del modello: dalla madre di profilo che bacia il suo piccolo esanime [figg. IV.109, 110], a quella ricurva in primo piano che cava il corpo del figlioletto dall'orrido ammasso di cadaveri [figg. IV.105, 106]; dal soldato che, quasi al centro della composizione, afferra un innocente per il braccio e fa per infilzarlo [figg. IV.107, 108], allo sgherro chino e ricurvo, che a Subiaco ha il viso deformato da un tentativo di scorcio malriuscito [figg. IV. 113, 114].

Nella *Natività* il pittore perugino combina la grotta descritta dal Vangelo dello Pseudo-Matteo con l'altana, riproponendo la medesima soluzione di compromesso assisiate [figg. IV.115, 117]; meno aderente al prototipo è invece il gruppo della Vergine e delle due levatrici. La ripetizione del corpicino di Gesù nella *Natività* di Giotto [fig. IV.115], che sequenzia e differenzia i tempi della narrazione, è ignorata dal pittore di Subiaco, che adagia il Bambino nella mangiatoia, in tutto simile a un avello lapideo; una delle levatrici replica dell'omologa figura assisiate la gestualità questuante, che resta però sospesa come un anacoluto, giacché Maria, con le mani giunte in preghiera, non ha ancora preso il neonato dalla culla, come è invece avvenuto nella tavola del Maestro di Paciano (Roma, collezioni del Collegio

[68] Il riferimento è alla miniatura bolognese dell'*Annunciazione*, Venezia, Biblioteca Marciana, cod. Lat. I, 100 (=2089), c. 64v e all'*Annunciazione* di Paolo Veneziano nella chiesa di San Pantalon a Venezia. Cfr. SCHMIDT 1993.

[69] Cfr. BOSKOVITS 1988; BOSKOVITS 1992; BELLOSI 1994.

[70] Per i malnoti e laceri affreschi di Santa Maria della Colombata rimando a SCARPELLINI 1985. Lo studioso prospettava per l'*Annunciazione* della chiesa perugina addirittura un possibile prototipo di Ambrogio, prodotto da un ipotetico passaggio del pittore in città. Tuttavia, l'iconografia dell'affresco è canonica e non presenta invenzioni iconografiche tanto eccentriche da far supporre un archetipo di Ambrogio. Più interessanti sono le tracce di un'influenza stilistica di Ambrogio in Umbria, che si scorgono con grande evidenza nell'affresco dell'*Incoronazione della Vergine* di Sant'Agostino a Montefalco, una pittura che aveva meritato l'attribuzione di VOLPE 1951, pp. 51-52, addirittura allo stesso pittore senese.

Teutonico di Santa Maria in Camposanto) [fig. IV.116][71]. A margine, la seconda levatrice, pur replicando il modello giottesco nel profilo e nella posa ripiegata della gamba, se ne distanzia nel compito cui assolve: quello di provare – braccio scoperto, maniche rimboccate – l'acqua del vascotto, rifinito e formato come una sorta di acquasantiera [fig. IV.117]. Questo parergo narrativo di sapida quotidianità alligna in radici duecentesche – si ricorda il caso della *Natività* dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco – ma ha di certo la più famosa variante nella *Nascita della Vergine* del polittico di Pietro Lorenzetti per l'altare di San Savino del duomo di Siena (1335-1342; Siena, Museo dell'Opera del duomo), a sua volta in rapporto con la composizione della scena perduta di analogo soggetto sulla facciata dell'Ospedale senese di Santa Maria della Scala, forse da lui stesso dipinta nel 1335[72].

Più prossima allo schema iconografico giottesco è l'*Adorazione dei Magi* [fig. IV.121], impaginata *en revers* rispetto al prototipo [fig. IV.120]: vi si ritrovano l'omaggio del mago canuto (MELCHIEN[rus]) al Bambino che, per suo conto, con la manina gli tocca il capo in segno di benedizione, il fitto dialogo tra *Caspar* e *Balthasar*, con il secondo che fa per slacciarsi il mantello, come l'omologo di Assisi [figg. IV.122, 124], mentre l'altro addita la stella, come fa invece nei vicini precedenti del trittico del Maestro di Paciano (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) [fig. IV.123] e del secondo miniatore perugino (Perugia, Biblioteca Augusta, ms.2781, c. 58v).

Della *Purificazione di Maria* [fig. IV.127] interessa, più che l'ennesima riproposizione dell'episodio giottesco – di cui quella sublacense è versione sincopata ed essenziale, meno intelligente della versione offerta dal Maestro di Paciano[73] [fig. IV.126] –, il tentativo di ambientazione spaziosa della crociera costolonata con la chiave di volta ben evidente, come nei riquadri con *Anatolia* e *Caterina* [fig. IV.129-130] sui pilastri della Scala Santa, che è esito di un esercizio sui fondali della *Purificazione* del transetto destro [fig. IV.128], testo che fu normativo per generazioni di pittori e già riferimento per la scenografia della *Dormitio Virginis* di San Francesco al Prato [fig. IV.131], dipinta dal Maestro eponimo che Emanuele Zappasodi propone di identificare con il momento giovanile, più schiettamente 'espressionista', del Maestro del dossale sublacense; il tenace retroterra assisiate di quest'ultimo pittore non gli risparmia a Subiaco incisi provocatoriamente reazionari, qual è l'ambientazione scenografica della *Flagellazione di Cristo* della chiesa: complice

[71] La *Natività* del Maestro di Paciano presenta il bel tema della Madre che abbraccia stretto il Figlio, come fosse una *Glykophilousa*; un'invenzione pregna di sentimento, presente anche nella misteriosa *Natività* del transetto sinistro di Santa Chiara ad Assisi, per la quale non sarebbe fuori luogo immaginare un prototipo giottesco perduto.

[72] Rimando a PIETRIBIASI 2006 per una riconsiderazione del tema della lavanda del Bambino (su cui si veda soprattutto NORDHAGEN 1961, pp. 333-337) e per la singolare storia della sovrapposizione di identità della Sant'Anastasia di Sirmio e l'Anastasia ancella-levatrice.
Sulla lavanda di Maria Bambina in Pietro Lorenzetti si veda la scheda di A. De Marchi, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 148-149.

[73] Che invece dà alla scena un respiro spaziale più ampio e riprende da Giotto l'idea degli astanti messi di profilo. I personaggi del Maestro dei dossali di Montelabate sono invece ridotti a Maria, *S(anctus) Josep*, *S(anctus) Simeon*, la sacerdotessa Anna.

lo spazio esiguo disponibile, poco adatto a una replica della razionalità costruttiva giottesca, come pure al potente e perspicuo affondo spaziale provato da un Pietro in dichiarato cimento con le prove del fiorentino, il Maestro del dossale ripiega su di un ripensamento duccesco, che si realizza nella sequenza paratattica dei pilastri sfalsati [figg. IV. 132, 133].

La composizione verticale e triadica degli episodi di *Morte, Assunzione* e *Incoronazione di Maria* risponde a un canone ormai stabile a date trecentesche, ma l'iconografia dell'*Assunta* come *Sponsa Christi* è ancora una volta ad Assisi e ha radici più antiche: l'incunabolo è difatti nell'abside della Basilica superiore, dov'è formulata da Cimabue la dolcissima variante iconografica della Vergine col capo mollemente abbandonato sulla spalla del Figlio, che le offre rifugio e riposo tra le sue braccia[74] [fig. IV.134]. Tra le prime edizioni esemplate sul prototipo assisiate vanno menzionati l'affresco del Maestro del trittico Marzolini per il refettorio di Santa Giuliana a Perugia, l'*Assunzione* della chiesa di San Michele Arcangelo a Isola Maggiore, sul Trasimeno [fig. IV.136], il centrale del già citato trittico del Maestro di Cesi, in origine nel convento spoletino delle agostiniane di Santa Maria della Stella (ora Paris, Muséé Marmottan) [fig. IV.135][75]. Sono invece interessanti attestazioni trecentesche l'*Assunzione* della chiesa di San Francesco a Gualdo Tadino [fig. IV.137], probabile primizia del Maestro del dossale di Subiaco, autore anche dell'affresco del coro femminile di Santa Maria di Monteluce [fig. IV.138][76]; a quest'ultimo modello guarda con impressionante prossimità l'edizione specuense approntata dal Maestro dei dossali di Montelabate [fig. IV.139], che conserva intatte le peculiarità iconografiche dell'antigrafo perugino, dal festoso coro angelico – con liuti, ribeca, tamburo, flauti e flauti doppi – alla veste finemente decorata della

[74] L'iconografia cimabuesca presuppone quella del mosaico absidale della chiesa romana di Santa Maria in Trastevere, datato al 1143 circa (su cui cfr. CROISIER 2006, pp. 308-311), dove si dà un'edizione più ieratica del tema. A quest'ultimo modello guarda anche la *Madonna della Palla* dipinta da Rinaldo da Siena per il convento femminile senese di Santa Petronilla (Siena, Chiesa delle clarisse), su cui cfr. STUBBLEBINE 1964 (pp. 68-87; 89-90; 99-100); il medesimo soggetto è anche nel trittico londinese di Duccio.
Sull'affresco di Santa Giuliana cfr. ZAPPASODI 2018, pp. 165, 169-170, con bibliografia precedente. Per *l'Assunzione* di San Michele Arcangelo, cfr. SANTANICCHIA 2008, p. 29.
Sulla tavola di Rinaldo da Siena si veda ora COLUCCI 2006, pp. 154-155.

[75] La provenienza del tabernacolo – reso noto da LONGHI 1961 e MEISS 1962 – è stata individuata da SILVESTRELLI 1994, quindi confermata da TOSCANO 1995, pp. 192-193, e da FRATELLINI 1996.
La coppia di dipinti del Maestro di Cesi era destinata al coro femminile, come ipotizzato da ZAPPASODI 2018, p. 93. Sul tabernacolo del Musée Marmottan, cfr. A. De Marchi, in *Giotto e compagni* 2013, pp. 94-99, con bibliografia precedente, e ora G. Spina, in *Capolavori del Trecento* 2018, pp. 278-281.
Del complesso di opere provenienti dal convento della Stella di Spoleto facevano parte anche la Croce del Maestro di Cesi e quella del Maestro di San Felice di Giano, entrambe conservate a Spoleto (Museo del Ducato e della Rocca albornoziana): cfr. G. Spina, in *Capolavori del Trecento* 2018, pp. 274-276, con bibliografia precedente; A. Delpriori, in *Capolavori del Trecento* 2018, pp. 268-271, con bibliografia precedente.

[76] Gli affreschi di Gualdo erano stati attribuiti da TODINI 1989 (I, p. 135) significativamente proprio al Maestro del dossale di Subiaco.

Vergine, che riecheggia il passo biblico «Filiae regum in pretiosis tuis; astitit regina a dextris tuis ornata auro ex Ophir» (Sal 44, 10)[77]: una ricchezza d'ornato che viene tradotta nell'affresco specuense in una trama di intrecci quadripetali [fig. IV.141]. Diverge dalla tradizione iconografica precedente l'adozione del trono ligneo, confrontabile per articolazione e complessità d'impianto con quelli dei *Dottori della chiesa* della crociera della chiesa [figg. IV.63, 64].

Sull'ampia parete sottostante trova posto, più che una *Dormitio Virginis*, la scena dei *Funerali di Maria*, come farebbero intuire la connotazione funeraria del catafalco ligneo, munito delle stanghe per il trasporto della defunta[78], e l'assenza della figura di Cristo con l'*animula*, a significare che l'*Assumptio animae* – demandata all'affresco del registro superiore – fosse già avvenuta [fig. IV.142]. Tutt'intorno al corpo della Vergine si dispongono i dodici apostoli. Pietro, in veste di officiante, ha in mano il libro aperto sull'ufficio funebre, nell'altra un aspersorio di cui si scorge appena la traccia lasciata dalla caduta della lamina di stagno; ai suoi fianchi, Bartolomeo regge il secchiello e un secondo apostolo, con le guance enfiate, soffia sul turibolo ripetendo un gesto vulgatissimo a partire da Arnolfo di Cambio nel monumento di Riccardo Annibaldi, morto nel 1289, già messo in scena a San Francesco a Gualdo Tadino e a San Francesco al Prato [fig. IV.143, 144, 140]. Si pone invece al capezzale della Vergine l'efebico Giovanni, che ha in mano la palma di Maria appena ricevuta dalle mani di Pietro[79]. Sospetto che il pittore riproduca a Subiaco un momento preciso della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, quello dell'arrivo degli apostoli alle porte di Gerusalemme, dove, come prescritto da Gesù, avrebbero dovuto seppellire la Vergine[80]. Gli ebrei, saputo dell'arrivo del corteo, si precipitano fuori dalle mura per respingere gli apostoli, ma vengono puniti con la cecità, come si vede anche nell'episodio dei *Funerali di Maria* dipinto nel coro Scrovegni [fig. IV.146]. Al contempo, al sacerdote (Geofonia, Ruben per il solo

77 Il puntuale recupero della fonte testuale è di HUECK 1981, p. 301; si veda anche BELLOSI [1998] 2004, p. 210.

78 Ringrazio Natsuko Kuwabara per aver discusso con me dell'iconografia dell'affresco. Rimando alla sua tesi dottorale (KUWABARA 2016-2017) per ulteriori approfondimenti sul tema della *Dormitio Virginis* nell'arte occidentale, e a DE GIORGI 2016, part. pp. 35-89, per una ricognizione delle fonti testuali all'origine dell'elaborazione del tema iconografico della *Morte della Vergine*.

79 Si tratta della palma consegnata alla Vergine dall'angelo al momento dell'annuncio della morte. «Disse Giovanni a Pietro: 'Porterai questa palma dinanzi al feretro, Pietro, poiché il Signore ti ha posto davanti a noi e ti ha reso pastore e guida delle sue pecore'. E Pietro a lui: 'Conviene più a te portarla, poiché vergine sei stato scelto dal Signore ed è giusto che un vergine porti la palma della Vergine. Tu hai meritato di ripiegare il capo sul petto del Signore dove ti sei abbeverato più di altri al fiume della sapienza e della grazia e sembra giusto che tu, che dal Figlio hai ricevuto doni maggiori, consacri alla Vergine un onore più grande. Tu dunque per l'estremo omaggio alla sua santità devi portare questa palma di luce, tu che hai bevuto al calice della luce della fonte del chiarore perpetuo. Io invece porterò il santo corpo con il feretro; mentre gli altri apostoli nostri fratelli, disposti attorno al feretro, canteranno le lodi a Dio'». Cfr. JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea* [1260-1298], ed. 2007, II, pp. 870, 871.

80 *Ibidem*.

pseudo-Giuseppe d'Arimatea[81]) colpevole di aver tentato di ribaltare il catafalco si paralizzano all'istante gli arti. Nell'affresco sublacense questi ha le labbra schiuse, quasi a proferir parola: forse, seguendo la *Legenda*, una preghiera di guarigione per Pietro, il quale lo invita, di contro, alla conversione perché possa guadagnare di nuovo la salute, insieme agli altri ebrei. Il miracolo nell'affresco è già *in fieri*, tanto che qualche giudeo ha gli occhi aperti. Manca, invece, il dialogo tra Pietro e Geofonia; l'apostolo è troppo preso dall'officiatura, ma un altro interloquisce con il sacerdote e gli indica lo stesso Pietro con gesto della mano, come se dicesse le parole che nella fonte testuale sono dette a Geofonia dal *princeps apostolorum*: «siamo impegnati nell'ossequio di Nostra Signora e non possiamo dedicarci alla tua guarigione ora»[82].

IV.2.3.2 *Modelli lorenzettiani per le* Storie della passione

Le *Storie della passione* incalzano seguendo il filo del ciclo lorenzettiano del transetto sinistro della basilica inferiore di Assisi[83] e le trovate più curiose si palesano sin dall'*incipit* della narrazione, cioè nell' *Ingresso di Cristo a Gerusalemme* [fig. IV.146]. Pur mancando della spettacolare ambientazione urbanistica di matrice duccesca – chissà se in origine particolareggiata nella parte destra dell'affresco, ora lacunosa –, l'episodio guarda distintamente ad Assisi nel brano dei bambini che si svestono per rendere omaggio al Cristo [figg. IV.151, 152] e, più che in altri, in quello del fanciullo che s'affaccenda a sbrogliare il braccio incastrato nei panni [figg. IV.153, 154], o dei due che, quasi fusi in figura unica, intonano canti festosi [figg. IV.155, 156]; al contrario, ha prodromi giotteschi, specificamente padovani (cappella degli Scrovegni), il giovane con la testa impigliata nella veste.

La *Cattura di Cristo* [fig. IV.157] è invece memore dello schema compositivo del corrispettivo francescano tardo-duecentesco, dell'eponimo Maestro della Cattura [fig. IV.158]: ne resta traccia nello slancio animoso di Giuda, ben evidenziato dalla falcata della gamba avanzante, nella sua posa di profilo, in quella della mano di Cristo, che serra il *rotulo*, e del braccio dello sgherro alla sinistra di Gesù[84]. Per la *Fuga degli apostoli* il pittore torna a rimeditare sui modelli senesi: il

[81] La variabilità del nome assegnato all'ebreo importuno dipende da un'oscillazione registrata nelle fonti testuali. Per la questione rimando a DE GIORGI 2016, p.81.

[82] Cfr. JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea* [1260-1298], ed. 2007, II, p. 871.

[83] Per la cronologia della *Storie della passione* di Assisi rimando a DE MARCHI 2010c (pp. 22, 25 nota 30), dove viene rilanciata e circostanziata l'ipotesi, già di Giovan Battista Cavalcaselle (CROWE, CAVALCASELLE 1885, III, pp. 184-186), di una cesura nella realizzazione del ciclo pittorico: se la parte più consistente degli affreschi – nella fattispecie quelli nei registri superiori – doveva risultare compiuta entro il settembre del 1319, anno dei tumulti ghibellini capeggiati da Muzio di Francesco, le scene della *Deposizione della Croce* e della *Deposizione nel sepolcro*, nonché la *Madonna dei Tramonti*, dove si risente maggiormente della «benefica influenza» di Giotto, furono forse realizzate qualche anno più avanti, più precisamente dopo il 1322 e in concomitanza con una più tranquilla situazione politica della città di Assisi, ormai nelle mani dei perugini.

[84] L'episodio va con ogni probabilità integrato con la scena di Pietro che taglia l'orecchio a Malco, che doveva essere in basso a sinistra, come nel prototipo assisiate. Alla guarigione dell'ebreo è diretto infatti il gesto benedicente di Cristo.

motivo iconografico, già nella *Maestà* di Duccio (1308-1311, Siena, Museo dell'Opera del duomo), era stato messo più brillantemente a profitto da Pietro, cui si deve l'elaborazione dell'idea della fila che sparisce dietro la quinta rocciosa. Uno degli apostoli nel pieno della fuga viene afferrato per il lembo della veste da un soldato, finendo quasi col venirne denudato: il motivo iconografico – come già si era accorto Hermanin[85] – parafrasa con importante fraintendimento il passo del Vangelo di Marco (14, 52) in cui si parla di un giovane qualunque – e non di un apostolo – incappato nello stesso incidente descritto a Subiaco, nel pieno del furente contrasto. Questa interpolazione figurativa del testo evangelico ha una sua curiosa tradizione iconografica, di gravitazione specialmente umbra e adriatica, al punto che verrebbe da immaginare un prototipo perduto[86]: se ne ha attestazione nelle *Storie della passione* del *retro* del dossale del Maestro di Paciano (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) [fig. IV.165], nel polittico di Giovanni Baronzio per i Minori di Macerata Feltria (1345, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) [fig. IV.166], con una continuazione quattrocentesca, con Bartolomeo di Tommaso da Foligno, che replica due volte l'episodio nelle scene di *Cattura di Cristo* della Pinacoteca Vaticana di Roma e del Metropolitan Museum di New York[87] [IV.168, 169].

L'elemento di continuità più sorprendente con il precedente lorenzettiano è soprattutto in un aspetto, reso illeggibile dalle condizioni conservative delle pitture, al punto da essere curiosamente sfuggito agli studi: mi riferisco all'ambientazione naturalisticamente notturna della scena, allusa dalla falce di luna occhieggiante dal costone di roccia, e dalle stelle – originariamente in lamina – che epitomano in pochi suggestivi dettagli la prolusione descrittiva delle costellazioni assisiati [figg. IV.163-164].

Si legge d'un fiato con l'*Andata al Calvario* della basilica francescana il ritmo accelerato dell'accalcata *Via Crucis* sublacense, con la fiumana di soldati, civili e dolenti che si rovescia dalla turrita porta urbica della *Civis* (sic!) *Ierusalem* [figg. IV.171-172]: qui il modello erompe in singulti gestuali impetuosi, come quello sferzante del centurione, variato sull' omologa figura assisiate [figg. IV.174-178], e nella presenza dei due ladroni al corteo, un inciso iconografico di cui Joanna Cannon ha ribadito con forza la genesi e la fortuna squisitamente lorenzettiane[88] [figg. IV.173-174].

[85] Cfr. HERMANIN 1904, p. 488.

[86] Straordinariamente teatrale la versione che ne dà Giotto nella cappella degli Scrovegni. Uno sgherro messo di spalle afferra il malcapitato dal manto: la sola parte che si vede della figura, eclissata oltre la quinta della cornice dipinta.

[87] La tavoletta vaticana, pertinente al trittico di San Salvatore a Foligno, si data 1430-32, cronologia cui si approssimano anche le *Storie della passione* del Metropolitan Museum di New York. Sul pittore si vedano: ZERI 1961; DE MARCHI 2008a, p. 53; M. Mazzalupi, in *Pittori ad Ancona* 2008, pp. 172-176.

[88] Oltre che nell'*Andata al Calvario* di Assisi, la bottega di Pietro ricorre a questo tema tratto dal capitolo LXXVII delle *Meditationes Vitae Christi* (*Iohannes de Caulibus Meditaciones vite Christi*, [1300 circa], ed. 1997, pp. 288-289) anche nell'analogo e perduto episodio di Santa Margherita a Cortona – sopravvissuto solo in frammenti (Cortona, Museo Diocesano) -, databile agli anni quaranta del Trecento. Cfr. CANNON, VAUCHEZ 2000, pp. 110, 118, 121.

La *Crocefissione* della parete settentrionale della prima campata è un dramma tonante, condotto sul ritmo di un racconto polifonico, che non lesina sui particolareggiati parerga iconografici di corollario della morte di Cristo. La prolusione di dettagli alligna ancora una volta nel *Calvario* del transetto sinistro, fonte svelata già da una prima impressione di superficie: dall'affollamento asfittico del Golgota, dalla presenza delle tre croci svettanti, dalla composizione della folla entro una sorta di schema a emiciclo che disciplina il disordine apparente dell'assembramento umano.

La temperatura emotiva è acquietata, altra rispetto a quella «passione degli umbri», eccitata di sangue, graffi e lamenti, assunta da Roberto Longhi a denominatore comune dei Calvari dell'Umbria alla sinistra del Tevere, tutti derivati dal vivido magistero assisiate[89]; a Subiaco, la lezione di Pietro, anche nei picchi di maggior clamore e lamento – il pianto delle Pie donne nella *Crocefissione*, il turbinio fremente degli angeli intorno alla croce –, passa attraverso l'emotività imbolsita di Meo da Siena, si informa di una «vivacità pettegola» tipica dei perugini e attinge solo di rado alla radice primigenia, più marcatamente espressionista, del Maestro del dossale[90]. Gli omaggi assisiati sono intessuti in una coreografia ritmica di pose in contrappunto, che restituisce in una *variatio* stereotipa ma animata la potente «concezione della continuità del moto» attuata da Pietro nel transetto sinistro[91].

L'articolazione della composizione è sorvegliata, non priva di alcune intelligenti attenzioni richieste dalla conformazione della parete muraria. Una parte degli angeli ploranti è destinata al sottarco, dove essi si esibiscono in spericolate e deformanti picchiate o in prosopopee di dolore [fig. IV.199]; uno, sopraffatto più degli altri, volge di scatto le spalle alla Croce [fig. IV.198], parafrasando l'angelo della *Crocefissione* giottesca del transetto sinistro [fig. IV.197]. Più ingenua ma di spirito è poi la soluzione di collocare nell'intradosso laterale della parete episodi di contorno, non isolati, ma ricollegati alla composizione centrale da figure di *liaison*, irrazionalmente spalmate sull'angolo di intersezione delle pareti [figg. IV.200, 201]: tra queste c'è il cavaliere di spalle col profilo annegato nell'armatura che scollina dalla parete destra alla sinistra, citando in contrappunto di posa la figura posta sul limite destro dell'*Andata al Calvario* lorenzettiana [figg. IV.177-178].

Nessuno spazio è inutilizzato, neppure i pennacchi del muro dell'arco [figg. IV.204, 205]: il manipolo di ebrei assiepati a sinistra, in proporzioni inauditamente minute per il primo piano che è loro destinato, è bilanciato, dall'altra parte, dalla

89 Si deve agli studi sulla scultura umbra di Giovanni Previtali (cfr. PREVITALI 1982; PREVITALI 1983; PREVITALI 1984; PREVITALI 1986) la teorizzazione di una linea di demarcazione culturale dell'Umbria sulla traccia del fiume Tevere. Le posizioni storiografiche di Previtali sono state verificate e ribadite in tempi recentissimi da DELPRIORI 2015.
Per la «passione degli Umbri» rimando al capitale LONGHI 1973.

90 Cfr. §IV.3.2.2.

91 Cfr. VOLPE 1989, p. 25. Sembra davvero eccessivo l'apprezzamento degli aspetti di introspezione patetica avvistati da SUBBIONI 2003, I, p. 120, che provava a trasfondere nel *Calvario* sublacense altre e più suggestive connessioni rilevate da SCARPELLINI 2015a tra la disposizione descrittiva della pittura perugina tra Due e Trecento e le monolasse allitteranti, ribattenti fino al parossismo patetico, del dramma laudistico.

messa in scena del *topos* iconografico del vecchio che frana al suolo [fig. 202], inserto già presente in Duccio (nella *Crocefissione* del retro della *Maestà*, Siena, Museo dell'Opera del duomo) che lo recuperava, a sua volta, dal pulpito senese di Nicola Pisano (1265-68, Siena, duomo).

L'effetto caotico dell'insieme è oggi notevolmente diminuito dalla perdita quasi totale delle rifiniture a secco e delle applicazioni impiegate per i corpi svettanti di lance e vessilli, assiepati tutt'intorno alle tre croci; per lo più evanita è anche la pletora di iscrizioni che introducevano ai singoli episodi o facevano da didascalia per i personaggi principali del racconto, perché questi emergessero più distintamente dalla folla[92].

Come in Pietro Lorenzetti il teatro della Passione si costruisce per *insulae* di personaggi, che partecipano e si interessano in varia misura al compimento del dramma sacro; hanno ancora schietta genesi assisiate i duetti gestuali tra figure [figg. IV.181-183, 185-186], replicati in modo sottilmente umoristico dai cavalli [figg. IV.189-190]; si direbbe calcata sul centurione intabarrato di Pietro [fig. IV.183] la sagoma e la fisionomia di un soldato sublacense, straordinariamente somigliante al primo, perfino nello sguardo distratto [fig. IV.184]**.** Dalla versione ampia e monumentale di Assisi giunge la *Crocefissione* a tre, con i due ladroni ai lati del Cristo: questi hanno anche allo Speco le gambe spezzate, ulcerate da ferite vermiglie, su cui continua ad accanirsi la violenza dei soldati, gli arti superiori disossati intorno ai bracci delle croci, le mani slogate dal dolore e dall'innaturale contrazione muscolare [figg. IV.191-192]. Del portato più innovativo della grave espressività lorenzettiana resta un'impressione nelle pose sgangherate in scorcio e in sottinsù delle figure del Calvario [figg. IV.195-196]. Ma si guardi anche la figura del buon ladrone, che ha la gamba sinistra ruotata e piegata fino a mostrare la pianta del piede, a effetto dello stiramento muscolare: l'idea è mutuata da Pietro, ma si perde del prototipo il doloroso anchilosamento delle dita, ora distese fino a slogarsi, ora rattrappite dagli spasmi [figg. IV.193-194].

Centro patetico della composizione è il gruppo dei dolenti stretto intorno alla Vergine, calcato con minime varianti sul prototipo assisiate: tra gli *excerpta* il più fedele è, come già si era accorta la Cristiani Testi, lo svenimento di Maria, che sta per cadere all'indietro e viene sorretta dalle due cugine, una le regge il capo, l'altra le sostiene il busto[93] [figg. IV.179-180]. Meno pedissequa rispetto al modello è la composizione della corona dei personaggi circostanti, laddove le deroghe più

[92] Le iscrizioni vano integrate con HERMANIN 1904, pp. 487, 489, 491, 494, 499, 500.
Per l'*Ingresso a Gerusalemme*: ECCE REX TUUS VENIT TIBI MANSUETUS SEDENS SUPER ASINAM ET FILIUM SUBIUG[…]; BENEDICTUS QUI VENIT IN NOMINE DOMINI HOSANNA. Per l'*Andata al Calvario*: QUANDO IUDA ISCHARIHOT TRADIDIT CHRISTUM IUDE[is]; per il *Secondo colloquio con Pilato*, lungo le mura della città: QUANDO PILATUS TRADIDIT IUDEIS I[esum] UT CRUCIFIGERETUR. Nella *Crocefissione*, intorno alla testa del centiurione: CENTURIO// VERE FILIUS […] *Marie al Sepolcro*: SURREXIT NON EST HIC. *Incredulità di Tommaso*: QUANDO DOMINUS APPARUIT DIE OCTAVO DISCIPULIS SUIS PRAESENTE THOMA.

[93] Cfr. CRISTIANI TESTI 1982, p. 142. Sul motivo della *compassio Mariae* e dello svenimento si rimanda all'indagine, prevalentemente diretta a casi tardo-duecenteschi, di BAGNAROL 2012.

evidenti sono nella posizione della Maddalena, isolata in evidenza ai piedi della croce, e una sostanziale semplificazione del gruppo, in Pietro articolato su livelli spaziali differenziati.

Va notata l'occorrenza di un tema iconografico insolito, ma che avrebbe conosciuto una discreta fortuna nell'area spoletina negli stessi anni di realizzazione dei cicli specuensi, in scene di *Crocefissione* ancora dipendenti dal prototipo lorenzettiano[94] [figg. IV.211, 212]: mi riferisco al centurione che, al momento dell'agnizione della natura divina del Cristo, si volge al compagno per additargli il crocefisso, componendo una rotazione del busto che è come duplicata dal suo cavallo [fig. IV.213]. Se il dialogo serrato tra i due cavalieri era già nell'affresco di Assisi, meno chiara è la genesi del movimento dell'animale, da riportare forse a un'idea variata su un prototipo lorenzettiano – accennata, per esempio, nella *Crocefissione* di Ambrogio del Fogg Art Museum di Cambridge [fig. IV.210] –, o magari nelle parti della *Crocefissione* della basilica inferiore di San Francesco perdute a seguito dei lavori seicenteschi di sistemazione dell'altare[95]. Tra quelle era anche l'episodio della spartizione della veste del Cristo, che a Subiaco viene officiata da un personaggio di abito e viso orientali [fig. IV.207], lo stesso che torna anche nella *Crocefissione* della chiesa dei Santi Agata e Severo, dipinta da un pittore prossimo al Maestro di Paciano[96].

Le scene restanti, svincolate dall'autorità del modello, si semplificano e si concentrano sui personaggi principali, senza possibilità di diversione su più raffinate edizioni iconografiche: è il caso delle *Marie al sepolcro* [fig. IV.215], scena scarna come la composizione duccesca per il tergo della *Maestà*, e delle *Apparizioni post mortem* [figg. IV.216, 217].

Merita invece una nota conclusiva la *Pentecoste* al maschile [fig. IV.218] che, se da un lato asseconda con efficacia lo *status* dell'ambiente cui è destinata, innescando virtuose corrispondenze iconografico-funzionali[97], dall'altro riverbera la fortuna di uno schema compositivo piuttosto diffuso nella miniatura perugina primo-trecentesca e alternativo a quello della *Pentecoste* giottesca della prima metà del

[94] L'iconografia è discussa da DELPRIORI 2015, p. 135; si veda anche Id., in *La Galleria di Palazzo Cini* 2016, p. 84, dove si congettura una genesi spoletina, per il tramite del Maestro di Cesi che ne appronta una versione monumentale per Santa Chiara a Montefalco (1333). Il gruppo di opere spoletine che registrano il motivo iconografico comprende la *Crocefissione* del Dittico Cini del Maestro della croce di Trevi (Venezia, Galleria di Palazzo Cini), il dossale proveniente dal medesimo contesto, ora presso i Musei Vaticani (1333), e l'affresco dell'abside della chiesa di Santa Maria a Turrita di Montefalco. Il tema è ripetuto anche dal Maestro di Fossa nella *Crocefissione* del dossale dei Musei Vaticani (1336).

[95] Il motivo iconografico è anche nella *Crocefissione* della collegiata di San Gimignano: ulteriore incoraggiamento per supporre a monte un'invenzione lorenzettiana.
L'altare del transetto meridionale fu inserito nel 1604-1605 e demolito tra il 1870 e il 1879. Cfr. P. Scarpellini, in LUDOVICO DA PIETRALUNGA, [1570-1580], ed. 1982, p. 328.

[96] Si veda in ultimo PIAGNANI 2008, pp. 139-140, che, senza avanzare ipotesi alternative, espungeva opportunamente l'affresco dal catalogo del Maestro di Paciano, come precedentemente proposto da SCARPELLINI 1978, p. 49.
TODINI 1986, p. 179, proponeva invece un'attribuzione dell'opera al Maestro di Bevagna.

[97] Cfr. §III.4.2.

Trecento, per il quale la Subbioni congetturava un'origine da prototipi duecenteschi francesi[98].

IV.3. Gubbio, Perugia, Subiaco. Percorso del Maestro del dossale di Subiaco

IV.3.1 Il dibattito critico sugli affreschi sublacensi

Le suggestioni iconografiche lorenzettiane, così estensivamente presenti negli affreschi trecenteschi dello Speco, avevano indotto Federico Hermanin – il primo a pubblicare note di commento critico sulle pitture – a sopravvalutare la matrice del linguaggio pittorico del principale responsabile della decorazione del monastero sublacense: questi veniva difatti identificato come senese, formato sui Lorenzetti, Simone Martini e Niccolò di Ser Sozzo, e la sua attività sublacense fu riportata – come si è detto – agli anni dell'abbaziato di Bartolomeo III (1363-1369), che, senese a sua volta, si candidava plausibilmente a mediatore nella commissione dell'impresa pittorica[99]. Le ipotesi di Hermanin avrebbero costituito le premesse per le più tarde congetture di Maria Laura Cristiani Testi, propensa ad avvistare nel «Maestro Trecentesco» dello Speco e nei suoi cospicui aiuti una «cultura derivativa» con radici a Siena, attardata sui modelli primo-trecenteschi ancora negli anni sessanta del secolo[100].

Né Hermanin né – sorprendentemente – la Cristiani Testi facevano menzione, seppur fugace, delle tavole sublacensi, attorno alle quali si era invece andato a profilare, in altre sedi, un interessante dibattito critico, che già ridimensionava la componente senese delle pitture dello Speco a episodio secondario, fenomeno di risalita da ambientare nel corso che era stato dato ai fatti artistici perugini del secondo quarto del Trecento da Meo da Siena, pittore della prima generazione duccesca migrato a Perugia prima del 1319 e lì promotore di un capillare addomesticamento delle tendenze pittoriche locali in direzione di un goticismo levigato, ma estremamente didascalico[101].

98 Cfr. SUBBIONI 2003, I, p. 141.
99 Cfr. HERMANIN 1904, pp. 486-516.
100 Cfr. CRISTIANI TESTI 1982, pp. 137-138.
101 Sul profilo critico di Meo da Siena grava lo spietato giudizio di BERENSON 1930, p. 84, che, nel descriverne lo stile viziato da un «certain provincial torpor», gli assestava una sciabolata esiziale: «If the begetter of these paper dolls is not distinguished by depth of feeling or intellect, neither does he retrieve himself by any merits as a painter. His technique is embarassed, his modelling blurred, his coloring hot». Sulla stessa linea Longhi, che reputava una «sfortuna» la riscoperta del nome di Meo da Siena, colpevole di aver contribuito a «svogliare dalla ricerca di strade diverse per il reperimento della pittura umbra» (LONGHI 1966, pp. 5-6). Ancora CALECA 1969 (p. 97), stigmatizzava Meo come «povero mestierante madonnero». A distanza di qualche anno BOSKOVITS 1973 (p. 37 nota 71) tornava a temperare le asprezze di giudizio, riflettendo sul «successo veramente durevole» incontrato dal pittore a Perugia e «anzi anche fuori dei confini dell'Umbria (*ndr* a Subiaco)».
Il nome di Meo, una felice rarità nella selva degli anonimi umbri, è registrato dal polittico n. 22 della Galleria Nazionale di Perugia, un tempo sull'altare maggiore dell'abbazia benedettina di

Montelabate (cfr. §III.4.1.1), ed è stato poi recuperato anche in un documento del 10 gennaio 1319, che attesta l'iscrizione del pittore al Catasto di porta S. Pietro (cfr. MARIOTTI 1788, pp. 43-44). Una seconda notizia documentaria del 1334, portata all'attenzione da SALMI 1923 (pp. 76-77), a proposito di un Bartolomeo pittore ad Arezzo, ne dice la paternità di un «olim Mey de Senis». A partire dalle congetture dello studioso, si tende generalmente a identificare il *Meus* del documento con il pittore già attivo e Perugia e, di conseguenza, a intendere quel 1334 come *ante quem* per la sua morte, avvenuta comunque non molto tempo prima, considerato che nel 1333-1334 veniva completato il dossale di Francoforte. Dubbi più che ragionevoli sulla fondatezza delle ipotesi di Salmi e sull'effettiva corrispondenza del personaggio menzionato nella notizia aretina con il pittore naturalizzato perugino venivano avanzati da GNOLI 1923 (p. 201): nessun elemento consente, ancora allo stato attuale, di accreditare un collegamento certo tra gli omonimi. Una vicenda artistica di incerta progressione, privata di qualsivoglia appiglio cronologico – fatta eccezione per il dossale dello Städel Museum –, si staglia sullo sfondo di una biografia nebulosa. L'avvio perugino potrebbe essere segnato dalla *Madonna con Bambino* n. 23 (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Misericordia di Perugia e unico frammento di un polittico a più figure e campo unificato, come poi sarebbe stato il pentittico 17 del Maestro del dossale di Subiaco (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria). Unica opera del *corpus* di Meo ad essere priva delle tipiche punzonature a rosetta potrebbe essere per questo datata orientativamente prima del 1320; ritenendola già l'opera più antica del senese, BOSKOVITS 1973 (p. 14), ne evidenziava l'«insistente ricerca plastica», quasi apparentabile agli esperimenti maturati in seno al protogiottismo di radice assisiate, e, al contempo, la tipologia arcaica della struttura del polittico di pertinenza, composto da pannelli di larghezza e altezza quasi identiche. Al medesimo momento stilistico vanno ricondotti gli affreschi di San Paolo a Monticelli, pubblicati e attribuiti da SCARPELLINI 1978: la *Madonna* del trittico dipinto sulla parete d'altare è difatti quasi sovrapponibile a quella già in Santa Maria della Misericordia. Il percorso stilistico di Meo sembra muovere in direzione di una perdita progressiva del senso plastico e volumetrico: quasi del tutto esausto nel dossale di Francoforte, che ha gli apostoli piatti come sagome cartonate, e che è invece ancora pulsante nel polittico di Montelabate, come sembra dire il panneggio sbalzato del *San Giovanni Evangelista,* che lo avviluppa in un gioco di aderenze piuttosto ricercato. Una datazione verso il 1325 sembra dunque più indicata per quest'opera. A un momento appena successivo potrebbero risalire il pentittico della Galleria Nazionale dell'Umbria e il trittico del Museo capitolare di San Lorenzo di Perugia, in origine nella vicina cattedrale, che BOSKOVITS 1973 (p. 14), datava verso il 1315, anticipando eccessivamente una cronologia che invece deve ancora una volta tenere conto della presenza dei punzoni. Meo si acclimata nell'agone perugino da duccesco osservante, ammiccando dichiaratamente alla *Madonna con Bambino* - centrale del polittico realizzato dal maestro per San Domenico a Perugia - nella crisografia del manto della Vergine (cfr. SALMI 1921, pp. 160-161), nel vezzo iconografico del Bambino che trattiene il velo della Madre, col braccino appoggiato sulla sua spalla, nella qualità smaltata dei carnati. È probabile che tale rapporto di dipendenza si rifletta anche nella tipologia di confezione: difatti il trittico di Meo ha fatto da guida per immaginare la configurazione originaria dell'opera duccesca, che doveva essere completata allo stesso modo da cuspidi con profeti (cfr. SCHMIDT 1996, p. 20).

I «rabeschi lineari» di superficie tipici del dossale di San Pietro a Perugia (1330-1333, Frankfurt am Main, Städel Museum) cominciano ad avvistarsi nella *Madonna con Bambino* n. 30 (Perugia, Galleria Nazionale), proveniente da una cappella di Santa Maria di Valdiponte: ritenuta da Irene Vavasour Elder l'opera più bella e più antica del pittore (VAVASOUR ELDER 1909, p. 67), sarebbe stata spostata in maniera più pertinente da BOSKOVITS 1973 (p. 14) a date avanzate, tra la fine del terzo decennio e l'inizio del successivo. Lo scarto cronologico rispetto alla *Madonna con Bambino* del Museo della cattedrale, cui Mario Salmi e Francesco Santi pure l'avvicinavano (cfr. SALMI 1921, pp. 160-161; F. Santi, in *Dipinti, sculture e oggetti d'arte* 1969, p. 23), è attestato dall'ammorbidirsi della crisografia in ritmi calligrafici, dall'arrotondarsi delle fisionomie nel disegno e nei carnati, già vicinissime alle figure francofortesi. In questo torno d'anni trova posto anche la *Maestà delle Volte*.

I 'dossali' di Subiaco erano difatti stati assunti da Miklós Boskovits – sulla scia di un'opinione precedentemente espressa da Federico Zeri[102] – a *namepiece* di un anonimo perugino, seguace del senese, attivo tra il terzo e il quarto decennio del Trecento e supposto autore di un gruppo di opere perugine, che ancora rappresenta il cuore del dibattito critico sulla pittura a Perugia al tempo di Meo: le tavole opistografe di Montelabate [figg. IV.245, 246], le due tavolette di predella – giunte in struttura unica – della Galleria Nazionale dell'Umbria (inv. 33) [fig. IV.247], la *Madonna con Bambino* già nella parrocchiale perugina dei Santi Giacomo Maggiore e Felicissimo del 1332 (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 29) [fig. IV.249], la *Maestà* domenicana precedentemente nella chiesa di Santa Maria della Misericordia (ora Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 32) [fig. IV.248] e, infine, gli affreschi dell'antico coro *monialium* del convento di Santa Maria di Monteluce e il riquadro con *Santa Caterina e Sant'Antonio abate*, staccato dalla chiesa di San Sebastiano a Papiano, oggi nelle collezioni della galleria perugina [fig. IV.250]. Ad altra e più esperta mano sarebbe toccata invece la sovrintendenza dell'impresa specuense, da Boskovits assegnata allo stesso Meo da Siena, generosamente coadiuvato dal Maestro del dossale, suo più valido collaboratore[103]. L'ipotesi di una partecipazione del transfuga senese ai cicli laziali, pur mettendo ben in evidenza la matrice stilistica delle pitture, mal si concilia con lo spirito vivace del ritmo andante della narrazione, delle ciarliere baraonde delle *Storie della passione*, prontamente colto da Pietro Scarpellini, che invitava a muoversi in direzione di una più pertinente e perugina attribuzione, da esprimere senz'altro in favore del medesimo autore dell'ancona opistografa dell'altare maggiore, come si ricava da pochi confronti chiarificatori [figg. IV.220-227].

L'accettazione del catalogo del Maestro sublacense, così come formulato da Boskovits, si premette alla rapida e serrata incursione di Luciano Bellosi nei fatti trecenteschi umbri, da cui risultano due aggiustamenti aggiuntivi per il *corpus* del pittore: il giusto riconoscimento di una partecipazione più estensiva del Maestro del dossale ai cicli di Subiaco, nonché l'accorpamento al suo catalogo della croce opistografa n. 6 della Galleria Nazionale umbra (da Santa Maria di Valdiponte) [fig. IV.244][104].

La compattezza del gruppo era stata però precedentemente minata da Filippo Todini che, rilevando sottili ma decisive discrepanze qualitative delle tavole opistografe di Montelabate rispetto al *corpus* del Maestro del dossale di Subiaco, profilava l'esistenza di un secondo pittore, tanto assonante con l'altro nel nome quanto simile d'aspetto: il Maestro dei dossali di Montelabate, candidato ad autore delle tavole eponime, della croce opistografa della Galleria Nazionale, del pentittico n. 17 della Galleria Nazionale dell'Umbria [fig. IV.243], di una parte degli affreschi

[102] Cfr. C. Brandi, in *VI mostra di restauri* 1949, catt. 82-83.
[103] La proposta di attribuzione degli affreschi dello Speco a Meo da Siena era stata precedentemente avanzata, come ricorda lo stesso Boskovits, anche da MEISS 1937, p. 24 nota 32 (cfr. anche MEISS 1961, p. 290). Da integrare con la bibliografia *supra*, nota 43.
[104] Cfr. BELLOSI [1998] 2004, p. 244.

della cappella della Madonna al Sacro Speco; al Maestro del dossale di Subiaco erano invece confermati i restanti numeri del catalogo già raccolto da Boskovits, gli affreschi della chiesa dello Speco, l'*Assunzione della Vergine* della cappella della Madonna, identica per composizione a quella del coro di Santa Maria di Monteluce[105], le pitture della Scala Santa.

La distinzione operata da Todini, del tutto trascurata dalla bibliografia più recente[106], poneva invece in punto una questione di metodo centrale, riguardante il modo in cui debbano essere lette e valutate le discrepanze stilistiche interne al catalogo del Maestro del dossale di Subiaco – responsabili, ad esempio, dell'incertezza attributiva di alcuni numeri, come la croce opistografa e i dossali di Montelabate – e agli stessi affreschi specuensi: se intenderle, cioè, come trascurabili varianti linguistiche di una bottega a più anime o come tratti identificativi di compiute personalità artistiche, alternative al Maestro del dossale ma come lui formatesi sotto le insegne di Meo da Siena.

Aderendo a quest'ultimo partito, Emanuele Zappasodi, nella scia delle ipotesi di Rosaria Mencarelli e Francesco Piagnani, ha enucleato dal *corpus* del sublacense il profilo di un pittore di registro qualitativo meno sostenuto, ma apparentato al primo per il lessico anatomico *à la* Meo e per la vivacità espressiva, che viene però ritorta in più graffianti parossismi grotteschi: si tratta del cosiddetto Maestro della Croce n. 6, autore, oltre che dell'opera eponima, anche delle *Storie della passione* del coro delle monache dell'abbazia cistercense di Santa Giuliana e della *Crocefissione* dell'Oratorio di Sant'Agostino[107]; proporrei, inoltre, di aggiungere al suo catalogo anche una parte delle pitture del coro di Santa Maria di Monteluce, il *Battesimo di Cristo* e il *Sant'Onofrio*, qualitativamente più deboli rispetto alle figure meglio tornite degli altri affreschi [figg. 228-229, 231-232], nonché di aggiungere le pitture della

105 Cfr. TODINI 1986, pp. 401-402; si vedano inoltre le schede di C. Fratini, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* 1986, II, pp. 596-597; TODINI 1989, I, p. 134; II, pp. 114-119. Il discrimine di attribuzione tra i cicli della chiesa e quelli degli ambienti inferiori dà corpo ai dubbi sull'uniformità qualitativa degli affreschi già espressi da HERMANIN 1904 (p. 503) – che differenziava tra un pittore sovrintendente che fa le *Storie della passione,* il *Transito della Vergine,* l'*Assunzione* e l'*Incoronazione* della cappella della Madonna e un suo allievo, responsabile dei restanti affreschi dell'oratorio mariano e della Scala Santa – e BOSKOVITS 1973 (p. 37 nota 74).

106 In particolare, cfr. SANTANICCHIA 2014. La SUBBIONI (2003, I, pp. 179-181) attribuiva una non meglio specificata parte degli affreschi della chiesa di Subiaco al Maestro di Paciano, riferendo i numeri restanti del *corpus* del Maestro del dossale di Subiaco e il catalogo del Maestro dei dossali di Montelabate al miniatore Vanni di Baldolo (su cui si veda *infra*, §IV.3.1), con l'eccezione del pentittico 17, riferito invece al Maestro di San Francesco al Prato, come già precedentemente aveva proposto Santi (in *Dipinti, sculture e oggetti d'arte* 1969, p. 68); la stessa opera era fatta transitare da V. Garibaldi (in *Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo* 2015, p. 212) nel catalogo accresciuto di Vanni di Baldolo pittore, personalità unica in cui sono fuse le anime del Maestro del dossale di Subiaco e del Maestro dei dossali di Montelabate.

107 Quest'ultimo affresco, nel quale Rosaria Mencarelli (in *Dipinti, sculture e ceramiche* 1994, pp. 121-122) già rilevava importanti affinità stilistiche con la croce opistografa, era stato riferito significativamente da SCARPELLINI 1978 (pp. 43-44), al Maestro di Paciano, del quale ritrovava «le smorfie, (…) il caratteristico modo di strabuzzare gli occhi», ma pure «uno stile più largo» negli angeli ploranti intorno alla croce. Rimando infine a PIAGNANI 2008, p. 138.

cappella dello Spirito Santo presso la chiesa perugina di Sant'Agostino [figg. IV.230, 233][108].

Resta pertanto da verificare la validità e l'opportunità di una distinzione tra Maestro del dossale di Subiaco e Maestro dei dossali di Montelabate, come e se questa si rifletta nei cantieri pittorici dello Speco. L'operazione si muove tra le mine delle ridipinture, più ampie nelle storie cristologiche (si guardino soprattutto gli affreschi della parete destra), delle mediocri condizioni conservative del ciclo superiore, dell'innegabile somiglianza di tratti dei pittori in questione, differenti più per umore che per schemi compositivi o tipologie fisionomiche, più per qualità pittorica che per caratteri morelliani. La revisione stilistica degli affreschi va poi necessariamente calibrata sull'assestamento del catalogo del Maestro del dossale, al quale le recenti incursioni di Zappasodi hanno restituito, come si dirà, una fisionomia peculiare, informata a componenti culturali e stilistiche altre – «agrodolci» ed 'espressioniste' – rispetto alla sola fascinazione per Meo da Siena, comunque costitutiva.

Le opere passate fin qui in rassegna allignano tutte in un terreno condiviso di tratti morfologici dominanti, la cui scaturigine prima va ricercata proprio negli effetti dell'epifanica influenza esercitata dal pittore senese sull'ormai povero contesto artistico locale: le istanze revisioniste mosse da Pietro Scarpellini a proposito della supposta autonomia delle correnti schiettamente perugine rispetto ai modi importati da Siena non rendono giustizia all'impatto che il forestiero ebbe sul corso degli eventi pittorici locali, al punto da creare un gruppo sostanzialmente omogeneo di emuli, che ne seguirono il magistero almeno fino alla metà del secolo[109].

Alle pervasive irradiazioni assisiati d'inizio secolo, che trovano nel Maestro del Farneto o nella possibile presenza dell'Espressionista di Santa Chiara gli interpreti d'avanguardia e nel ciclo della Sala dei Notari il laboratorio di eletta sperimentazione[110], pochi sono gli episodi artistici di rilievo che seguono: tra questi,

108 Su cui si veda ora MAGRINI 2014.

109 Si veda soprattutto SCARPELLINI 1988-1989, p. 147. Cfr. inoltre: SUBBIONI 2003, I, p. 116 nota 187.

110 Le *Storie veterotestamentarie* e gli *exempla* favolistici del Palazzo dei Notari furono inizialmente attribuiti da Toesca (parere riferito da CRISTOFANI 1907, p. 286) al Cavallini, un riferimento poi rettificato da Bellosi, che si esprimeva in favore di Marino da Perugia (cfr. BELLOSI 1977a), assestandosi su posizioni che sarebbero state poi riconfermate in BELLOSI 1985, p. 34 nota 26. Si riconosce a BOSKOVITS 1981 l'intervento più impegnato sui dipinti murali, nell'ambito del quale venivano distinte due mani: un «pittore di Mosè e Aronne davanti al faraone», nel quale è invece riconosciuto il Maestro espressionista di Santa Chiara, e un maestro della storia di Gedeone, da identificare con il Maestro del Farneto, «esponenti di due mondi: fisico, sensuale e intriso di passioni drammatiche il primo, razionale preordinato e controllato il secondo». Di altro parere LUNGHI 1984, per cui gli affreschi potevano essere accostati alle miniature degli Antifonari di San Domenico. Per il programma iconografico della Sala dei Notari rimando al recente articolo HUECK 2009.
Avvistato da LONGHI 1963 come eterodosso giottesco, quasi identificabile con Buffalmacco, il Maestro espressionista di Santa Chiara fu battezzato e forgiato da PREVITALI 1967 (p. 376), presto seguito da BOSKOVITS 1971 (pp. 122-123), che recuperava il pittore negli affreschi giotteschi della cappella di San Nicola e della Maddalena. È più che probabile che dietro questo

l'attività – scarsamente documentata – di Marino da Perugia, autore della *Maestà* per la Badia Celestina di Perugia (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) – databile poco prima del 1313, anno della canonizzazione di papa Celestino V – per il quale è stata supposta una formazione nell'ambito miniatorio locale e, in particolare, presso quella straordinaria officina di aggiornamento sui cantieri di Assisi che furono gli Antifonari di San Domenico[111]. Alla fine del secondo decennio del secolo va anche riportato l'avvio dell'attività artistica del Maestro di Paciano, così detto dal dossale opistografo ora nelle collezioni della Galleria perugina, ma proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio a Paciano: pittore spiritoso, dalle forme puntute, che condivide con il Maestro del dossale tratti di una propensione per figurazioni aneddotiche, un «modo di guardare le cose dal di fuori, con gusto divertito», oltre a una durevole curiosità per quanto si era fatto o si andava creando nei cantieri assisiati, che lo porta ad ammantare di inserti *à la page* il sostrato arcaico che informa al cuore lo stile dell'anonimo maestro[112].

A fronte della realtà di un ambiente pittorico scarno e scarsamente innovativo, gli *scriptoria* perugini sono pervasi da una straordinaria vitalità, tanto da essere stati non di rado additati come vero e proprio traino delle arti a Perugia nel primo Trecento[113]. Tuttavia, restano privi di risultati davvero rilevanti i tentativi di spiegare le tendenze pittoriche perugine di primo Trecento con la sola miniatura, specie se tradotti in un metodo che si realizza, nella maggioranza dei casi, nel calzare le fisionomie o, eventualmente, le identità biografiche dei miniatori ai profili degli anonimi pittori, e viceversa[114]. Tra le forzature prodotte da quest'indirizzo va

anonimo si nasconda Palmerino di Guido, epigono giottesco documentato ad Assisi nel 1299, come ha dimostrato NERI LUSANNA 1977 (pp. 11-13, 32-33). Un altro importante documento, del 1309, vede lo stesso rifondere Giotto di un mutuo di cinquanta lire cortonesi.
Per il *corpus* del pittore, aggregatosi intorno agli affreschi della basilica eponima, rimando a: TODINI 1986, pp. 391-392; TODINI 1989, I, pp. 138-139, II, pp. 74-86; NERI LUSANNA 2009; LUNGHI 2012, pp. 178-180, 372-388; ZAPPASODI 2016, pp. 86-88. In ultimo, si veda NERI LUSANNA 2018.

111 La proposta di identificare Marino con il Primo miniatore di San Domenico è di TODINI 1982, p. 219, cui rimando anche per lo studio complessivo delle miniature della serie. Si vedano anche le schede di M. Minazzato, in *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini* 2016, pp. 215-223.

112 Sul pittore cfr. SCARPELLINI 1978, pp. 43-44. In PIAGNANI 2008, p. 137 (cui rimando anche per un'ultima stabilizzazione del catalogo), si evoca il Maestro del Farneto per spiegare la cultura del pittore, che mi pare inoltre aggiornato anche sui modi dell'Espressionista. Sul dossale opistografo della Galleria Nazionale dell'Umbria si veda GORDON 1996. Mi risulta non sia stato mai notato il fatto che il dossale dovesse presentare in origine un basamento, una sorta di predella, della cui figurazione originaria si conserva la parte sommitale, sulla cornice inferiore del dipinto [fig. IV.328]. Vi si scorge una figura nimbata seduta su un trono, con ai lati due angeli: forse una *Gloria di san Francesco* o una *Maestà*.

113 Cfr. SUBBIONI 2001-2002.

114 Cfr. SUBBIONI 2003. L'automatismo metodologico è pervasivo, e risparmia solo la più sensata questione di Marino miniatore: il Maestro dei Corali di Stroncone (dal manoscritto di Stroncone, Archivio comunale, corale n. 4, c. 343v) è identificato con il Maestro di San Francesco al Prato (SUBBIONI 2003, I, pp. 179-181); il Maestro dello *Speculum Arsenal* (dal codice eponimo conservato a Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 593 rés., c. 34r) si approssima al Maestro Ironico (su cui cfr. SCARPELLINI 1988-1989; SUBBIONI 2003, I, pp. 195-196), profilandosi al contempo come sorta di *alter ego* di Pace di Bartolo.

menzionata l'identificazione, proposta da Marina Subbioni, del Maestro del dossale di Subiaco con il miniatore Vanni di Baldolo, che firma con i *socii* la *Matricola dei Notai* comparsa nel 1991 sul mercato antiquario[115]. Tralasciando qualche dubbio sulla coerenza del catalogo riferito a Vanni in ultimo dalla Subbioni – un cospicuo *corpus* di miniature che corre sul filo di un doppio registro qualitativo –, l'autore dell'*Annunciazione* è miniatore di sapida narratività, che, al contrario del Maestro sublacense, risente in modo superficiale di Meo da Siena, del quale lo interessano solo l'uso dei toni accesi per le carni, stesi per campiture piatte; il suo tratto disegnativo è perfettamente al corrente delle ricercatezze plastiche del Maestro dei Corali di San Lorenzo – da cui mutua anche le sagome dinoccolate dei personaggini –, ma ne forza l'ispida e gotica eleganza in contorni nervosi, che sembrano piegare la consistenza materica delle forme a un'urgenza segnatamente espressiva, non di rado risolta in eversioni caricaturali [figg. IV.234, 235].

IV.3.2 Il Maestro del dossale di Subiaco, dall'Espressionista di Santa Chiara a Meo da Siena

È altra – e non porta ad agnizioni biografiche – la via per riprendere le fila del discorso critico sul Maestro del dossale di Subiaco; e a tal proposito, si rivelano foriere di interessanti sviluppi le recenti proposte di Zappasodi di riconoscere la fase giovanile del pittore attivo nel sublacense nel *corpus* del cosiddetto Maestro di San Francesco al Prato[116]. Questo comprende la ridipinta *Madonna col Bambino* della Galleria Frascione di Firenze [fig. IV.236], la *Dormitio Virginis* affrescata nella chiesa di San Francesco a Gualdo Tadino [fig. IV.137][117], il polittico del Museo civico di

115 Su Vanni di Baldolo, documentato in due pagamenti – del 1332 e del 1333 – per affreschi eseguiti nella chiesa di Sant'Ercolano a Perugia, cfr. GORDON 1991; SUBBIONI 2003, I, pp. 137-138; E. Lunghi, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani* 2004, pp. 971-972. L'identificazione del miniatore con il pittore di Subiaco è stata ribadita in due occasioni da Lunghi: cfr. *ivi*; E. Lunghi, in *Gubbio al tempo di Giotto* 2018, p. 194. Cfr. anche CERONE 2015, p. 106 nota 373, del medesimo partito.

116 Cfr. ZAPPASODI 2018, pp. 167-168. Sul pittore si veda BOSKOVITS 1973, p. 16; SANTANICCHIA 1996, p. 52; SANTANICCHIA 1998, pp. 76-77; E. Zappasodi, in *L'altra Galleria* 2019 (in corso di stampa), che aggiunge al catalogo del pittore un trittico con *Sant'Agostino, San Pietro, San Paolo e San Francesco* nello scomparto centrale, *Crocefissione* in quello sommitale e, negli sportelli, *San Michele, Santa Caterina e San Domenico*, da un lato, *Santa Chiara San Ludovico e Annunciazione*, dall'altro. L'opera è transitata a Londra, presso Christie's, il 5 luglio 2018 (lot 24).

117 Cfr. BOSKOVITS 1973, p. 37 nota 75; TODINI, 1989, I, p. 134. Gli affreschi primo-trecenteschi di Gualdo Tadino insistono nella zona antistante lo spazio presbiteriale, sulle pareti dell'ultima campata dell'*ecclesia laicorum*. Oltre alla *Dormitio* sopravvive la fascia con *Profeti* entro polilobi del sottarco; doveva essere affrescato anche il lunettone sulla parete opposta, ma della decorazione originaria sopravvive solo qualche *Profeta*. Altri brani d'affresco sono anche sul muro destro della navata, immediatamente al di sotto del rincasso della *Dormitio*, dov'è appena leggibile una *Santa Caterina*, dalla *silhouette* perfettamente sovrapponibile ai tipi femminili del Maestro di San Francesco al Prato/dossale di Subiaco. Il muro nord-occidentale dell'arco trionfale aperto sul presbiterio ha invece frammenti elementi colonnari, plausibilmente pertinenti a un'architettura dipinta forse di una scena di *Purificazione di Maria*.
Sulla chiesa di San Francesco a Gualdo, programmaticamente esemplata sulla chiesa francescana di Assisi, cfr. COOPER 2001.

Gubbio [fig. IV.238], i *Santi* affrescati su un muro della cattedrale locale [fig. IV.237], attribuitigli da Mirko Santanicchia[118], il *Cristo benedicente* a Santa Maria di Vallegloria di Spello – parte di una più ampia e perduta decorazione – e gli affreschi eponimi della chiesa minoritica perugina: la *Crocefissione* in finto polittico – con carpenteria a rilievo[119] –, lo *Sposalizio della Vergine*, la *Dormitio Virginis* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) [figg. IV.239-241]. Il profilo del pittore, tracciato in poche e incisive battute da Miklós Boskovits, pur informato dell'attività del Maestro espressionista di Santa Chiara, non è del tutto estraneo a Meo da Siena, al punto che Todini immaginava che il percorso dell'anonimo muovesse da una fascinazione filo-senese – più evidente negli affreschi perugini – verso una radicalizzazione espressionista[120]. La maturazione del pittore avviene invece all'inverso, dalle forme taglienti dell'Espressionista di Santa Chiara – quindi dalla *Madonna Frascione* e dal polittico eugubino – alle rotondità dolcissime e accostanti di Meo, incrociato a Perugia sul finire del terzo decennio, ovvero nel momento in cui la pittura di quest'ultimo è più imbolsita per tenerezze di segno e per morbidi, uniformi e rosei impasti cromatici, quasi del tutto dimentichi della radice duccesca.

La palingenesi radicale del pittore, dalla verità degli umori graffianti, intensamente partecipi, di un giottesco della prima ora qual era il probabile Palmerino di Guido, all'umanità «amiably imbecile»[121] del forastiero di punta a Perugia, profila con maggiore chiarezza l'entità dell'impatto che quest'ultimo ebbe sui pittori coevi e delinea un quadro di dipendenze che non può essere sottovalutato.

I segni della conversione del Maestro di San Francesco al Prato sono ben leggibili già negli affreschi eponimi, specialmente nelle figure frontali dei santi del finto polittico con la *Crocifissione*, come il *San Ludovico di Tolosa* [fig. IV.257], dove emergono i tratti peculiari delle figure del Maestro del dossale di Subiaco, derivati da una semplificazione stereometrica dei tipi rotondi della maturità di Meo, ben rappresentata dalla *Madonna col Bambino* di Montelabate [fig. IV.251][122]: le pienezze del volto, con le sporgenze anatomiche risaltate da tocchi di luce, le palpebre rigonfie, ben segnate ed allungate a mandorla, la bocca rossa e corrucciata, i toni accalorati dei carnati. Gli stessi elementi si leggono distintamente nel Cristo benedicente della *Dormitio Virginis* [fig. IV.241], proveniente dalla medesima chiesa perugina, e informano la figura di Maria nell'affresco *en pendant* dello *Sposalizio*, che ha movenze intecchierite come saranno quelle del *San Lorenzo* del dossale sublacense [figg. IV.252, 255]. Appena successivi agli affreschi di San Francesco al Prato – per cui si direbbe congrua una datazione a cavallo tra terzo e quarto decennio – sono il dossale n. 17 della Galleria Nazionale dell'Umbria, già nel coro delle Domenicane

118 Cfr. SANTANICCHIA 1998, pp. 74-75.
119 Per la tipologia dei polittici dipinti, con un'ampia panoramica che va da Giotto nella cappella di San Nicola ad Assisi a Benozzo Gozzoli e all'Espressionista gozzolesco, rispettivamente in San Francesco e Sant'Agostino a Montefalco, si veda CAMPOREALE 2011.
120 Cfr. TODINI 1989, I, p. 186.
121 Cfr. BERENSON 1930, p.84.
122 Cfr. *supra*, nota 101.

della chiesa di San Tommaso nella medesima città [fig. IV.243], e gli affreschi del coro femminile dell'abbazia benedettina di Monteluce, a Perugia, opere che sono state opportunamente elette da Zappasodi a ponte tra i cataloghi del Maestro di San Francesco al Prato e del Maestro del dossale di Subiaco[123]: la prossimità di esecuzione tra il pentittico e gli affreschi è confortata dal confronto tra la *Sant'Agnese* domenicana con la *Santa Caterina* di Monteluce, quasi versioni in contrappunto di un medesimo schema compositivo. Permane il disegno puntuto che cesella il profilo della Vergine dello *Sposalizio* di San Francesco al Prato, ma, specie nelle pitture di Monteluce, il piglio grafico perde un po' dell'incisività di partenza, stemperandosi in contorni più fluidi, scaldati da velature graduate di colore di un modo che è ancora una volta studiato sui contorni molati che alle cose e alle figure dà Meo maturo [fig. IV.251, 253].

Il passo successivo di questa tendenza sarà a Subiaco, dove il senso volumetrico delle anatomie non è in prima istanza scalfito dal disegno – che permane comunque sottotraccia – ma è tornito per gradazioni tonali, per impasti più fusi dei carnati. Il balzo dal volto dell'imperatrice Faustina, raffigurata con le sue milizie nella tabella votiva con la *Santa Caterina* a Monteluce, alla *Maddalena* sublacense è breve e profila una distanza temporale non troppo ampia [figg. IV.260-261], confermata del resto anche dall'accordo stilistico tra il *San Francesco* di Perugia e il Cristo dell'*Andata al Calvario* di Subiaco [figg. IV.262-263]: per questa ragione, si potrebbe pensare di avanzare gli affreschi del coro perugino fin dentro il quarto decennio del secolo (1330-35 circa), seguiti a distanza di qualche anno dal frammento di dipinto murale di San Sebastiano a Papiano, con la *Santa Caterina* che si legge in continuità con il *San Lorenzo* di Monteluce [figg. IV.265-266][124].

Le imprese sublacensi, da datare – come già proposto – ai primi anni quaranta, si candidano a rappresentare la fase già declinante di una maturazione conclusa con la *Maestà* domenicana della Galleria Nazionale dell'Umbria e i frammenti di predella provenienti da Montelabate [figg. IV.267-269]. Il confronto tra il *San Placido* del dossale dello Speco con la *Santa Caterina* di Valdiponte e la *Madonna* domenicana [figg. IV.266-268] restituisce una medesima temperie, il momento della comune predilezione per stereotipi facciali tondissimi, con i tratti fisionomici rilevati da contorni sottili, che disegnano senza soluzione di continuità il sopracciglio, ora destro, ora sinistro, e la canna nasale. I rintocchi luminescenti sulle sporgenze anatomiche, pur distribuiti secondo lo schema già tipico del Maestro di San Francesco al Prato, si traducono nel duetto della Galleria Nazionale in una pennellata liquida più che negli affreschi sublacensi, che invece rivelano ancora a tratti l'antica radice «agrodolce» del pittore.

[123] Cfr. ZAPPASODI 2018, pp. 167-168. Ringrazio Emanuele Zappasodi per il confronto su questi temi, in special modo sulla cronologia del pittore.
[124] Nutro qualche perplessità sul riferimento al Maestro del dossale di Subiaco della *Maestà* dei Santi Giacomo Maggiore e Felicissimo, il cui stato estremamente sfibrato impedisce una piena lettura stilistica; i tipi umani sono, difatti, allungati, quasi più in dialogo con il Maestro di Paciano, di cui si potrebbe qui immaginare una fase finale.

IV.3.2.1 *Una nota sulle operazioni orafe*

À rebours, le prime battute eugubine del percorso del pittore potrebbero cadere poco più in là della metà del terzo decennio: una cronologia che è condizionata dal largo e variato impiego di punzoni nel polittico del Museo civico [figg. IV.275-277][125]. A tal proposito va rilevato un elemento di apparente incongruenza nella progressione prospettata per il nuovo, accresciuto Maestro del dossale, che è appunto nella qualità e tipologia di lavorazione dell'oro: da un impiego largo ed estremamente variato di punzoni nel polittico di Gubbio, si passa gradualmente – e in senso anticanonico – all'incisione a mano libera, combinata all'uso di un punzoncino a rosetta nel pentittico 17 e a esapetalo nel dossale di Subiaco [figg. IV.272, 273]. Le ragioni di questa involuzione vanno ricercate nel contesto culturale e stilistico di produzione delle opere in questione, *in primis* nelle opere dall'Espressionista di Santa Chiara, che nel nimbo del *San Luca* affrescato nella volta della cappella Sforzolini della chiesa eugubina di San Francesco[126] ricorre a una stampigliatura a fioroni confrontabili con quelli che decorano il disco del *Santo Stefano* del polittico del Maestro di San Francesco al Prato [figg. IV.274-277].

Il polittico di Gubbio riflette d'altra parte un entusiasmo, quasi da scoperta recente, che potrebbe scaturire da riflessioni precoci e appassionate sul tema della punzonatura, innescate dalla straordinaria influenza agita da Pietro Lorenzetti sull'ambiente artistico eugubino a partire dal terzo decennio e che è stata recentemente motivata con l'ipotetica presenza *in loco* di una sua opera, individuata nel trittico di Palazzo Ducale a Gubbio[127].

La migrazione perugina costò invece al Maestro del dossale una retroversione alla bulinatura, certamente incitata, ancora una volta, dall'esempio condizionante di Meo da Siena, che avrebbe continuato a lavorare prevalentemente a mano libera fino al 1333[128]. Dopo un primo recupero di forme che gli erano evidentemente più familiari, ovvero gli arcaizzanti racemi linearistici impiegati dal Maestro

125 Sulla falsariga di un primo parere di BOSKOVITS 1971 (p. 130 nota 27), poi riformulato, Giordana Benazzi (in *Gubbio al tempo di Giotto* 2018, pp. 210-212) ha recentemente attribuito il polittico al Maestro espressionista, leggendolo accanto al trittico di Palmerino per Santa Chiara ad Assisi, rispetto al quale ha però tutt'altro lessico formale: l'aspetto gotico e l'apertura alle influenze senesi, pur rilevate dalla Benazzi e non costitutive dell'Espressionista, contornano difatti il profilo di un altro pittore.

126 Fu TOESCA 1951(p. 674 nota 196) a profilare l'attività eugubina del pittore, attribuendogli affreschi della cappella Sforzolini e la splendida arca di Sant'Ubaldo, su cui si veda MARIUCCI 2014 e, nello stesso volume, DE MARCHI 2014.

127 Cfr. G. Bonsanti, in *Gubbio al tempo di Giotto* 2018, pp. 222-225; cfr. anche NERI LUSANNA 2018.

128 L'*exemplum* del senese agiva anche sui pittori dell'*entourage* del Maestro del dossale: sul neonato Maestro della croce n.6, che lavora con grossolane incisioni il fondo dell'opera eponima, sul Maestro dei dossali di Montelabate, più raffinato di quest'ultimo ma scarsamente innovativo rispetto ai partiti d'ornato di Meo e del Maestro del dossale sublacense.

espressionista nella cassa di Sant'Ubaldo (Gubbio, Raccolta delle Memorie Ubaldiane) e nel polittico per l'altare maggiore della basilica di Santa Chiara ad Assisi[129] [figg. IV.278-281], il Maestro del dossale arriva a Subiaco tenendo ben a mente le tecniche e i moduli d'ornato del duccesco [fig. IV.284-285], e più tardi – nella predella e nella *Maestà* della Galleria Nazionale dell'Umbria – ne riproporrà ancora i giochi di *variatio*, declinati in sgraffito, granitura e bulinatura [figg. IV.282-283].

IV.3.2.2 *Il sedimento 'espressionista' delle* Storie della passione

È difficile immaginare per le *Storie della passione* dello Speco una genesi stilistica tanto distante dagli umori monocordi che le caratterizzano, specie pensando alla lettura che il Maestro del dossale dà dei drammatici parerga narrativi di Pietro Lorenzetti; eppure, un'indagine più attenta rivela in pochi e secchi incisi espressivi le tracce del sedimento originario, che sono conferme ulteriori alla coerenza del percorso di questo unico, prolifico pittore, «eslege» non meno del suo primo maestro.

Tra i dettagli più stridenti della *Crocefissione* di San Francesco al Prato è il *San Giovanni Evangelista* [fig. IV.287], una maschera di dolore contratta in un urlo altissimo e deformante che apparenta questo al volto del francescano che canta a squarciagola ai *Funerali di Santa Chiara* dipinti dall'Espressionista nella basilica clariana di Assisi [fig. IV.286]. La tensione emotiva del profilo del dolente ha un contrappunto estremamente efficace nell'uso furente ed espressivo della biacca, applicata in pennellate corpose e materiche sui punti di luce, graffiata in tratti sottili sulle carni lustrate, come insegnato dall'Espressionista. Di figura in figura, si scopre nella *Crocefissione* sublacense un angelo più urlante e più aguzzo, fratello del dolente perugino [fig. IV.288]: identico è lo scorcio del volto, con il curioso dismorfismo della bocca in perfetto profilo, mentre la parte superiore è messa di tre quarti. L'uso dei chiari è calibrato, meno materico, ma è comune la grafia delle linee che corrugano i tratti nello spasmo patetico. Le fessure degli occhi, incavate nell'ombra del perioculo, strabuzzano dall'alta sporgenza degli zigomi che è segnata da una linea serpentina in corrispondenza delle rughe di commissura.

La qualità graffiante delle lumeggiature, apprezzata nel *San Giovanni Evangelista* di San Francesco al Prato, non va comunque perduta allo Speco, dov'è meglio evidente in uno degli angeli ploranti del sottarco, che ha lo sguardo basso e le braccia aperte [fig. IV.290]: il volto è segnato da un ordito fitto di pennellatine filamentose che seguono l'arrotatura del volto e risaltano con maggiore nettezza sulle basi calde del carnato. La genesi prima di questo *modus operandi* è nella pittura che Palmerino aveva appreso al fianco dei primi cantieri di Giotto ad Assisi, e lo dimostra il confronto con il *San Luca* della cappella Sforzolini in San Francesco a Gubbio [figg. IV.289-290] o, a ritroso, ancora con il fraticello canterino dei *Funerali di Santa Chiara*.

[129] Cfr. MARIUCCI 2014, pp. 90-92.

Dall'ispido profilo del bambino dell'*Ingresso a Gerusalemme* di Subiaco si balza d'un lampo a quello della dama dello *Sposalizio della Vergine* di San Francesco al Prato [figg. IV.291-292], dalla Maria della *Crocefissione* sublacense agli incunaboli eugubini, in particolare alla *Madonna con Bambino* del polittico del Museo civico [figg. IV.293-295]. La dritta canna nasale, che termina nella punta aguzza, è in questi ultimi due casi sovrapponibile ed è simile la biacca picchiettata sull'increspatura del labbro superiore: collocando tra i due estremi l'intermezzo della *Maddalena* di Monteluce, replicata quasi alla lettera da una delle Marie specuensi, si percorrono più chiaramente le tappe della progressiva perdita di durezza di tratto, dagli inizi all'epilogo.

La semplificazione si riflette anche nel trattamento dei panneggi, i cui contorni, prima calligrafici e non di rado arrovellati [fig. IV.302], si stirano allo Speco in piegoni appiombati che saranno da confrontare con quelli delle vesti degli apostoli nel dossale di Francoforte di Meo [figg. 300-301]; e anche lì dove permane qualche traccia dell'antica passione per i risvolti arricciati, ad esempio nel perizoma del *Crocefisso* della chiesa, i contorni si appiattiscono in linee dure e squadrate, come elettrificati [figg. IV.302-303].

Nei brani meglio conservati degli affreschi sublacensi, si apprezza distintamente un trattamento plastico dei tessuti estremamente asciutto, ottenuto tramite il ricorso a poche linee di bianco, segni geometrici che sbalzano le superfici con effetto metallico: nell'ebreo marciante dell'*Andata al Calvario* le pieghe verticali in paratassi sembrano omaggiare ancora il giottesco Palmerino [figg. IV.296-297]; singulti della giovinezza affiorano nell'emaciato corpicino del Cristo della *Crocefissione* della cappella del Crocefisso [fig. IV.304][130], confrontabile con la medesima figura dipinta nella cuspide del polittico di Gubbio [fig. IV.305], nell'astante dell'*Ingresso a Gerusalemme*, che ha il manto segnato da sbalzi precisamente confrontabili con quelli della veste del *Sant'Andrea* dell'opera eugubina già evocata [figg. IV.298-299]: dai ritmi delle sottili grinze di tessuto in corrispondenza della vita alla forma a cruna d'ago che prendono le pieghe incavate sul fianco e sul braccio delle due figure.

IV.3.2.3 *Per l'attività sublacense del Maestro dei dossali di Montelabate*

La base grafica additata a elemento costitutivo dello stile del Maestro del dossale, già infiacchita nelle *Storie della passione*, si stempera quasi del tutto negli affreschi della cappella della Madonna, dove la plastica delle figure viene costruita per stesure più piatte di colore che, seppur imbiancate da luminescenze distribuite secondo un disegno comune ai personaggi degli affreschi del coro, mancano dell'ordito a pennellate filamentose sopra rilevato in più punti, ma soprattutto dei tratti secchi, taglienti e incisivi recuperati nei brani più alti del ciclo cristologico.

[130] Gli affreschi della cappella del Crocefisso sono molto danneggiati e mal si prestano a una compiuta analisi stilistica; tuttavia, la figura del *Sant'Antonio abate* mi pare riveli nel volto un'asciuttezza grafica confrontabile con i personaggi più riusciti del Maestro del dossale, cui quasi certamente spetta la realizzazione del ciclo del piccolo oratorio.

Considerata la più che verosimile contestualità temporale delle imprese realizzate nei due ambienti, ovvero nell'antico coro monastico e nel sistema topografico costituito dalla cappella della Madonna e dalla Scala Santa, è allora possibile che la decorazione degli spazi del livello inferiore sia stata demandata a un altro pittore, i cui tratti stilistici – come già si era accorto Todini – collimano con quelli dell'autore delle tavole opistografe di Montelabate. La fisionomia di quest'ultimo è di vero e proprio *alter ego* del Maestro del dossale di Subiaco, al quale si approssima per la vicinanza dei tipi, banalizzati in un'umanità di facce sempre uguali, rese più inerti dalla mancanza dell'ispido retroterra che connota invece l'altro pittore. La dimensione consociativa dell'attività sublacense dei due pittori rende piuttosto arduo un esercizio filologico di netta distinzione delle spettanze, che rischia, peraltro, di smagliare la sostanziale unitarietà delle imprese in una pluralità di mani, che a ben guardare sono addirittura più delle due principali, soprattutto nella cappella della Madonna e nella Scala Santa: una terza, ad esempio, che è riscontrabile nella *Strage degli Innocenti* e nell'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti* [figg. IV.327, 329] ed è caratterizzata dal ricorso a un contorno bruno e marcato – più greve del *ductus* del Maestro del dossale ma da lì derivato –, da un repertorio di faccine tonde e occhietti espressivi, che quasi preludono a quelle del pittore del dipinto murale staccato della *Natività*, ora conservato nella Galleria Nazionale dell'Umbria ma proveniente da Santa Giuliana[131].

Tornando ai due maggiori interpreti dell'impresa specuense, la loro contemporanea attività nella stessa compagine pittorica spiega derivazioni compositive sorprendentemente simili da un cantiere all'altro [figg. IV.306-307], che riducono le distanze epidermiche, del resto già riassorbite dalla patina di giulebbe data dalla comune filiazione da Meo da Siena[132]. In più di un caso i pittori si avvicinano al punto da essere indistinguibili, come nell'*Assunzione della Vergine*, dove in prima battuta gioca a sfavore di un discrimine di mano la puntuale derivazione iconografica dall'*Assunzione* di Monteluce: tuttavia, la levigatezza dei carnati fa propendere per un'attribuzione al Maestro di Montelabate, come istruisce il confronto tra Gesù e il *San Paolo* delle tavole eponime [figg. IV.311-313]; il viso morbido e largo del primo richiama, inoltre, il Cristo del *Tradimento* della chiesa, al punto che penserei a un'incursione del Maestro dei dossali di Montelabate nel coro monastico: un'ipotesi incoraggiata dalla corrispondenza dell'articolazione della

131 Per Francesco Santi (in *Dipinti, sculture e oggetti d'arte* 1969, p. 78) è artista «della più tarda tradizione locale di Meo da Siena», per TODINI 1989, I, p. 368, è il medesimo dell'*Annunciazione*, proveniente dalla medesima chiesa. Per SUBBIONI 2003, I, pp. 219, 269, 276, è lo stesso Pellino di Vannuccio, al quale è riconosciuto, peraltro, un incremento abnorme del catalogo.

132 È soprattutto il caso della *Santa Caterina* della Scala Santa, a metà strada tra l'espressività più pungente del Maestro del dossale e i tratti formali tipici del Maestro dei dossali di Montelabate. La *Santa Scolastica* e la *Sant'Anatolia* potrebbero invece spettare a un pittore ancora diverso, lo stesso dei profeti del sottarco, caratterizzato da una tavolozza algida e da una grafia di contorno marcata ma incerta. Le scene della *Natività* e dell'*Adorazione dei pastori* vedono il Maestro di Montelabate operoso con largo impiego di aiuti: una situazione che si riflette anche negli affreschi delle vele.

mano di Giuda con quella della *Vergine Assunta* della cappella della Madonna [fig. IV.310] [133].

Si prenda ad esempio il *San Giovanni Battista* affrescato sul pilastro della Scala Santa e lo si confronti con la fisionomia, tipologicamente simile, del Cristo dell'*Andata al Calvario* del coro monastico: se ne ricaverà una vicinanza solo apparente [figg. IV.312-314]. La durezza degli sbalzi anatomici del secondo caso è del tutto riassorbita nel primo, dove il tratto di contorno si impasta con le velature dell'epidermide, finendo con l'essere impercettibile [fig. IV.312]. Si osserva un medesimo trattamento anche nel *San Paolo* di Montelabate, che condivide con il *San Giovanni Battista* elementi di non casuale prossimità, come il disegno degli occhi a mandorla, con le palpebre incavate da una leggerissima pennellata di tono più scuro, la radice nasale appiattita, strozzata sulla gobba e poi via via più ampia fino all'ala che sembra sbozzata da materia gommosa. La *Madonna con Bambino* della piccola abside ha i tratti molati del *San Lorenzo* della tavola opistografa [figg. IV. 315, 318] e presuppone una lavorazione dei carnati per basi affocate stese in campiture uniformi, bagnate da chiari piatti e pieni, che vengono distribuiti all'altezza della radice nasale, sulla canna, sulle sporgenze delle gote, sulle rotondità delle palpebre: tratti analoghi si osservano anche nel *San Placido* dell'absidiola della cappella della Madonna [fig. IV.316], nel *San Lorenzo* della Scala Santa [fig. IV.317], ed emergono da un confronto tra il *San Benedetto* dell'abside e il *San Pietro* su tavola [figg. IV.319-320].

Se per il Maestro del dossale di Subiaco è stato appurato il ricorso a un panneggio di grafia laminata, nelle *Storie della Vergine* vi si rinuncia quasi del tutto e si opta per piegoni segnati da tratti ampi di pennello, simili nel *Sant'Ercolano* perugino [figg. IV.321-322]; il plasticismo dei panneggi è prodotto invece da effetti di cangiantismo, osservabili – meglio conservati – nella tunica dell'apostolo Andrea ai *Funerali della Vergine* e, in parallelo, nella dalmatica del *San Lorenzo* di Montelabate: un *modus operandi* che potrebbe risultare da un ripensamento, chiaramente semplicistico, delle cromie giottesche del transetto destro[134] [figg. IV.323-324].

IV.4 Epilogo. Gli umbri allo Speco e un'ipotesi di lavoro sugli affreschi del refettorio

La calata dei perugini a Subiaco dovette essere un evento particolarmente rapido e circoscritto, che non lasciò alcuno strascico nella regione dell'Aniene. Allo Speco, tuttavia, l'attività del Maestro del dossale e dei suoi fu impegnata e non solo per

[133] Cfr. TODINI 1989, I, p. 135, attribuiva, al contrario, l'affresco al Maestro del dossale di Subiaco.

[134] A margine, va inoltre notata la consuetudine del pittore di dare rilievo materico alle cose nei suoi dipinti: la si riscontra nelle tavole di Montelabate – dove la palma del *San Lorenzo* e il pastorale del *San Pietro* sono lavorati in pastiglia – e nel *San Lorenzo* della Scala Santa di Subiaco. Nelle une, sono in gesso la palma del *San Lorenzo* e il pastorale del *San Pietro*, nell'affresco sublacense lo sono i sassi del martirio, che aggettano con evidenza dalla superficie del muro [figg. IV.325-327].

l'estensività dei cicli affrescati: al medesimo momento e allo stesso ambito stilistico va riportata, difatti, l'illustrazione di un *Messale*, ora conservato nella Biblioteca di Santa Scolastica (ms. 45 [XLIII], f. 101r), ma fornito alla prima carta di una nota di provenienza dallo Speco (*Est sacri monasteri Specus sub numero 799*)[135]. La mano del miniatore più dotato degli almeno due attivi, di qualità non eccelsa, rivendica comunque una discendenza dalle illustrazioni del Maestro dei Corali di San Lorenzo, che si fa particolarmente evidente in certi tipi umani duri e aggrottati [figg. IV.333-334]; d'altro canto, non mi sembra lontana da quella del Maestro dei dossali di Montelabate, come istruisce il capzioso confronto tra il *San Luca* (f. 101r) e il *San Paolo* dei *Funerali della Vergine*, con la figura macrocefala e lo stesso taglio triangolare degli occhi [figg. IV.336-337]; l'occhieggiante *Santa* del f. 14.r [fig. IV.334] mostra suggestive relazioni con il *Sant'Andrea* che strabuzza dai risvolti del piviale del *San Pietro* di Santa Maria di Valdiponte [fig. IV.335]: affinità che sembrano però piuttosto generiche e non sufficientemente stringenti da permettere per il momento un'identificazione più accreditata del miniatore.

Di maggiore interesse per il corso di questa *longue durée* umbra allo Speco e di più cogente problematicità sono gli affreschi del refettorio, un quesito attributivo che resta per il momento inevaso e per il quale si forniranno solo delle coordinate di orientamento.

Gli affreschi hanno ricevuto da Todini un primo riferimento in favore di un eponimo Maestro del refettorio di Subiaco, pittore profilato come epigono di Meo da Siena, anonimo tra le voci misconosciute del primo Trecento umbro, che prendeva forma intorno alle pitture del refettorio e a un affresco di *Madonna con Bambino e Santi*, in Santa Maria della Reggia a Umbertide, opportunamente espunto dal catalogo del pittore da Elena Squillantini e dalla stessa riferito a un Maestro della Maestà agostiniana di Sansepolcro[136].

Al contempo, neppure sembrano convincenti i legami proposti da Roberta Cerone con i *Santi* affrescati per Sant'Elisabetta alla Conca, ora ricoverati presso la Galleria Nazionale dell'Umbria, che sono invece opera dell'aguzzo Maestro Ironico[137], o ancora con il «cosiddetto Maestro di San Francesco a Trevi», o Maestro dell'abside destra di Montefalco, che è piuttosto un interprete attardato e corsivo delle sofisticatezze dello spoletino Maestro di Fossa, ben riconoscibile dai tipi facciali allunati, appresi dall'esempio del Maestro[138].

135 Segnalato da SUBBIONI 2003, I, p. 122, con bibliografia precedente.

136 Cfr. TODINI 1989, I, p. 172; II, pp. 121-122; Cfr. SQUILLANTINI 2012-2013, ove si accorpa intorno alla *Madonna con i santi Giovanni Battista e Bartolomeo* di Umbertide la *Madonna con bambino e santi* del Museo civico di Sansepolcro, assunta a opera eponima del pittore, e un probabile *San Benedetto* del Duomo di Sansepolcro.

137 Cfr. R. Cerone, in CERONE, BERNARDINI, CHECCHI, p. 120. Per gli affreschi in questione cfr. V. Garibaldi, in *Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo* 2015, pp. 234-236.
Altre menzioni degli affreschi del refettorio sono fatte da: CARNASCIALI 1982, pp. 329-330, con riferimento al primo Quattrocento; da G. Pittiglio, in *Iconografia agostiniana. I* 2011, p. 462, con una cronologia al primo Trecento.

138 Cfr. F. Bordoni, in *Nicolaus pictor* 2004, pp.134-135 con bibliografia precedente.

Il ciclo del refettorio, oggetto di un importante e recente intervento di restauro curato da Cecilia Bernardini[139], si compone di un'*Ultima cena* e di una *Crocefissione* [figg. IV.338-339], quest'ultima parzialmente ridipinta alla fine del Quattrocento, a seguito dell'apertura di una porta di comunicazione con l'ambiente contiguo: le interpolazioni pittoriche hanno riguardato il manto della figura di *Sant'Agostino*, parte della figura del *San Paolo* dipinta nella volta. La stessa mano, recentemente ricondotta a Cola dell'Amatrice[140], ma che credo sia invece da recuperare nella fucina degli antoniazzeschi basso-laziali, è responsabile anche della dipintura della scansia alla destra del *Sant'Agostino* e soprattutto della piattaia situata sul muro sinistro, risposta vivace a quella dipinta a Palazzo Altemps a Roma in occasione del matrimonio tra Girolamo Riario e Caterina Sforza (1477)[141] [figg. IV.346-347].

Ma torniamo alle più antiche pitture. *Ultima cena* e *Crocefissione* si affrontano da un lato all'altro della sala prandiale, in collocazioni che osservano il canone di precise corrispondenze funzionali: la prima è infatti sul muro che in origine separava il refettorio dalle cucine, dove sono state portate a vista le tracce dell'antico passavivande[142]. La scena [fig. IV.339] è ambientata entro un'architettura biabsidata con tiburio svettante, che allude al triclinio lateranense; l'edificio ha un'articolazione prospettica impacciata e contraddittoria, non priva di ripensamenti primo-trecenteschi, da ritrovare ad esempio nel disegno dei lacunari del soffitto, metà in luce e metà in ombra, nell'ampio ricorso ai decori cosmateschi nelle rifiniture architettoniche. Al contrario, si accordano a evoluzioni stilistiche più tarde i morbidi, abbondanti ricaschi dei panneggi, di consistenza serica e cromie algide e pastello – per le quali si sarebbe tentati di chiamare in causa una fascinazione per i senesi di secondo Trecento, sul genere di Bartolo di Fredi – gli impasti fusi e affocati dei carnati: tutti elementi che si acclimatano in una temperie già tardo-trecentesca.

Interessa poi appuntare l'attenzione all'umore aneddotico che pervade questo spaccato di narrazione sacra, descritta come fosse uno sdoppiamento delle pratiche di vita quotidiana che i monaci conducevano poco distante. La tavola è fornita delle cose di ogni giorno, di pane, di pesce, stoviglie e posate, i gesti non potrebbero

139 Il restauro ha portato alla scoperta della nicchia del pulpito del refettorio e della decorazione del soffitto, coperta nel Settecento da un motivo a finti lacunari. Si veda C. Bernardini, in CERONE, CHECCHI, BERNARDINI 2016, pp. 139-156. Ringrazio la dott.ssa Bernardini che con cordiale disponibilità ha voluto condividere con me i risultati del suo lavoro, ben prima della pubblicazione del contributo.

140 Cfr. T. Checchi, in CERONE, CHECCHI, BERNARDINI 2016, p. 126.

141 Peraltro, l'affresco sublacense dovette essere realizzato a distanza ravvicinata da quello romano, giacché l'apertura o le modifiche della porta che resero necessarie le ridipinture moderne sono certamente precedenti al 1478, anno registrato dall'affresco della *Madonna con Bambino, Placido e Mauro* sul lato occidentale della parete della *Crocefissione*, il cui intonaco si sovrappone ai conci dell'antica porta, ancora visibile in traccia. Cfr. T. Checchi, in CERONE, CHECCHI, BERNARDINI 2016, p. 126.

142 Cfr. C. Bernardini, in CERONE, CHECCHI, BERNARDINI 2016, p.141. Per le implicazioni funzionali delle pitture dei refettori rimando a FALLA CASTELFRANCHI 2016 e, soprattutto, alle ricerche di dottorato di Elena Squillantini su *La decorazione dei refettori in Toscana e Umbria tra XIII e XIV secolo*, in corso presso l'Università di Firenze.

essere più conviviali: Taddeo e Tommaso piluccano dai piatti, Bartolomeo spezzetta il pane, Simone guarda il fondo del bicchiere già vuoto, e tale dev'essere la foga del bere che pensa bene di mettere la mano a riparo della veste [fig. IV.349]. Il dramma sacro tocca solo gli apostoli più vicini al Cristo: Giovanni si riversa ad abbracciarlo, Pietro s'irrigidisce, Matteo si trattiene dal mangiare, Giuda, dal profilo ferino, tiene in mano il boccone che Gesù gli ha appena dato, riconoscendolo come traditore.

Dall'altra parte della stanza, sormontata da un soffitto a carena decorato a finti lacunari, con al centro formelle mistilinee aperte sul cielo stellato e il clipeo con un *Eterno benedicente* [fig. IV.340], la *Crocefissione*, articolata entro una finta loggia scandita da colonnine tortili, vede allinearsi ai lati del Calvario centrale, con la Vergine e San Giovanni Evangelista, i santi tipici della devozione specuense: *Scolastica e Benedetto, Gregorio Magno e Giovanni Battista, Agostino e Ambrogio*. L'acme patetico dell'episodio centrale è potenziato da un quartetto di angeli ploranti, con i visi corrugati, nonché sottolineato dalla grande evidenza conferita al dettaglio iconografico del pellicano, che sulla cima della croce si squarcia il petto per cibare i figli. La scena è inquadrata da un fascione decorativo sequenziato da *Profeti* entro polilobi mistilinei[143], che intervallano segmenti di motivi fitomorfici piuttosto stereotipi e regolari; il sottarco prospiciente la parete con la *Crocefissione* è invece destinato alla raffigurazione degli *Evangelisti*, descritti entro oculi tangenti un clipeo centrale con l'*Agnus Dei*, e degli angeli messi a figura intera nei pennacchi, con soluzione fortemente arcaizzante, quasi di memoria duecentesca [fig. IV.340]. Un *San Girolamo nello studio*, tutt'intento ad asciugare la punta della penna, incurante del leone che attende paziente l'intervento alla zampa, trova posto nello sguancio destro della parete, entro un'edicola che si direbbe d'impianto primo-trecentesco, se non fosse per dettagli più fioriti come le scansie decorate con un fastigio strutturalmente evoluto [fig. IV.344].

La datazione avanzata degli affreschi, le componenti insistentemente retrospettive[144], il gusto espressivo – ciarliero nell'*Ultima cena*, più torvo nella *Crocefissione* – designano l'ambito umbro della seconda metà del secolo a possibile fucina di formazione per il pittore del refettorio; restringerne l'orizzonte geografico di provenienza è questione delicata. Restando a Perugia, le personalità da evocare a confronto sono due: Pellino di Vannuccio e il Maestro di Santa Giuliana[145]. Se a quest'ultimo rimandano poche impressioni somiglianti, limitate alla qualità dei

143 IEREMIAS P(ro)PH(eta): EGO QUASI AGNUS/ MA(n)SUET(us) AD VICTIMA(m) (*Ier* 11, 19); DAVID P(ro)PH(eta): FODERU(n)T MANUS MEAS/ ET PEDES MEOS (*Ps* 21, 17); ISAIAS P(ro)PH(eta): SICUT OVIS AD OCCI/SIONEM; EZECHIEL P(ro)PH(eta) (*Is* 53, 7): FILI HO(m)I(n)IS SPECULATO/RE(m) DEDI TE DOMUI ISR(ae)L (*Ez* 3, 17); SIMEON P(ro)PH(eta): ECCE POSITUS E(st) HIC IN RUINAM ET IN RESURREC(t)IO(n)EM M(u)LTO(rum) (*Lc* 2, 35); IOB P(ro)PH(eta): FRATRES MEI QUASI ALIENI/ RECESSERUNT A ME. A proposito di quest'ultimo cartiglio, si segnala una correzione in corso d'opera: era prevista, infatti, la raffigurazione del profeta *Iohel*, poi sostituito con Giobbe.

144 Per un affondo sul «tardogotico retrospettivo» dell'Umbria meridionale – con riferimento al Maestro di Narni – si veda DE MARCHI 2017.

145 Per il primo cfr. C. Fratini, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* 1986, II, p. 649; rimando invece a TODINI 1986, p. 187, per il Maestro di Santa Giuliana.

carnati accalorati [figg. IV.350-351], più promettenti sembrano i confronti con Pellino: la figura del *San Giovanni Evangelista* della *Crocefissione* del refettorio specuense ha forme facciali squadrate come quelle dello stesso santo raffigurato nella *Crocefissione*, firmata e datata 1377**,** della chiesa perugina di Sant'Agostino [IV.352-353]; le figure gonfie e velleitariamente volumetriche della Vergine e di *Santa Scolastica* dello Speco si approssimano alla Vergine dolente di Pellino, intabarrata in un manto solcato da fitte falcature non distanti da quelle che raggrinziscono le vesti della santa benedettina e del *San Giovanni* di Subiaco.

Tuttavia, la lontananza del pittore del refettorio da Pellino è marcata dalla più incisiva espressività fisiognomica del primo, distante dalle fisionomie svagate del perugino e in generico dialogo, piuttosto, con l'icasticità pungente di un Cola Petruccioli, ben evidente nella *Crocefissione* del 1380 nella cripta del duomo di Orvieto [fig. IV.356], o di Pietro di Puccio, per il quale si propongono a confronto le pitture dell'Eremo di Santa Maria di Belverde a Cetona, databili all'ultimo decennio del secolo[146] [fig. IV.358]. Mi sembra attingano alla stessa radice la marcatura in senso espressivo dei robusti tratti anatomici del *San Giovanni Evangelista* di Cola e dell'angelo della *Crocefissione* del refettorio (figg. IV.356, 357) o ancora l'icastico sovradimensionamento delle figure del Calvario sublacense, caratteristico anche della *Crocefissione* della cripta orvietana; sorprende, inoltre, l'impressione somigliante dei volti tondi della *Maria* di Pietro di Puccio e del *San Placido* dello Speco [figg. IV.358-359], l'affinità di posa tra i dolenti di Orvieto, Cetona e Subiaco e quel modo curioso di fare orecchie grandi e carnose.

Entrambi i pittori, Pietro e Cola, si erano formati entro il grande cantiere orvietano di Ugolino di Prete Ilario, che a sua volta mi sembra noto al pittore del refettorio, e non solo per le connessioni iconografiche tra la concezione dell'*Ultima cena* dello Speco e della scena con lo stesso soggetto della cappella del Corporale orvietana, entrambe caratterizzate dai *tituli* identificativi per ogni apostolo[147] [figg. IV.348-349]. La grafia luminescente dei panneggi del *San Giacomo*, per esempio, ricrea effetti di modellato serico e consistenze scivolose di tessuti, non distanti dalle ricercatezze materiche di Ugolino [figg. IV.364-365]. Ai laboratori del Corporale e dell'abside del duomo (1357-1364; 1375-1384), riconosciuto da Longhi vero nucleo di irradiazione delle principali tendenze del tardogotico centro-italiano[148], potrebbero rimontare anche i vagheggiamenti primo-trecenteschi, specie nella concertazione delle architetture – come denota il confronto tra i cubicoli del *San*

146 Cfr. LONGHI 1962 e PREVITALI 1966, studi fondativi per la riabilitazione della scuola orvietana. Si lamenta molto la mancanza di uno studio monografico su Ugolino di Prete Ilario (se si eccettua ZIMERI COX 1976); rinvio, d'altra parte, agli approfondimenti iconografici di NAIR JAMES 2016 e NAIR JAMES 2017.
Cfr. inoltre DE MARCHI 2010a, p. 408, per un *excursus* sulle premesse orvietane all'arrivo di Gentile.
Su Pietro di Puccio a Cetona si veda invece ERMINI 2008 ed ERMINI 2015.

147 Lo stato attuale dei *tituli* è rimaneggiato, come s'intende dalle caratteristiche grafiche.

148 Cfr. LONGHI 1962, p. 8. Tale aspetto è stato poi ribadito con forza da DE MARCHI [1992] 2006, pp. 143, 155 nota 17.

Girolamo del refettorio e il *Sant'Agostino nello studio* che Ugolino dipinge nel presbiterio del duomo orvietano, nonché la singolare disposizione descrittiva del pittore del refettorio di Subiaco [figg. IV.343-344].

L'episodio sublacense, meno isolato ed enigmatico, qualora fossero verificate le connessioni stilistiche che qui si propongono come ipotesi di lavoro futuro, parteciperebbe, peraltro, a un «tracciato orvietano» di prosieguo laziale, cui Serena Romano aveva ricondotto gli affreschi di San Sisto Vecchio[149], che paiono condividere con quelli dello Speco, oltre all'impressione di una comune «aria di famiglia» delle fisionomie, data dai volti ovoidali e dagli occhi appannati, come assonnati [specie figg. IV. 366-367], soluzioni simili di composizione – ancora una volta la tipologia arcaizzante degli spaccati architettonici – e di trattamento della materia pittorica: mi sembrano, difatti, aspetti condivisi i carnati soffici e pastosi, accalorati da effusioni bilanciate di rossore, né sono troppo distanti le eleganze estenuate dei panneggi, abbondanti di falde e piegoni [figg. 370-371], che si esplicano in bordure lineari molto *à la* Ugolino, di tanto in tanto percorse da serpentine tremule, e nella grafia luminescente che si ingolfa con maggiore impaccio sulle grinze delle vesti [figg. IV.372-373]. Da notare, infine, tra il *San Paolo* romano e il *San Luca* dello Speco, la comune durezza lignea del libro, stereometrico e compatto.

La datazione agli anni ottanta del ciclo di San Sisto[150] fornisce, sulla base delle tangenze stilistiche notate, un importante riferimento di massima per il ciclo sublacense, forse poco più antico, che potrebbe dunque trovare significativamente collocazione negli anni dell'abate Francesco II di Padova (1369-1388): per Mirzio da Treviri nuovo Salomone sublacense responsabile a Santa Scolastica della costruzione del capitolo e della prima elevazione del coro, della sistemazione degli ambienti abbaziali e dei locali di servizio al monastero dello Speco[151].

149 Cfr. ROMANO 2017f, p. 26, ma la questione era già stata posta da ROMANO 1992, p. 411.
150 Si veda CIRULLI 2017.
151 Per l'operato di Francesco di Padova cfr. CERONE 2015, pp. 109-122. La possibilità di un collegamento degli affreschi del refettorio all'abbaziato di Francesco era stata presentata anche da R. Cerone, in CERONE, CHECCHI, BERNARDINI 2016, p. 120.



IV.1 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Storie della Passione*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, parete occidentale.



IV.2 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Storie della Passione*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, parete orientale.



IV.3 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, parete settentrionale.



IV.4 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, costoloni decorati, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, crociera.

IV.5 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, frammenti di cornice trecentesca, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, parete meridionale.





IV.6 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, volta con *Dottori della Chiesa ed Evangelisti*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.7 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, volta con la *Madonna della Misericordia* e *Storie della Vergine*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna.



IV.8 Subiaco, Monastero di San Benedetto, cripta, veduta dell'imbocco della Scala Santa.



IV.9 Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa, veduta dei sottarchi.



IV.10 Subiaco, Monastero di San Benedetto, veduta della cripta dalla Scala Santa.



IV.11 Subiaco, Monastero di San Benedetto, veduta della cappella della Madonna dalla Scala Santa.



IV.12 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Fondatori degli ordini regolari,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, volta della Scala Santa.



IV.13 AMBITO DI *CONXOLUS*, decorazioni fitomorfe, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa, intradosso dell'arco trionfale.



IV.14 AMBITO DI *CONXOLUS*, decorazioni fitomorfe, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



IV.15 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Madonna con Bambino e santi, Crocefissione e santi*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, nicchia absidale.



IV.16 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Storie della Vergine*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete meridionale.





IV.17 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Funerali della Vergine, Assunzione*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.
IV.18 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE E AIUTI, *Incoronazione della Vergine*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, vela occidentale.



IV.19 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Santi Mauro, Placido e Nitidia (?)*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella del Crocefisso.



IV.20 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella del Crocefisso.



IV.21 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Santi Benedetto e Antonio Abate*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella del Crocefisso.



IV.22 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Maestà con angeli e santi Benedetto e Giovanni Battista*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, porta dei muli.



IV.23 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Maestà con angeli e santi Benedetto e Giovanni Battista*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, porta dei muli.



IV.24 MAESTRO DEL CORO SCROVEGNI, *Lignum Vitae,* Sesto al Reghena, Abbazia di Santa Maria in Sylvis.



IV.25 PITTORE DELL'ITALIA MERIDIONALE DELLA PRIMA METÀ DEL TRECENTO, *Lignum Vitae*, Bitonto, Abbazia di San Leone.



IV.26 MAESTRO DEL CORO SCROVEGNI, *Incontro dei tre vivi e dei tre morti,* Sesto al Reghena, Abbazia di Santa Maria in Sylvis, ingresso.



IV.27 PRIMO MAESTRO DEI DOMENICANI, *Trionfo della morte,* Bolzano, chiesa dei domenicani, cappella di San Giovanni.



IV.28 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO E AIUTI, *Trionfo della Morte*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.29 PITTORE PERUGINI DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.30 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO E AIUTI, *Trionfo della Morte*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.31 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.32 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO E AIUTI, *Trionfo della Morte*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.33 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Trionfo della morte*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.34 FRANÇOIS DE MONTESSUY, *Romani in visita alla chiesa del Sacro Speco*, ubicazione ignota.



IV.35 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE E AIUTI, *Battesimo di Cristo*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa (dalla cripta).



IV.36 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE E AIUTI, *Fuga in Egitto*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa (veduta dalla *Porta Sancti Benedicti*).



IV.37 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Strage degli Innocenti*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.





IV.38, 39 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Profeti*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sottarco della Scala Santa.



IV.40, 41 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Santa Caterina, Santa Margherita*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.42, 43 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE (AIUTI), *Sant'Anatolia, Santa Scolastica*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.44, 45 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Sant'Onofrio, San Giovanni Battista*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.46, 47 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Lorenzo, Santo Stefano*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.48 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Madonna con Bambino, angeli, Santi Gregorio e Silvestro e donatore; Crocefissione con dolenti, Santi Placido e Mauro, San Benedetto*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, abside.





IV.49 GIOTTO E AIUTI, *Madonna con Bambino*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, cappella di San Nicola.

IV.50 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Madonna con Bambino*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, abside.



IV.51 DUCCIO, *Madonna con Bambino*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (da San Domenico).



IV.52 DUCCIO, trittico: *Madonna con Bambino*, particolare, London, Collection of Her Majesty the Queen.



IV.53 MEO DA SIENA, dossale: *Madonna con Bambino*, particolare, Frankfurt, Städel Museum.



IV.54 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE E AIUTI, *Annunciazione*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, vela meridionale.



IV.55 GIOTTO E AIUTI, *Annunciazione*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, cappella di San Nicola.



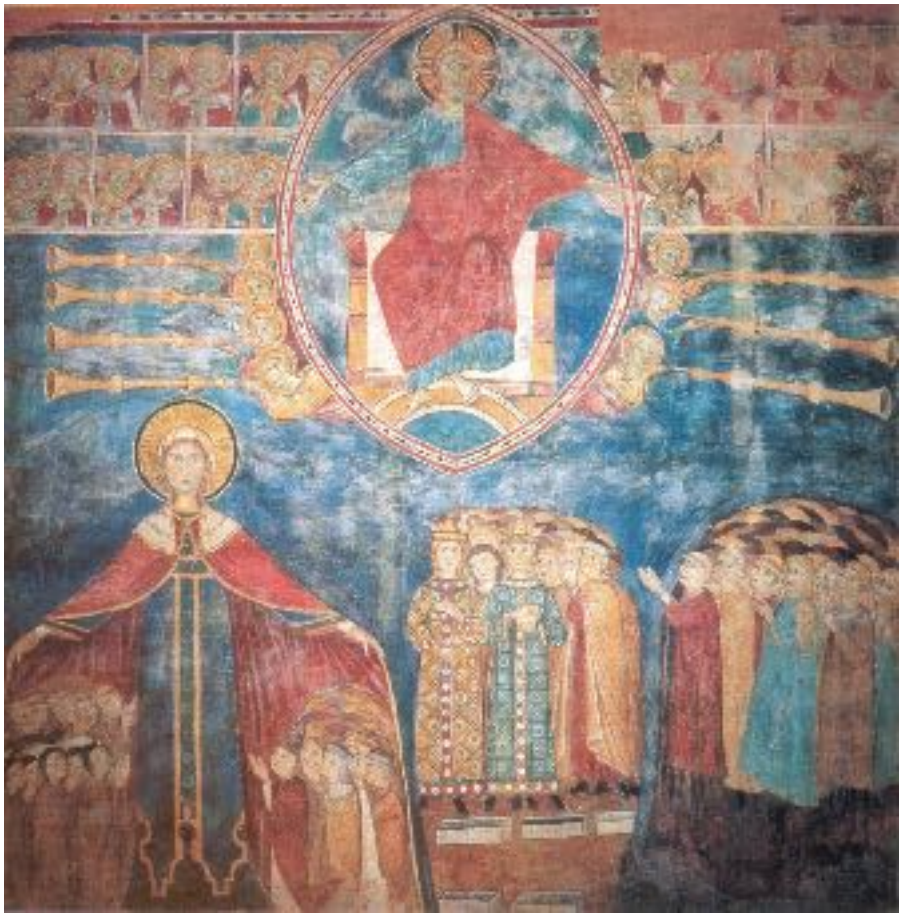
IV.56 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE E AIUTI, *Annunciazione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, vela meridionale.



IV.57 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE E AIUTI, *Madonna della Misericordia*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, vela orientale.



IV.58 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE E AIUTI, *Resurrezione*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, frontespizio absidale.



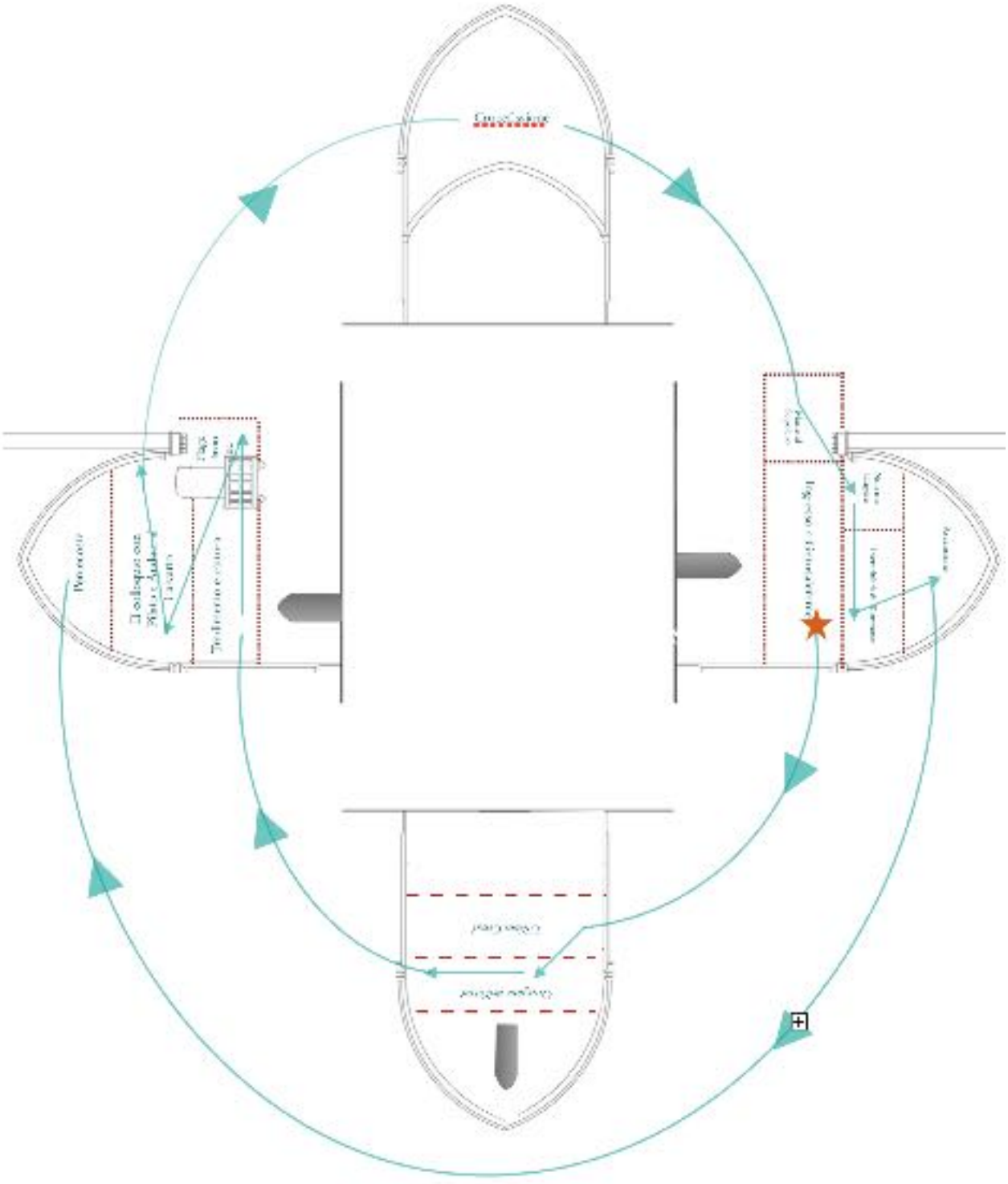
IV.59 MAESTRO DELLE PALAZZE, *Giudizio finale e Madonna della Misericordia*, Bryn Athyn, Glencairn Museum (ex Spoleto, Monastero delle Palazze).



IV.60 MAESTRO DELLE PALAZZE, *Giudizio finale e Madonna della Misericordia*, particolare, Bryn Athyn, Glencairn Museum (ex Spoleto, Monastero delle Palazze).



IV.61 Schema del ciclo trecentesco dell'antico coro trecentesco.



IV.62 Sequenza di lettura degli affreschi rapportata allo stato trecentesco del coro trecentesco.



IV.63 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Sant'Agostino e San Giovanni*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, crociera.



IV.64 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *San Greogoeio e San Matteo*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, crociera.



IV.65 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Salomone*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.66 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Davide*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.67 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Geremia*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.68 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Isaia*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.69 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Ezechiele*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.70 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Daniele*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.71 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Gioele*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.72 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Giobbe*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.73 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Abacuch*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.74 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Sofonia*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.75 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Osea*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.76 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Zaccaria*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.77 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Giovanni Battista*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.78 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Simeone*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.79 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Angeli ploranti*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.80 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Angeli ploranti*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.





IV.81 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO E AIUTI, *Trionfo della Morte*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto,

IV.82 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.









IV.83 AMBROGIO LORENZETTI, *Buongoverno*, particolare, 1338-1339, Siena, Palazzo Pubblico.
IV.84 MAESTRO IRONICO (?), *Sant'Elisabetta,* particolare, 1339-1348 circa, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex chiesa di Sant'Elisabetta alla Conca).
IV.85 VANNI DI BALDOLO, Scena di matrimonio, Johannes Teutonicus, *Summa confessariorum*, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2509, c. 231r.
IV.86 GIOVANNI BARONZIO, polittico: *Adorazione dei Magi*, particolare, 1345, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



IV.87 VANNI DI BALDOLO, Il tribunale dei notai, *Matricola dei Notai*, 1333, Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 972, c. 5v.



IV.88 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE (?), *Miracolo delle rose*, 1333, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Perugia, Sant'Elisabetta alla Conca).



IV.89 BUFFALMACCO, *Trionfo della morte*, particolare, Pisa, Camposanto.



IV.90 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Santa Margherita*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.91 GIOTTO E AIUTI, clipeo lapideo antropomorfo, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, cappella della Maddalena.



IV.92 PIETRO LORENZETTI, clipeo lapideo antropomorfo, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto settentrionale.



IV.93 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, clipeo lapideo antropomorfo, Gualdo Tadino, chiesa di San Francesco.







IV.94 GIOTTO E AIUTI, costoloni decorati, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, crociera del presbiterio.

IV.95 PIETRO DA RIMINI, clipeo lapideo antropomorfo, Tolentino, cappellone di San Nicola.

IV.96 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, clipeo lapideo antropomorfo, Subiaco, Monastero di San Benedetto, coro trecentesco, costoloni della crociera.



IV.97 GIOTTO E AIUTI, *angelo*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, crociera del presbiterio.

IV.98 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, clipeo lapideo antropomorfo, Subiaco, Monastero di San Benedetto, coro trecentesco, costoloni della crociera.



IV.99 AMBROGIO LORENZETTI, *Annunciazione*, particolare, Montesiepi, cappella di San Galgano.





IV.100 MAESTRO DELL'INCORONAZIONE DI URBINO, *Annunciazione*, particolare, Jesi, chiesa di San Marco.

IV.101 FRANCESCO DA RIMINI, *Annunciazione*, particolare, Barcelona, Museu Nacional d'art de Catalunya





IV.102 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Annunciazione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, vela meridionale.

IV.103 PITTORE PERUGINO DELLA PRIMA METÀ DEL XIV SECOLO, *Annunciazione*, particolare, Perugia, Santa Maria della Colombata.



IV.104 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Strage degli Innocenti*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.105 GIOTTO, *Strage degli Innocenti*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.106 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Strage degli Innocenti*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.107 GIOTTO, *Strage degli Innocenti*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.108 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Strage degli Innocenti*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.109 GIOTTO, *Strage degli Innocenti*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.110 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Strage degli Innocenti*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.111 GIOTTO, *Strage degli Innocenti*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.112 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Strage degli Innocenti*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.113 GIOTTO, *Strage degli Innocenti*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.114 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Strage degli Innocenti*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.115 GIOTTO, *Natività*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.116 MAESTRO DI PACIANO, *Natività*, Roma, collezioni del Collegio Teutonico di Santa Maria in Camposanto (ex Perugia, Oratorio di San Francesco).



IV.117 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Natività*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete meridionale.



IV.118 GIOTTO, *Natività*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.119 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE E AIUTI, *Natività*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete meridionale.



IV.120 GIOTTO, *Adorazione dei Magi*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.121 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE E AIUTI, *Adorazione dei Magi*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete meridionale.



IV.122 GIOTTO, *Adorazione dei Magi*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.123 MAESTRO DI PACIANO, *Adorazione dei Magi*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Perugia, Oratorio di San Francesco).



IV.124 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE E AIUTO, *Adorazione dei Magi*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete meridionale.



IV.125 GIOTTO, *Purificazione della Vergine*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.126 MAESTRO DI PACIANO, *Purificazione della Vergine*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Perugia, Oratorio di San Francesco).



IV.127 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE E AIUTO, *Purificazione della Vergine*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, vela settentrionale.



IV.128 GIOTTO, *Purificazione della Vergine*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.129 BOTTEGA DI GIOTTO, *Madonna con Bambino*, Assisi, Pinacoteca comunale.



IV.130 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Santa Caterina*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.131 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, *Dormitio Virginis*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex San Francesco al Prato).



IV.132 DUCCIO, *Disputa di Gesù al Tempio*, particolare, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



IV.133 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Flagellazione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.134 CIMABUE, *Assunzione della Vergine*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, abside.



IV.135 MAESTRO DI CESI, tabernacolo: *Assunzione della Vergine*, particolare, Paris, Musée Marmottan.



IV.136 PITTORE PROTOGIOTTESCO, *Assunzione della Vergine*, Isola Maggiore, chiesa di San Michele Arcangelo.



IV.137 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, *Dormitio e Assunzione della Vergine*, Gualdo Tadino, chiesa di San Francesco.



IV.138 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Assunzione della Vergine*, Perugia, Santa Maria di Monteluce, coro.



IV.139 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Assunzione della Vergine*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.



IV.140 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Assunzione della Vergine*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.



IV.141 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Assunzione della Vergine*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.



IV.142 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Funerali della Vergine*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.



IV.143 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, *Dormitio Virginis*, particolare, Gualdo Tadino, chiesa di San Francesco.



IV.144 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, *Dormitio Virginis*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex San Francesco al Prato)



IV.145 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Funerali della Vergine*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.



IV.146 MAESTRO DEL CORO SCROVEGNI, *Funerali della Vergine*, particolare, Padova, cappella Scrovegni.



IV.147 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Funerali della Vergine*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.



IV.148 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Funerali della Vergine*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.



IV.149 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Funerali della Vergine*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.



IV.150 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.151 PIETRO LORENZETTI, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.152 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.153 PIETRO LORENZETTI, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.154 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.155 PIETRO LORENZETTI, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore. transetto sinistro.



IV.156 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.157 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Tradimento e Cattura di Cristo*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.







IV.158 MAESTRO DELLA CATTURA, *Cattura di Cristo*, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore.

IV.159 MAESTRO DI PACIANO, dossale opistografo: *Cattura di Cristo*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Paciano, Sant'Antonio)

IV.160 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE?, *Tradimento di Cristo*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.161 PIETRO LORENZETTI, *Tradimento e cattura di Cristo*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.162 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Tradimento e Cattura di Cristo*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.163 PIETRO LORENZETTI, *Tradimento e cattura di Cristo*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.164 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO (E MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE?), *Tradimento e Cattura di Cristo*, particolare, cielo stellato, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.165 MAESTRO DI PACIANO, *Tradimento e cattura di Cristo*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Paciano, Sant'Antonio).



IV.166 GIOVANNI BARONZIO, *Tradimento e cattura di Cristo*, particolare, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

IV.167 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Tradimento e Cattura di Cristo*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.





IV.168 BARTOLOMEO DI TOMMASO, *Tradimento e Cattura di Cristo*, particolare, Roma, Musei Vaticani.

IV.169 BARTOLOMEO DI TOMMASO, *Tradimento e Cattura di Cristo*, particolare, New York, Metropolitan Museum.





IV.170 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Secondo colloquio con Pilato e Andata al Calvario*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.171 PIETRO LORENZETTI, *Andata al Calvario*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.172 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Andata al Calvario*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.173 PIETRO LORENZETTI, *Andata al Calvario*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.174 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO E AIUTI, *Andata al Calvario*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.175 PIETRO LORENZETTI, *Andata al Calvario*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.176 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO E AIUTI, *Andata al Calvario*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.177 PIETRO LORENZETTI, *Andata al Calvario*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.178 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.179 PIETRO LORENZETTI, *Crocefissione*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.180 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.181 PIETRO LORENZETTI, *Andata al Calvario*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.182 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.183 PIETRO LORENZETTI, *Crocefissione*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.184 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.185 PIETRO LORENZETTI, *Crocefissione*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.186 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.187 PIETRO LORENZETTI, *Crocefissione*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.188 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.189 PIETRO LORENZETTI, *Andata al Calvario*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.190 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.191 PIETRO LORENZETTI, *Crocefissione*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.192 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.193 PIETRO LORENZETTI, *Crocefissione*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.194 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.195 PIETRO LORENZETTI, *Crocefissione*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto sinistro.



IV.196 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.197 GIOTTO, *Crocefissione*, particolare, Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, transetto destro.



IV.198 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



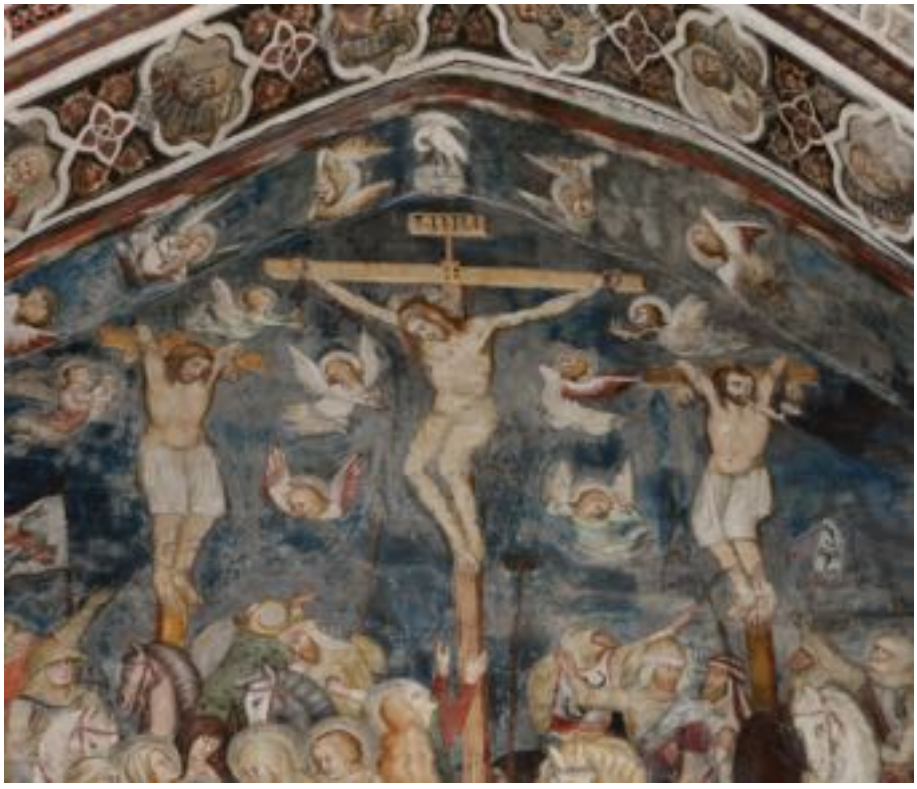
IV.199 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.200, 201 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolari, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.202 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.203 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.





IV.204, 205 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolari, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.206 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.207 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.208 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO E AIUTI, *Andata al Calvario:* le dolenti, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.209 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*: svenimento di Maria, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.210 AMBROGIO LORENZETTI, *Crocefissione*, particolare, Cambridge (MA), Fogg Art Museum.



IV.211 MAESTRO DI CESI, *Crocefissione*: centurione, particolare, 1333, Montefalco, monastero di Santa Chiara della Croce.



IV.212 MAESTRO DELLA CROCE DI TREVI, dittico: *Crocefissione*, particolare, Venezia, Galleria di Palazzo Cini.



IV.213 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*: centurione, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.214 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Flagellazione*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.215 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Marie al sepolcro*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.216 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Noli me tangere*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.217 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Incredulità di Tommaso*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.218 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Pentecoste*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.219 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Ascensione*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.220 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, dossale opistografo: *Madonna con Bambino*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



IV.221 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Flagellazione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.222 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, dossale opistografo: *San Benedetto*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



IV.223 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *San Matteo*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, crociera



IV.224 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, dossale opistografo: *Sant'Onofrio*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



IV.225 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Zaccaria*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco, sottarco.



IV.226 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, dossale opistografo: *Santa Scolastica*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



IV.227 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.228 MAESTRO DELLA CROCE N. 6 (?), *Battesimo di Cristo*, particolare, Perugia, Santa Maria di Monteluce, coro.



IV.229 MAESTRO DELLA CROCE N.6, *Flagellazione*, particolare, Perugia, Santa Giuliana, coro.



IV.230 MAESTRO DELLA CROCE N.6 (?), *Annuncio ai pastori*, particolare, Perugia, chiesa di Sant'Agostino, cappella di Santo Spirito.



IV.231 MAESTRO DELLA CROCE N.6 (?), *Battesimo di Cristo*, particolare, Perugia, di Santa Maria di Monteluce, coro.



IV.232 MAESTRO DELLA CROCE N.6 (?), *Deposizione dalla Croce*, particolare, Perugia, convento di Santa Giuliana, coro.



IV.233 MAESTRO DELLA CROCE N.6 (?), *Annuncio ai pastori*, particolare, Perugia, chiesa di Sant'Agostino, cappella di Santo Spirito.



IV.234 VANNI DI BALDOLO, *Annunciazione*, Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 973, f. 1v.



IV.235 VANNI DI BALDOLO, *Comunione degli Apostoli*, Perugia, Biblioteca Capitolare, ms. 13, f. 47r.



IV.236 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, *Madonna con Bambino e sante*, Firenze, collezione privata.



IV.237 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, *Santo*, Gubbio, cattedrale di Sant'Ubaldo.



IV.238 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, polittico, Gubbio, Museo civico.



IV.239 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, finto polittico con *Crocefissione e santi*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex San Francesco al Prato).





IV.240, 241 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, *Sposalizio della Vergine, Dormitio Virginis*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex San Francesco al Prato).



IV.242 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO (?), *Crocefissione*, Perugia, Archivio capitolare (ex Santa Maria di Monteluce).



IV.243 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, dossale con *San Giacomo maggiore e San Francesco, Sant'Agnese e Santa Caterina*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex chiesa di San Tommaso).



IV.244 MAESTRO DELLA CROCE N. 6, Croce opistografa, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Santa Maria di Valdiponte).



IV.245 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, tavole opistografe: *San Lorenzo e San Paolo*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Santa Maria di Valdiponte).



IV.246 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, tavole opistografe: *Sant'Ercolano e San Pietro*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Santa Maria di Valdiponte).



IV.247 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, predella con *Sant'Emiliano, Maria Maddalena, Santa Caterina, San Benedetto*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Santa Maria di Valdiponte).



IV.248 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Maestà con San Domenico e San Pietro Martire*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.249 PITTORE PERUGINO DEL SECONDO QUARTO DEL TRECENTO, *Maestà con i santi Gregorio e Felicissimo*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.250 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO (?), *Santa Caterina e Sant'Antonio Abate*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.









IV.251 MEO DA SIENA, *Madonna con Bambino*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
IV. 252 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, *Sposalizio della Vergine*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
IV. 253 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, pentittico: *Sant'Agnese*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
IV.254 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Santa Caterina,* Perugia, Santa Maria di Monteluce, coro.



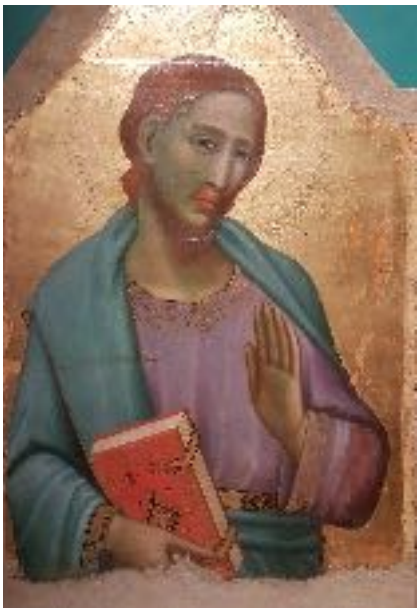
IV.255 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, dossale opistografo: *San Lorenzo*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



IV.256 MEO DA SIENA, polittico: *Sant'Emiliano*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Santa Maria di Valdiponte).



IV.257 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, polittico murale: *San Ludovico di Tolosa*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.258 MEO DA SIENA, pentittico: *San Giovanni Evangelista*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.259 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, pentittico: *San Giacomo*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.260 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Santa Caterina e Faustina*, particolare, Perugia, Santa Maria di Monteluce, coro.



IV.261 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Noli me tangere*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.262 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Stimmate di San Francesco*, particolare, Perugia, Santa Maria di Monteluce, coro.



IV.263 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Andata al Calvario*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.




IV.264 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, *Angelo*, particolare, Gualdo Tadino, San Francesco.
IV.265 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *San Lorenzo*, particolare, Perugia, Santa Maria di Monteluce, coro.




IV.266 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Santa Caterina*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
IV.267 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, dossale opistografo: *San Placido*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.




IV.268 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, predella: *Santa Caterina*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
IV.269 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Maestà*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.270 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Flagellazione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.271 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Maestà*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.





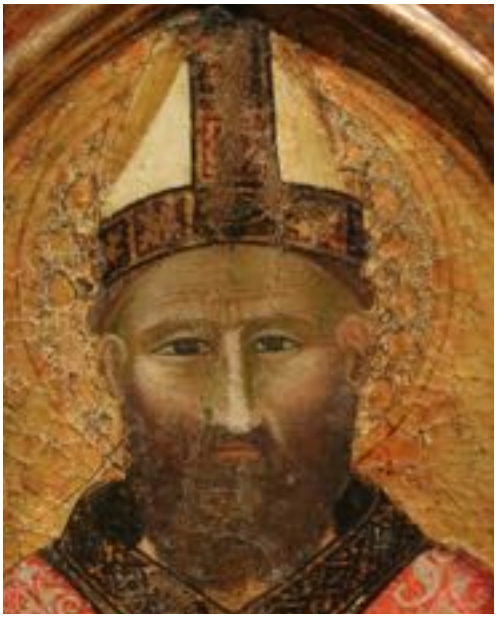
IV.272, 273 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, dossale opistografo, particolari, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



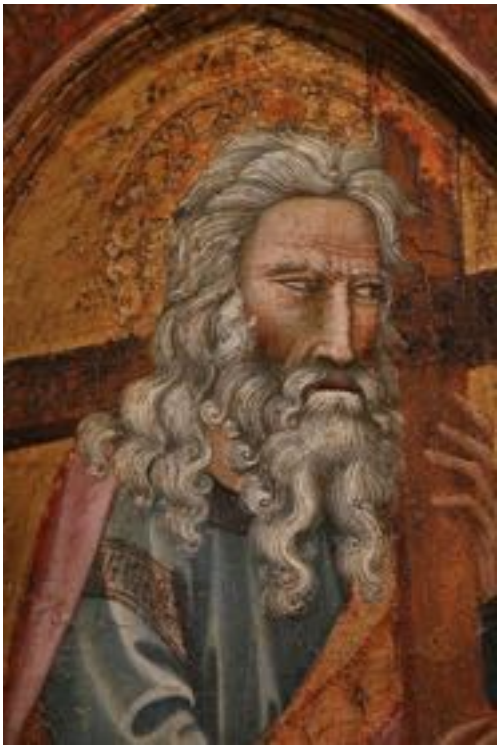
IV.274 MAESTRO ESPRESSIONISTA DI SANTA CHIARA, *San Giovanni Evangelista*, particolare, Gubbio, San Francesco, cappella Sforzolini.



IV.275 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, polittico: *Santo Stefano*, particolare, Gubbio, Museo civico.



IV.276 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, polittico: *Sant'Agostino*, particolare, Gubbio, Museo civico.



IV.277 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, polittico: *Sant'Andrea*, particolare, Gubbio, Museo civico.



IV.278 MAESTRO ESPRESSIONISTA DI SANTA CHIARA, polittico: *Crocefissione*, particolare, Assisi, Convento di Santa Chiara.



IV.279 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, pentittico, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.280 MAESTRO ESPRESSIONISTA DI SANTA CHIARA, polittico: *San Rufino*, particolare, Assisi, Convento di Santa Chiara



IV.281 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, polittico: *Madonna con Bambino*, particolare, Gubbio, Museo civico.



IV.282 MEO DA SIENA, pentittico: *Madonna col Bambino*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.283 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, predella: *San Benedetto*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.284 MEO DA SIENA, dossale opistografo: *San Placido*, particolare, Frankfurt, Städel Museum.



IV.285 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, dossale opistografo: *Sant'Ambrogio*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, sacrestia.



IV.286 MAESTRO ESPRESSIONISTA DI SANTA CHIARA, *Funerali di Santa Chiara*, particolare, Assisi, basilica di Santa Chiara.



IV.287 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, polittico murale: *Crocefissione*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.288 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.289 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, *Sposalizio della Vergine*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.290 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Sofonia*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.291 MAESTRO ESPRESSIONISTA DI SANTA CHIARA, *San Luca*, particolare, Gubbio, San Francesco, cappella Sforzolini.



IV.292 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Angelo plorante*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.293 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, *Sposalizio della Vergine*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.294 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Ingresso a Gerusalemme*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.







IV.295 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, polittico, *Madonna col Bambino*, particolare, Gubbio, Museo civico.
IV.296 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Noli me tangere (?)*, particolare, Perugia, Santa Maria di Monteluce, coro.
IV.297 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.





IV.298 MAESTRO ESPRESSIONISTA DI SANTA CHIARA, polittico: *Crocefissione*, particolare, Assisi, convento di Santa Chiara.

IV.299 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Andata al Calvario*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.





IV.300 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, polittico: *Sant'Andrea*, particolare, Gubbio, Museo civico.

IV.301 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Ingresso a Gerusalemme*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.





IV.302 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Ascensione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.

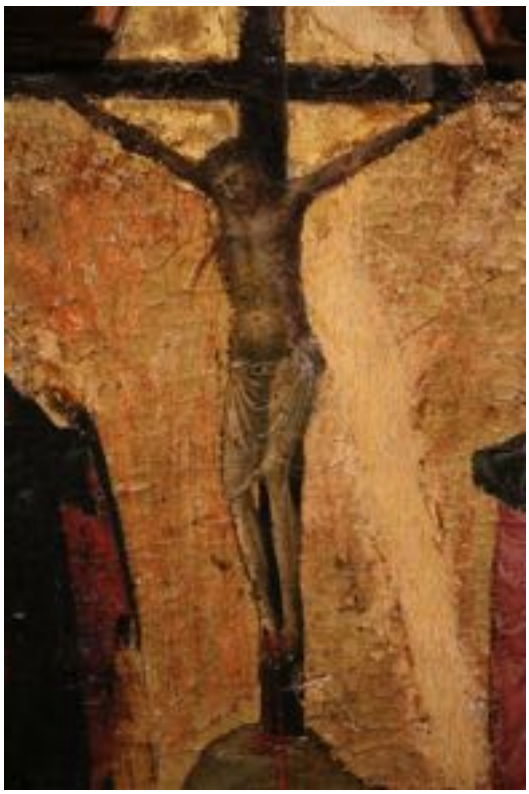
IV.303 MEO DA SIENA, dossale opistografo: *San Giovanni Evangelista*, particolare, Frankfurt, Städel Museum.



IV.304 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, polittico murale: *Crocefissione*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.305 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*: particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.306 MAESTRO DI SAN FRANCESCO AL PRATO, polittico: *Crocefissione*, particolare, Gubbio, Museo civico.



IV.307 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, vestibolo di accesso al presbiterio, cappella del Crocefisso.





IV.308 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Ingresso a Gerusalemme*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.

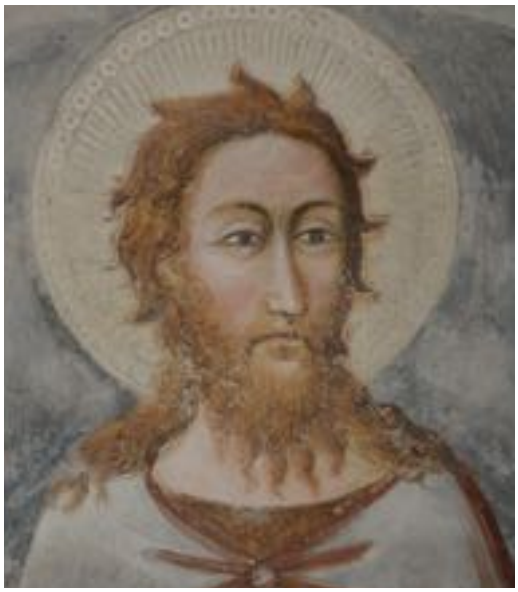
IV.309 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Funerali della Vergine*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.



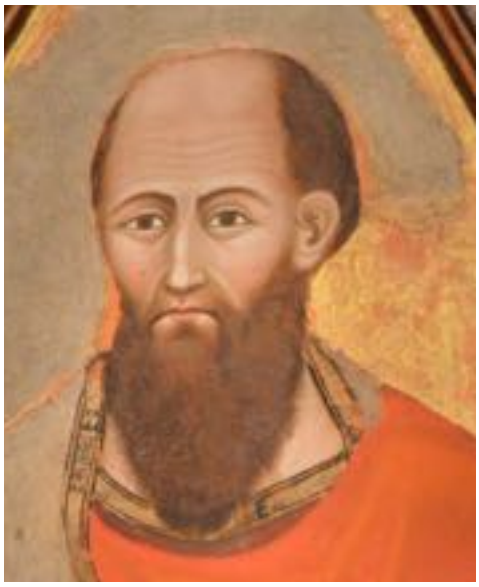
IV.310 MAESTRO DEI DOSSALI DI SUBIACO, *Cattura di Cristo*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.



IV.311 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Assunzione della Vergine*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.



IV.312 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Giovanni Battista*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.313 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Paolo*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.314 MAESTRO DEL DOSSALE DI SUBIACO, *Andata al Calvario*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, chiesa, coro trecentesco.









IV.315 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Madonna con Bambino,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, vela orientale.
IV.316 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Placido,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, nicchia absidale.
IV.317 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Lorenzo,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.
IV.318 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Lorenzo*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.





IV.319 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Benedetto,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, nicchia absidale.
IV. 320 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Pietro*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.





IV.321 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Funerali della Vergine,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.

IV.322 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Sant'Ercolano*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.





IV.323 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Funerali della Vergine,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.

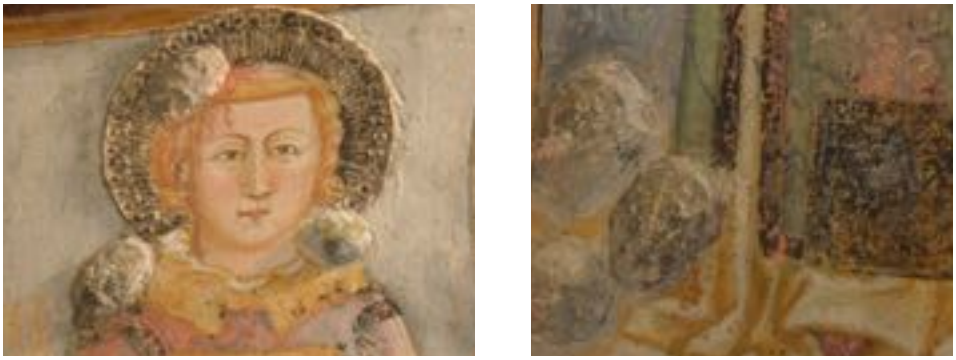
IV. 324 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Lorenzo*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.325 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Pietro*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.326 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Lorenzo*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.327 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Santo Stefano,* particolari, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.328 MAESTRO DI PACIANO, dossale opistografo: *Madonna con Bambino,* particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.329 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.330 MAESTRO DI SANTA GIULIANA?, *Natività*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.331 PITTORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEL DOSSALE, *Strage degli Innocenti*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Scala Santa.



IV.332 MAESTRO DI SANTA GIULIANA?, *Natività*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.333 MAESTRO DEI CORALI DI SAN LORENZO, *Annunciazione*, particolare, Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 2789, f. 214v.



IV.334 MINIATORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Santa Caterina (?)*, particolare, Subiaco, Biblioteca di Santa Scolastica, ms. 43, f. 14r.



IV.335 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *San Pietro*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



IV.336 MINIATORE PERUGINO DELL'AMBITO DEL MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTEALABATE, *San Luca*, particolare, Subiaco, Biblioteca di Santa Scolastica, ms. 43, f. 101r.



IV.337 MAESTRO DEI DOSSALI DI MONTELABATE, *Funerali della Vergine*: san Paolo, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella della Madonna, parete occidentale.



IV.338 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Crocefissione e Santi*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.339 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Ultima Cena*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



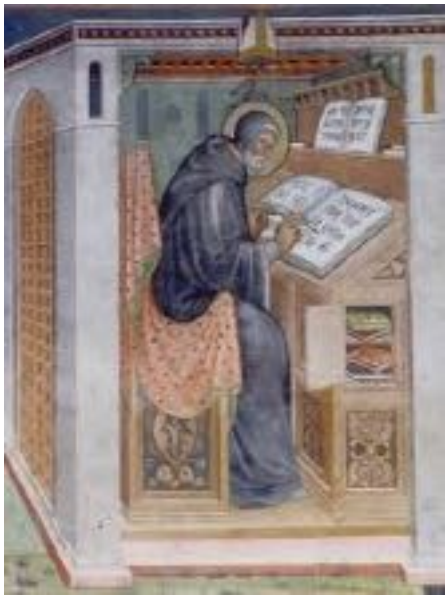
IV.340 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Crocefissione, Santi ed Evangelisti,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.341 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *San Luca,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.342 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Eterno benedicente,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.343 UGOLINO DI PRETE ILARIO, *Sant'Agostino nello studio*, 1375-1384, Orvieto, Cattedrale, abside.



IV.344 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *San Girolamo,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.345 PITTORE ANTONIAZZESCO DI FINE QUATTROCENTO, piattaia, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.346 AMBITO DI MELOZZO DA FORLÌ, piattaia, Roma, Palazzo Altemps.



IV.347 PITTORE ANTONIAZZESCO DI FINE QUATTROCENTO, piattaia, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.348 UGOLINO DI PRETE ILARIO, *Ultima Cena,* 1357-1364,Orvieto, Cattedrale, cappella del Corporale.



IV.349 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Ultima Cena,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.350 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Eterno benedicente,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.351 MAESTRO DI SANTA GIULIANA, *Giovanni da Toledo,* particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ex Santa Giuliana).



IV.352 PELLINO DI VANNUCCIO, *Crocefissione,* particolare, Perugia, chiesa di Sant'Agostino.



IV.353 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Crocefissione,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.354 PELLINO DI VANNUCCIO, *Natività,* particolare, Perugia, chiesa di Sant'Agostino.



IV.355 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *San Luca,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.356 COLA PETRUCCIOLI, *Crocefissione*, particolare, 1380, Orvieto, Cattedrale, cripta.



IV.357 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Crocefissione,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.358 PIERO DI PUCCIO, *Crocefissione*, particolare, Cetona, Eremo di Santa Maria di Belvedere.



IV.359 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *San Placido,* particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.360 UGOLINO DI PRETE ILARIO, *Assunzione della Vergine*, 1375-1384, particolare, Orvieto, Cattedrale, abside.



IV.361 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Ultima Cena*: Giuda, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.362 PIERO DI PUCCIO, *Crocefissione*, particolare, Cetona, Eremo di Santa Maria di Belvedere.



IV.363 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.364 UGOLINO DI PRETE ILARIO, *Circoncisione*, particolare, 1375-1384, Orvieto, Duomo, coro.



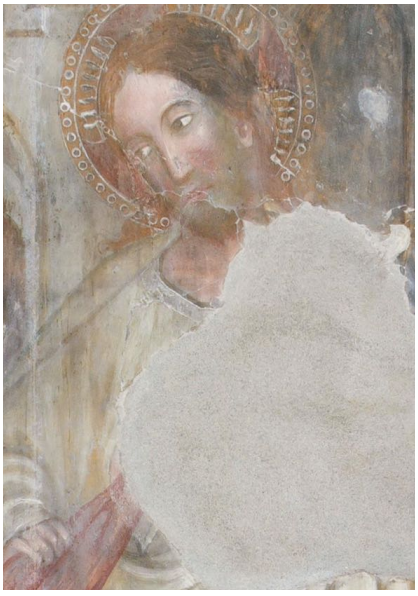
IV.365 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Ultima Cena*: san Pietro, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.366 PITTORE ROMANO DI SECONDO TRECENTO, *San Paolo,* particolare, Roma, chiesa di San Sisto.



IV.367 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *San Luca,* Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.368 PITTORE ROMANO DI SECONDO TRECENTO, *Apparizione di Cristo a Santa Caterina,* particolare, Roma, chiesa di San Sisto.



IV.369 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Ultima cena*: san Giacomo, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.370 PITTORE ROMANO DI SECONDO TRECENTO, *Apparizione di Cristo a Santa Caterina,* particolare, Roma, chiesa di San Sisto.



IV.371 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Ultima cena*: san Filippo, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.



IV.372 PITTORE ROMANO DI SECONDO TRECENTO, *San Giovanni Battista,* particolare, Roma, chiesa di San Sisto.



IV.373 PITTORE UMBRO DI SECONDO TRECENTO, *Ultima cena*: san Tommaso, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, refettorio.

«E come nei racconti arabi, non c'era conclusione, la conclusione era sempre rimandata a una nuova fantasia».

CORRADO ALVARO, *Elegia per Magda*

APPENDICE

A margine della cappella di San Gregorio: una proposta per il Terzo maestro di Anagni miniatore

Un interessante *topos* critico, che rimonta alle pagine di Pietro Toesca, attraversa gli studi sul Terzo maestro di Anagni, informando la messa a fuoco del profilo del pittore[1]: l'ipotesi, cioè, di una sua supposta formazione miniatoria, annunciata dalla narratività sbrigliata della *Battaglia di Maspht* della volta VI di Anagni[2] [fig. I.], dall'uso sapiente e variato dell'apparato ornamentale come parte integrante delle figurazioni storiche, da elementi di ordine tecnico, come il largo impiego di minio e cinabro sia per i dettagli decorativi che per più ampie campiture di colore. Fatti simili hanno portato di recente Silvia Maddalo a immaginare nell'*équipe* del Terzo maestro «la presenza (…) di uno o più artefici esperti nella decorazione libraria»[3]. L'ipotesi era già stata profilata in passato da Bernhard Degenhart, che riconosceva erroneamente la mano del pittore sublacense nelle miniature del Virgilio Reg. Lat. 2090 (Roma, Biblioteca Vaticana)[4], e da Alessandro Bianchi, che portava all'attenzione degli studi più pertinenti convergenze di stile tra gli affreschi sublacensi e le illustrazioni del *De septem sigillis libri IV* di Cava (ms. 18)[5], caldeggiando l'idea di una possibile formazione del Terzo nell'ambito del «protogotico federiciano», come già prospettato da Ferdinando Bologna[6].

È tuttavia un terzo codice, sempre di ambito campano e parte di un gruppo di esemplari in scrittura beneventana databili tra la fine del XII secolo e i primi decenni del seguente[7], a mostrare singolari sintonie di stile con i modi del Terzo

[1] Toccante e latamente romantico è il profilo che del suo *frater Romanus*, pittore bizantino, consegna TOESCA [1902] 1991, pp. 49-50: «(…) ma è certo che in un paese lontano, in luoghi ove la delicata arte bizantina non si mostrava che deformata dalle rudi mani degli artisti indigeni, la più pura fonte d'insegnamento dovette aprirsi al nostro pittore nei numerosi codici che le biblioteche benedettine allora accoglievano. La tecnica stessa da lui adoperata, e che specialmente appare nelle pitture dei manoscritti, ce lo conferma: sulle miniature egli studiò, dalle pergamene a lui esule parlarono gli artisti del suo paese, e l'arte sua, portata in un clima straniero, ma cortese e mite, sbocciò con tutto il rigoglio che avrebbe avuto sul suolo natìo».

[2] Come notato di recente da ROMANO 2012c, p. 29.

[3] Cfr. MADDALO 2016, p. 199.

[4] Cfr. DEGENHART 1950, p. 124. Sul codice, poi studiato come opera della fine dell'XI secolo, si vedano: PACE 1989; OROFINO 1991.

[5] Il codice fu vergato in beneventana dal monaco Benedetto Barese, fattosi ritrarre con l'amanuense in una sontuosa miniatura a piena pagina di dedica all'abate Balsamo (1208-1231). La presenza del dedicatario permette di datare il manoscritto all'incirca al primo quarto del secolo, un intervallo cronologico ulteriormente precisato da una notizia cinquecentesca che lo dice realizzato nel 1227, come riportano: ROTILI 1976-1978, I (1976), pp. 32-33; 107-108; PACE 1995, p. 435.

[6] Cfr. BOLOGNA 1969*,* pp. 24-25; F. Gandolfo, in MATTHIAE 1988, p. 297; BIANCHI 2003b, pp. 55-57; ROMANO 2012c, pp. 28-29.
Il collegamento del codice cavense con gli affreschi della cappella di San Gregorio è stato accolto anche da PACE, POLLIO 2005, che, commentando il foglio di dedica, notano «un significativo parallelo con le coeve pitture della cappella di S. Gregorio al Sacro Speco di Subiaco, datate al 1228» e che «tale affinità è indizio di una possibile *koiné* formale tra la Campania e il Lazio meridionale, nel cui ambito convivono sigle stilistiche di origine monrealese, ormai attardate, assieme a formule figurative di più aperta adesione al naturalismo d'immagine del nascente gotico d'Oltralpe» (*ivi*, p. 332).

[7] Scritto in beneventana, in una formulazione evoluta, più compressa e calligrafica, l'*Omiliario* contiene cinquantotto capilettera decorati e ventisette iniziali semplici, a *incipit* dei testi

maestro: si tratta di un *Omiliario*, conservato al Museo diocesano di Salerno (n.n.) e noto agli studi critici per le rapide segnalazioni di Arturo Capone, cui hanno fatto seguito ulteriori approfondimenti paleografici e codicologici di Virginia Brown[8].

Il manoscritto, caratterizzato da sensibili discontinuità esecutive e da singolari anomalie di confezione[9], presenta un cospicuo apparato di lettere miniate da ricondurre ad almeno due mani distinte[10]. A una prima, da identificare – come proposto da Teresa D'Urso – con quella del miniatore dei *Moralia in Job* della Biblioteca monumentale dell'abbazia di Cava de' Tirreni, vanno riferite le iniziali ornamentate delle cc. 73v, 79r, 82r, 86r, 88v, che presentano il corpo della lettera inscritto in tabelle filigranate e puntinate, di cromie squillanti, e composto di bianchi girari desinenti in foglie ritorte[11] [figg. A.7-10]. Profila invece una mano distinta il gruppo compatto delle iniziali antropomorfe e zoomorfe delle cc. 58r-70v, diversificate dalla prima serie sin dalle delicate variazioni sulle cromie fredde del rosa, dell'azzurrino e del verde marino [figg. A.1-4, 6]. I corpi delle lettere si liberano delle modularità stereotipe dell'*Initialornamentik* cassinese, ancora normative per l'altro miniatore, e prendono forme snelle e sinuose, disegnate da avviluppi di racemi sottili e rotondi, entro cui s'inselvano figurette umane con corpi sdutti e muscolari e volti caratterizzati, resi più espressivi dal disegno nero, sottile e scattante [figg. A.1-4]; a marcare lo stile di questa seconda mano è inoltre l'impiego della biacca sui profili delle lettere e sulle emergenze degli smerli vegetali, di notevole effetto pittoricistico.

La qualità di questo secondo e straordinario gruppo di miniature è passata a lungo sotto silenzio, ingiustamente ridimensionata dal collegamento tipologico,

evangelici. È di capitale importanza, per la classificazione e lo studio di questi esemplari, il lavoro di LOWE, BROWN 1980.

[8] Cfr. CAPONE 1929, pp. 273-275. L'esemplare salernitano è stato recentemente descritto da CHIRIVÌ 2011; in quest'ultimo contributo ne è stata avanzata una datazione prossima al 1194, «anno in cui gli Staufen misero in atto una dura repressione nei confronti dei tancredini, capeggiati in città dall'arcivescovo Nicola d'Aiello»: un evento traumatico, quest'ultimo, assunto a causa della battuta d'arresto dell'illustrazione del manoscritto, privo di miniature nelle carte centrali (cc. 80-92). Il codice contiene le Omelie sui Vangeli ordinate secondo la progressione del calendario liturgico, dal Mercoledì delle ceneri al sabato precedente la terza Domenica di Pasqua: la comparazione del testo con quello dell'*Ordinarium* della cattedrale salernitana ha permesso di ipotizzare per il primo una originaria destinazione alla stessa cattedrale (cfr. CHIRIVÌ 2011, pp. 11-12, ma già BROWN 1991, ried. in BROWN 2005, pp. 609-639; MOTTOLA 1993); non è attendibile l'indicazione incipitaria (*Omelie evangeliorum Sancti Augustini etc. de sacrestia inferiori*), di grafia più tarda. Sul codice cfr. inoltre: D'URSO 2014, pp. 324-326; D'URSO 2016, pp. 145-146.
Si rimanda, infine, per ulteriori approfondimenti bibliografici alla scheda del portale online dell'Università di Cassino: http://edu.let.unicas.it/bmb/prog/querbmb1.php.
Ringrazio Emanuele Zappasodi, per aver esaminato e discusso con me delle miniature, incoraggiando i confronti con le opere del Terzo maestro di Anagni.

[9] Cfr. CHIRIVÌ 2011, pp. 11-12.

[10] Cfr. *ivi*, p. 13; D'URSO 2016, pp. 145-146.

[11] Cfr. BROWN 1991, pp. 612-613; PACE, CONDELLO 1993, pp. 87-88, nota 21; D'URSO 2014 (pp. 319-320, 325). In quest'ultimo contributo è riferito alla stessa mano delle miniature alle cc. 136r e 158r-199r del Lezionario agiografico di Benevento (Biblioteca capitolare, ms. 2). I rapporti di questo gruppo con la miniatura cavense sono approfonditi da CHIRIVÌ 2011, p. 15.

proposto da Valentino Pace, con le iniziali abitate del *Martirologio* di Santa Maria di Gualdo (ms. Vat. lat. 5949), opera della fine del XII secolo del tutto estranea al guizzante naturalismo dei capilettera salernitani[12] [fig. A.5].

Sulla falsariga delle aperture già disposte da Bianchi, Teresa D'Urso ha invece provato ad affiancare il *De Septem Sigillis* cavense [fig. A.11] e il codice salernitano agli affreschi della cappella sublacense di San Gregorio e dell'Aula gotica ai Santi Quattro, traendone il filo di una comune partecipazione a una *koiné* stilistica improntata sulle «esperienze siciliane» di lontana ascendenza monrealese[13]; in tale contesto, la presunta anteriorità delle miniature del manoscritto di Salerno, datate nell'occasione ai decenni di passaggio dal XII al XIII secolo, ne faceva una vera e propria officina di elaborazione di questo nuovo linguaggio formale, risalito nel Lazio solo in un momento successivo[14].

La cronologia prospettata dalla studiosa, forse valida per la sola confezione del codice e per il gruppo di illustrazioni del Maestro dei *Moralia in Job*, non calza invece allo stile dei capilettera della seconda mano; le stesse affinità che la D'Urso ritrovava con la scena di dedica del *De septem sigillis*, dipinta verso il 1227, avvertono circa la necessità di un avanzamento della datazione, viepiù cogente alla luce del dialogo alla pari che le miniature intrattengono con i cicli di Subiaco, Anagni e Roma. Più che un'adesione a una medesima *koiné* culturale i rapporti esistenti tra l'*Omiliario* salernitano e le pitture del Terzo maestro profilano in realtà una contiguità stilistica stringente, che lascia intravedere, per certi aspetti, la possibilità di una paternità comune.

Sebbene siano state talvolta evocate parentele lontane, prettamente tipologiche, dei nudi tra racemi con le soluzioni ornamentali tipiche della miniatura nordica[15], da tempo note nella vicina Montecassino[16], altre sono la scioltezza e la qualità pittorica dei capilettera zoomorfi salernitani: lo si vede nella *P(redicaturus)* della c. 67r intrecciata su una tabella campita di verde acqua [fig. A.6] – colore frequentissimo negli affreschi anagnini e romani – e cesellata da un disegno insoluto di biacca che prova a marcare l'aggetto tridimensionale delle forme; e se l'effetto di profondità così ricreato non fosse ancora sufficientemente perspicuo, arriva a evidenziarlo un pennuto ceruleo, bene in mostra al centro dell'occhiello, che ricrea

[12] Cfr. PACE, CONDELLO 1993, p. 84; PACE, POLLIO 2005, p. 333. Rimando inoltre a CHIRIVÌ 2011, pp. 13, 17-18, che accoglie, seppur prudentemente, i confronti con il *Martirologio* proposti da Pace.

[13] Cfr. BIANCHI 2003b, p. 57; D'URSO 2014, p. 325, così notava: «Nel solco delle fitte relazioni artistiche sviluppatesi tra l'area campana e la Sicilia in epoca normanna – relazioni che tra l'abbazia benedettina di Cava e Monreale sono documentate con particolare intensità nel 1176 – non stupirebbe la presenza di un maestro o di modelli siciliani tra Salerno e Cava». Si veda, inoltre, D'URSO 2016, pp. 144-145.

[14] *Ibidem*.

[15] Cfr. *ibidem* per l'ipotesi di rapporti con la miniatura anglo-normanna, per cui possono essere evocate a utilità di un confronto le illustrazioni della Bibbia di Winchester (Cathedral Library, 3), delle quali, tuttavia, i capilettera salernitani non conservano altro che il modello iconografico di base, distanziandosene per sbrigliatezza compositiva.

[16] Cfr. G. Orofino, in *Manoscritti cassinesi del secolo XI* 1989, pp. 54-65.

livelli differenziati di spazio con la sua posa studiatissima: delle zampe, una sopra un tralcio, l'altra sotto; delle piume, le alari sopra, le caudali sotto.

Non meno guizzanti sono le iniziali antropomorfe, con giovanetti che si intrecciano e si muovono tra le volute delle lettere e palesano una flessuosità che dialoga da presso con la ricercata varietà di pose della narrazione veterotestamentaria anagnina, con le squisite figure d'apparato, danzatrici e putti, del *calembour* ornamentale dell'Aula gotica ai Santi Quattro [fig. A.15-16], o ancora con i *Mesi* che s'affannano nelle imprese stagionali e s'incalzano senza posa nella sala di Stefano Conti.

Ma è soprattutto la tempra emotiva delle figure dell'*Omiliario*, più svolta che nella carta di dedica del *De septem sigillis* cavense, a far ripensare alle maschere del Terzo maestro: la figura che disegna la *E(vangelium)* della c. 58r, col capo incassato tra le spalle per lo sforzo di un'impegnata acrobazia di arti, è parente prossima dell'*Evangelista* dolente dello Speco e del betsamita esanime nella vela anagnina con il *Riposo dell'arca nella terra di Giosuè di Bet-Semes* [figg. A.12-14]: la dinoccolata figura della c. 60r, con le gambette incespicanti tra i tralci vegetali, dà il dorso al lettore, ma, come richiamata da un rapido sfogliare delle carte, volge improvvisamente il capo, in modo innaturale e simile per impaccio a quella del giovanetto con cartiglio[17] nella scena anagnina citata [figg. A.16-17].

Nel dettaglio degli elementi di stile, il miniatore dell'*Omiliario* salernitano domina lo stesso lessico del Terzo maestro. Il confronto tra l'acrobata della c. 58r e il *San Giovanni Evangelista* sublacense dà risalto all'occorrenza di un unico tratto disegnativo, sottile, dinamico, estremamente calligrafico, di una «quasi giocosa eleganza»[18]: esso traccia le sopracciglia allungate, le forme compendiate degli occhi a mandorla, con la palpebra inferiore segnata, i nasi adunchi, la fessura arricciata delle larghe bocche, le linee del «mento rotondo e leggermente sfuggente»[19] [figg. A.12-13].

Non diversa dai modi del Terzo maestro è la tessitura delle pelli, colorate d'un carnicino accordato alla base del colore pergamenaceo, che si ravviva di toni più caldi – ora rossastri, ora più bruni -, stesi in pennellate piatte e veloci presso i profili e le sporgenze anatomiche; i globi aranciati delle gote legano i nudi delle cc. 60r e 63v alla *Vergine dolente* di Subiaco e alle militaresche *Virtù* dei Santi Quattro [fig. A.19]; una medesima *ratio* scalda di una cromia riarsa la fronte e il profilo nasale della creatura della c. 58r e del *San Paolo* specuense [figg. A.21-22] e sottolinea di pennellate accese le rotondità del petto dell'omino della c. 70v, e del nudo prigioniero della *Battaglia di Masphit* anagnina [figg. A. 24-25].

Altrettanto qualificante è l'impiego del bianco: ora in pennellate più piene, per lustrare le sporgenze anatomiche; ora in tratti graffiati, per cesellare i dettagli dei corpi, rifinire e sottolineare le parti dei volti; ora in picchiettature assai

[17] Con il testo: QUIS POTE/RIS/STA/RE I(n)/CONSPE/CTU/D(omi)NI (1 *Sam* 6, 21)
[18] Cfr. BOSKOVITS 1979, p. 6.
[19] *Ivi*, p. 21.

pittoricistiche sulle smerlature delle foglie delle iniziali salernitane, che richiamano i baluginii dei ciuffetti erborei di Subiaco e Roma [figg. A.26-27].

Alla luce dei confronti illustrati, prevale la suggestione di riconoscere proprio la mano del pittore anagnino nelle carte dell'*Omiliario*: fatto che, peraltro, dato il pieno radicamento del codice nell'ambito salernitano, confermerebbe i contatti del Terzo maestro di Anagni con i centri di produzione artistica – nella fattispecie, miniatoria – della Campania, se non una sua provenienza dagli stessi. Una puntuta scioltezza vitalistica delle figure illustrate e il ricorso a un impasto cromatico più ricco per la modulazione dei carnati rendono congeniale una cronologia avanzata, tangente i cicli della cripta anagnina, più che i murali dell'Aula gotica: gli smilzi giovanetti miniati mancano, difatti, della solidità già acquisita dai tipi romani, vigorosamente sbalzati da un disegno muscolare marcato da accesi contrasti tonali.



A.1 Terzo Maestro di Anagni (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 58r.



A.2 Terzo Maestro di Anagni (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 60r.



A.3 Terzo Maestro di Anagni (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 63v.



A.4 Terzo Maestro di Anagni (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 70v.



A.5 *Martirologio*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 5949, c. 137r.



A.6 TERZO MAESTRO DI ANAGNI (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 67r.



A.7 *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 73v.



A.8 *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 79r.



A.9 *Moralia in Job*, Cava de' Tirreni, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale Badia di Cava de' Tirreni, ms. 8, c. 75v.



A.10 *Moralia in Job*, Cava de' Tirreni, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale Badia di Cava de' Tirreni, ms. 8, c. 137v.



A.11 *Dedica del codice all'abate Balsamo, De septem sigillis*, Cava de' Tirreni, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale Badia di Cava de' Tirreni, ms. 18, c. 304v.



A.12 TERZO MAESTRO DI ANAGNI (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 58r, part. (ruotata).



A.13 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Crocefissione*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



A.14 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *L'Arca dell'alleanza a Bet-Semes*, particolare, Anagni, cattedrale, cripta di San Magno.



A.15 TERZO MAESTRO DI ANAGNI (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 58r (ruotata).



A.16 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Danzatrice*, Roma, Santi Quattro Coronati, Aula gotica.



A.17 TERZO MAESTRO DI ANAGNI (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 60r.



A.18 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *L'Arca dell'alleanza a Bet-Semes*, particolare, Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno.



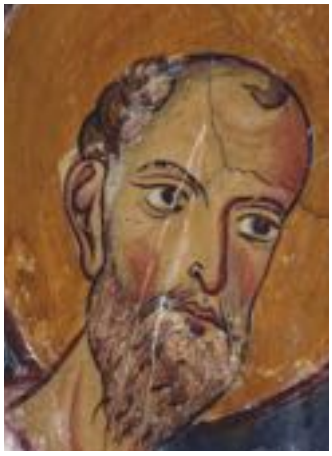
A.19 TERZO MAESTRO DI ANAGNI (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Diocesano, n.n., c. 63v, particolare.



A.20 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Timor Dei*, particolare, Roma, Santi Quattro Coronati, Aula gotica.



A.21 TERZO MAESTRO DI ANAGNI (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 60r, particolare.



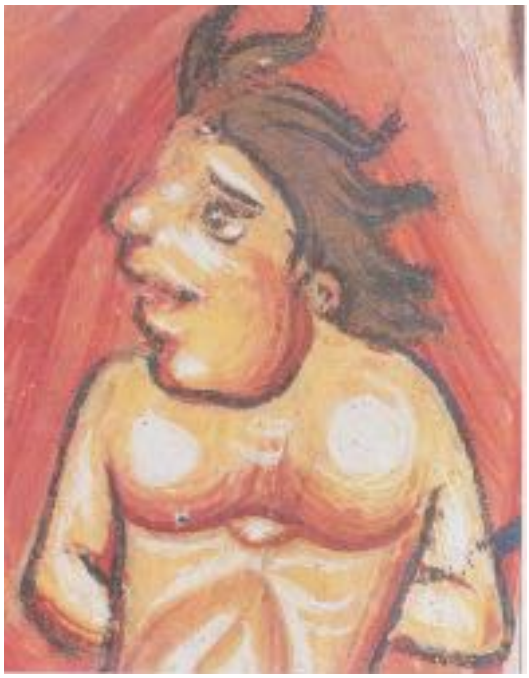
A.22 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *San Paolo*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, cappella di San Gregorio.



A.23 TERZO MAESTRO DI ANAGNI (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 69r, particolare.



A.24 TERZO MAESTRO DI ANAGNI (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Dioceasano, n.n., c. 70v.



A.25 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, *Battaglia di Masphit*, particolare, Anagni, cattedrale, cripta di San Magno.



A.26 TERZO MAESTRO DI ANAGNI, volta dipinta con pavoni e *ramages*, particolare, Subiaco, Monastero di San Benedetto, corridoio di Santa Chelidonia.



A.27 TERZO MAESTRO DI ANAGNI (?), *Omiliario*, Salerno, Museo Diocesano, c. 155r.

BIBLIOGRAFIA

Fonti manoscritte

Archivio del Monastero di Santa Scolastica, Subiaco (ASS), arca VI, 11, ms. A, Cherubino MIRZIO DA TREVIRI, *Chronicon Sublacense*, 1628-1630.

Archivio del Monastero di Santa Scolastica, Subiaco (ASS), arca VIII, n.n., Mauro ROSSI DA VALENTANO, *Relazione dello stato antico e moderno del Sacro Speco*, 1732.

Archivio del Monastero del Sacro Speco, Subiaco (ASSp), arca Z, 1, ms. 4, Mauro ROSSI DA VALENTANO, *Relazione dello stato antico e moderno del Sacro Speco*: *memorie specuensi*, 1753-1778.

Archivio del Monastero di Santa Scolastica, Subiaco (ASS), n.n., Mellito DOLCI, *Chronicon sublacense scritto da don Pietro Clavarini monaco Sublacense. Novissime vero aliqua addita sunt a P. D. Mellito Dolci, monacho decano monasterii Sublacensi ex variis auctoribus deprompta anno a partu vtg. MDCCCXIX in venerabili monasterio sublacensi*, 1819-1831.

Archivio dell'abbazia di Santa Maria dei Lumi, San Severino Marche, n.n., Alberico AMATORI, *Memorie di Montelabate*, 1850.

Archivio del Monastero del Sacro Speco, Subiaco (ASSp), n.n., Leone ALLODI, *Cronaca dei lavori e riparazioni eseguite nei monasteri di S. Scolastica e S. Benedetto di Subiaco, dichiarati Monumenti nazionali, dopo la loro soppressione, avvenuta il 22 maggio e i 14 luglio 1874*, 1875-1910.

Archivio del Monastero del Sacro Speco, Subiaco (ASSp), n.n., *Cronaca del Sacro Speco*, 1914-1925.

Opere a stampa

593-594 circa

GREGORIUS PAPA, *Storie di santi e diavoli: Dialoghi*, [593-594 circa], testo critico, traduzione e commento a cura di S. Pricoco, M. Simonetti, 2 voll., Milano 2006.

1099-1115 circa

LEONE MARSICANO, *Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, [1099-115 circa], edizione a cura di F. Aceto, V. Lucherini, Milano 2001.

1260-1298

JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, [1260-1298], testo critico riveduto e commento a cura di G. P. Maggioni; trad. it. di G. Agosti, premessa di C. Leonardi, 2 voll., Firenze 2007.

1300 circa

Iohannes de Caulibus Meditaciones vite Christi olim S. Bonaventuro attributae, [1300 circa], ed. a cura di M. Stallings-Taney, Turnhout 1997.

Seconda metà del XIV secolo

Chronicon sublacense (AA. 593-1369), [seconda metà del XIV secolo], ed. a cura di R. Morghen, Bologna 1927 (*Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV, 6); ed. cons. Subiaco 1991.

XIV-XV secolo

Caeremoniae regularis observantiae santissimi patris nostri Benedicti ex ipsius Regula sumptae, secundum quod in sacris locis, scilicet Specu et Monasterio Sublacensi practicantur, [XIV-XV secolo], ed. a cura di J. F. Angerer, Siegburg 1985 (*Corpus consuetudinum monasticarum*, XI.1).

1379

PETRUS BOHIERUS, *In Regulam Sancti Benedicti Commentarium nunc primum editum*, [1379], ed. a cura di L. Allodi, Subiaco 1908.

***ante* 1455**

GHIBERTI L., *I commentarii (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.I.333)* [ante 1455], introduzione a cura di L. Bartoli, Firenze 1998.

1570-1580

LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, [1570-1580], introduzione, note al testo e commentario critico di P. Scarpellini, Treviso 1982.

1573

GUGLIELMO CAPISACCHI DA NARNI., *Chronicon Sacri Monasterii Sublaci*, [1573], ed. a cura di L. Branciani, Subiaco 2005.

1614-1630

MANCINI G., *Considerazioni sulla pittura*, [1614-1630], ed. a cura di A. Marucchi, L. Salerno, 2 voll., Roma 1956-1957.

1623

D'ENGENIO CARACCIOLO C., *Napoli sacra*, Napoli 1623.

1625-1654

WADDING L., *Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco institutorum*, [1625-1654], ed. a cura di G.M. Fonseca Ab Ebora, 17 voll., Romae 1731-1741; nuova ed., 32 voll., Florentiae 1931-1964.

1628-1630

CHERUBINO MIRZIO DA TREVIRI, *Chronicon Sublacense*, [1628-1630], ed. a cura di L. Branciani, 2 voll., Subiaco 2014.

1635

TORRIGIO F.M., *Le sacre grotte vaticane. Cioè narratione delle cose più notabili, che sono sotto il pavimento della Basilica di S. Pietro in Vaticano in Roma*, Roma 1635.

1710-1787 circa

PANTANELLI P., *Notizie storiche della terra di Sermoneta divise in cinque libri*, [1710-1787 circa], ed. a cura di L. Caetani, 2 voll., Roma 1909.

1736

CASIMIRO DA ROMA, *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma*, Roma 1736.

1759-1768

Bullarium franciscanum Romanorum Pontificum, ed. a cura di G.G. Sbaraglia, 4 voll., Romae 1759-1768.

1764

CASIMIRO DA ROMA, *Memorie istoriche delle chiese e dei conventi dei frati minori della provincia romana*, Roma 1764.

1788

MARIOTTI A., *Lettere pittoriche perugine*, Perugia 1788.

1823

SEROUX D'AGINCOURT J.B.L.G., *Histoire de l'art par les monumens depuis sa decadence au IV^e^ siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e^*, 6 voll., Paris 1823; rist. anast. Torino 2005.

1840

Benedicti XIV Opera Omnia. III. Opus de Servorum Dei beatificatione, et beatorum canonizationes, Prati 1840.

BINI V., *Memorie storiche della S. Grotta della chiesa e del Monastero di San Benedetto sopra Subiaco*, Roma 1840.

1846

BERTUCCI F., *Guida del Monastero dei PP. Benedettini di Catania*, Catania 1846.

1855

RENIER J. S., *Imagerie du Sacro Speco*, Roma 1855.

1856

JANNUCCELLI G., *Memorie di Subiaco e sua badia*, Genova 1856.

1858

BARBIER DE MONTAULT X., *La cathédrale d'Anagni*, Paris 1858.

1864-1866

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; trad. it., *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, 11 voll., Firenze 1883-1908.

1884

BONAMORE O., *Il Sacro Speco e Santa Scolastica: guida o monografia per comodo dei forestieri*, Venezia 1884.

1885

THODE H., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien: mit Illustrationen*, Berlin 1885, trad. it. *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, Roma 1993.

1902

TOESCA P., *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in "Le Gallerie italiane", V, 1902, pp. 116-187; ed. cons. Subiaco 1994.

1903

SALAZAR L., *Quattro dipinti su tavola dei sec. XV e XVI ritrovati e descritti*, in "Napoli Nobilissima", XII, 1903, pp. 65-70.

1904

EGIDI P., *Notizie storiche*, in *I monasteri di Subiaco* 1904, I, pp. 3-184.

FEDERICI V., *La biblioteca e l'archivio*, in *I monasteri di Subiaco* 1904, II.

GIOVANNONI G., *L'architettura dei monasteri sublacensi*, in *I monasteri di Subiaco* 1904, I, pp. 261-403.

HERMANIN F., *Gli affreschi*, in *I monasteri di Subiaco* 1904, I, pp. 407-531.

I monasteri di Subiaco, 2 voll., Roma 1904.

VENTURI A., *Storia dell'arte italiana. III. L'arte romanica*, Milano 1904.

1905

HAMPE K., *Eine Schilderung des Sommeraufenthaltes der römischen Kurie unter Innocenz III. aus dem Jahre 1202*, in "Historische Vierteljahresschrift", VIII, 1905, pp. 509-535.

1907

CRISTOFANI G., *La mostra d'antica arte umbra a Perugia*, in "L'Arte", X, 1907, pp. 286-288.

1909

VAVASOUR ELDER I., *La pittura senese nella Galleria di Perugia*, in "Rassegna d'arte senese", V, 1909, pp. 63-77.

WEIGELT C.H., *Su alcuni dipinti di Meo da Siena non ancora riconosciuti*, in "Rassegna d'arte senese", V, 1909, pp. 101-105.

1910

BRIGANTI A., *Notizie sui primordi delle arti in Perugia*, in "Rassegna d'arte umbra", I, 1910, pp. 87-100.

1914

DE CURZON H., *Alfred de Curzon peintre (1820-1896). Sa vie et son oeuvre*, Paris 1914.

1920

BERLIÈRE U., *Innocent III et les monastères bénédictins*, in "Revue bénédictine", XX-XXII, 1920, pp. 22-42.

BERTINI CALOSSO A., *Le origini della pittura del Quattrocento attorno a Roma*, Roma 1920.

1921

SALMI M., *Note sulla Galleria di Perugia*, in "L'Arte", XXIV, 1921, pp. 160-163.

1923

GNOLI U., *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923.

SALMI M., *Quando morì Meo da Siena?*, in "Rassegna d'arte senese", XVI, 1923, pp. 76-77.

1925

VAN MARLE R., *The development of the Italian schools of painting. V. The local schools of Central and Southern Italy of the 14th century*, The Hague 1925.

1927

BACCI P., *Il Barna o Berna, pittore della Collegiata di San Gimignano, è mai esistito?*, in "La Balzana", II, 1927, pp. 243-248.

TOESCA P., *Storia dell'arte italiana. I. Il Medioevo*, 2 voll., Torino 1927; ed. cons. Torino 1965.

WEIGELT C.H., *An Early Trecento Umbrian Painter*, in "Art in America", XV, 1927, pp. 255-264.

1928

MORGHEN R., *Le relazioni del monastero sublacense col papato, la feudalità e il comune nell'alto Medio Evo*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", LI, 1928, pp. 181-253.

1929

CAPONE A., *Il Duomo di Salerno. II. Parte descrittiva cui seguono in appendice i codici dal medesimo Duomo posseduti*, Salerno 1929.

RICCI E., *La chiesa di San Prospero e i pittori del Duecento in Perugia*, Perugia 1929.

1930

BERENSON B., *Studies in medieval painting*, New Haven 1930.

1931

BAUERREISS R., *Pie Jesu. Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit,* Münchеn 1931.

1937

MEISS M., *A Dugento altarpiece at Antwerp*, in "The Burlington magazine for connoisseurs", LXXI, 1937, pp. 14-25.

1939

CARLI E., *Affreschi benedettini in Abruzzo*, in "Le Arti", I, 1939, pp. 442-463.

DE ANGELIS D'OSSAT G., *Subiaco: Convento del Sacro Speco*, in "Palladio", III, 1939, pp. 87-88.

OFFNER R., *Giotto non Giotto*, in "The Burlington Magazine for connoisseurs", LXXIV, 1939, pp. 259-268 [a].

OFFNER R, *Giotto non Giotto*, in "The Burlington Magazine for connoisseurs", LXXV, 1939, pp. 96-113 [b].

SANDBERG VAVALÀ E., *Alberto Sotio and his group*, in "Journal of the Walters Art Gallery", II, 1939, pp. 15-17.

1940

LONGHI R., *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in "Critica d'arte", V, 1940, pp. 145-191, ried. in LONGHI R., *Edizione delle opere complete*, Firenze 1961-2000, *VIII.I. 'Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento. 1910-1967*, a cura di (1975), pp. 3-65.

1942-1944

LEHMANN-BROCKHAUS O., *Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrundert*, in "Römisches Jahrbuch für Kunsgeschichte", VI, 1942-1944, pp. 257-423.

1943

BIANCHI L., *Gli affreschi dell'Oratorio della SS. Annunziata in Riofreddo*, in "Le Arti", III, 1943, pp. 143-149.

CARLI E., *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in "Rivista del Regio Istituto d'archeologia e storia dell'arte", IX, 1943, pp. 164-211.

1944

MARCHETTI LONGHI G., *Ricerche sulla famiglia di Gregorio IX*, in "Archivio della Società romana di Storia Patria", XLVII, 1944, pp. 275-307.

1946

COLETTI L., *I primitivi. II. I senesi e i giotteschi,* Novara 1946.

1948

LONGHI R., *Giudizio sul Duecento*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 5-54; ried. in LONGHI R., *Edizione delle opere complete*, Firenze 1961-2000, *VII. 'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. 1939-1970*, a cura di M. Boskovits (1974), pp. 1-53.

SCHMITZ P., *Histoire de l'Ordre de Saint Benoît. III. Du Concordat de Worms au Concile de Trente*, Maredsous 1948.

1949

Catalogo della VI mostra di restauri dell'Istituto Centrale del Restauro (Roma, 1949), Roma 1949.

DEMUS O., *The mosaics of Norman Sicily*, New York 1949.

GARRISON E.G., *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Florence 1949.

1950

BRION-GUERRY L., *Le thème du Triomphe de la mort dans la peinture italienne*, Paris 1950.

DEGENHART B., *Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Kunstlern*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunstfolge", I, 1950, 3, pp. 93-158.

GUGLIELMI C., *Affreschi inediti in Santa Scolastica a Subiaco*, in "Bollettino d'arte", serie 4, XXXV, 1950, pp. 113-122.

ZERI F., *Il Maestro del 1456*, in "Paragone", n. 3, I, 1950, pp. 19-25, ried. in ZERI, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992, pp. 191-194.

1951

BRANDI C., *Duccio*, Firenze 1951.

TOESCA P., *Il Trecento*, Milano 1951.

VOLPE C., *Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentine-senesi nel quarto decennio del Trecento*, in "Paragone", n. 13, II, 1951, pp. 40-52.

1952

OFFNER R., *Note on an unknown St. Francis in the Louvre*, in "Gazette des beaux arts", XXXIX, 1952, pp. 129-133.

1953

DUBLER E., *Das Bild des heiligen Benedikt bis zum Ausgang des Mittelalters*, Saint Ottilien 1953.

FEDERICI D., *San Francesco si preparò alle stigmate nel Sacro Speco?*, in "Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte", XXVI, 1953, pp. 175-204.

FRUGONI A., *Subiaco Francescana*, in "Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo e Archivio muratoriano", LXV, 1953, pp. 107-119.

SALVI G., *Due scritti polemici: la Cappella di S. Gregorio al S. Speco di Subiaco, una epigrafe discussa e i due supposti ritratti di San Francesco*, in "Rivista storica benedettina", XXII, 1953, pp. 2-28.

1954

Saggi di storia ecclesiastica veneta, a cura di P. Sambin, F. Seneca, Venezia 1954 (*Deputazione di storia patria per le Venezie. Miscellanea di studi e memorie*, VIII/1).

SAMBIN P., *Riforma vescovile del monastero benedettino dei SS. Felice e Fortunato di Vicenza*, in *Saggi di storia ecclesiastica veneta* 1954, pp. 86-97.

1955-1956

GARRISON E.B., *Two illustrations by the Anagni Translation Master*, in GARRISON E. B., *Studies in the History of Medieval italian Painting*, II, 1955-1956, pp. 147-150.

1957-2007

Novum glossarium Mediae Latinitatis ab anno DCCC usque ad Annum MCC, 16 voll., Hafniae

1957

POTTHAST A., *Regesta pontificorum Romanorum inde ab anno post Christum natum MCXCVIII ad a. MCCCIV*, 2 voll., Graz 1957.

1958

OFFNER R., *A critical and historical corpus of Florentine painting. III. The fourteenth century. 8. Workshop of Bernardo Daddi*, Florence 1958.

1960

SALVI G., *Documenti sul pittore Consolo*, in "Bollettino d'arte", serie 4, XLV, 1960, pp. 366-367.

PIETRANGELI C., *Il Palazzo Senatorio nel Medioevo*, in "Capitolium", XXXV, 1960, pp. 3-19.

1961

LONGHI R., *Un dossale italiano a St. Jean-Cap-Ferrat*, in "Paragone", XII, n. 141, 1961, pp. 11-19; ried. in LONGHI R., *Edizione delle opere complete*, Firenze 1961-2000, *VII. 'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. 1939-1970*, a cura di M. Boskovits (1974), pp. 131-137.

MEISS M., *"Higlands" in the Lowlands: Jan van Eyck, the master of Flemalle and the Italian tradition*, in "Gazette des beaux-arts", CIII, 1961, pp. 273-314.

NORDHAGEN J., *The origin of the washing of the child in the Nativity scene*, in "Byzantinische Zeitschrift", LIV, 1961, pp. 333-337.

TESTINI P., *San Saba*, Roma 1961 (*Le chiese di Roma illustrate*, 68).

ZERI F., *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, in "Bollettino d'arte", serie 4, XLVI, 1961, pp. 41-64.

1962

ANDREOTTA S., *La famiglia di Alessandro IV e l'abbazia di Subiaco*, in "Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia ed Arte", XXXV, 1962, pp. 63-126.

CASTELNUOVO E., *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962; ed. cons. Torino 1991.

LONGHI R., *Tracciato orvietano*, in "Paragone", n. 149, XII, 1962, pp. 3-14; ried. in LONGHI R., *Edizione delle opere complete*, Firenze 1961-2000, *VII. 'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. 1939-1970*, a cura di M. Boskovits (1974), pp. 137-146.

ZERI F., *Una predella ed altre cose di Giovanni del Biondo*, in "Paragone", n. 149, XIII, 1962, pp. 14-20; ried. in ZERI F., *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1991, pp. 29-32.

1961-1963

Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi, a cura di V. Martinelli, F.M. Aliberti Gaudioso, 3 voll., Roma 1961-1963.

1962

MEISS M., *Reflections of Assisi: a tabernacle and the Cesi Master*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, 1962, pp. 75-111.

1963

ANDREOTTA S., *La famiglia di Alessandro IV e l'abbazia di Subiaco*, in "Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia ed Arte", XXXVI, 1963, pp. 5-87.

SCHULTZE J., *Zur Kunst des "Franziskusmeisters"*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", XXV, 1963, pp. 109-150.

1964

DE DONATO V., *Bartolomeo*, s.v., *Dizionario biografico degli italiani*, VI, 1964, p. 683.

Festschrift Percy Ernst Schramm zu seinem siebzigsten Geburtstag von Schülern und Freunden zugeeignet, a cura di P. Classen, P. Scheibert, 2 voll., Wiesbaden 1964.

LADNER G., *Das älteste Bild des hl. Franziskus von Assisi*, in *Festschrift Percy Ernst Schramm* 1964, I, pp. 449-460; ried. in LADNER 1983, pp. 377-390.

STUBBLEBINE J.H., *Guido da Siena*, Princeton 1964.

1965

BOSKOVITS M., *Ipotesi su un pittore umbro di primo Trecento*, in "Arte Antica e Moderna", 1965, pp. 113-123.

KAFTAL G., *Iconography of the saints in Central and South Italian schools of painting*, Florence 1965 (*Saints in Italian art*, 2).

MATTHIAE G., *Pittura romana del Medioevo. I. Secoli IV-X*, Roma 1965.

SMITH M.Q., *Anagni*: *an exemple of medieval typological decoration*, in "Papers of the British School at Rome", XXXIII, 1965, pp. 1-47.

1966

GUILLEMAIN B., *Benedetto XII, papa*, s.v., *Dizionario biografico degli italiani*, VIII, 1966, pp. 378-384.

LONGHI R., *Apertura sui trecentisti umbri*, in "Paragone", n. 191, XVII, 1966, pp. 3-17; ried. in LONGHI R., *Edizione delle opere complete*, Firenze 1961-2000, *VII. 'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. 1939-1970*, a cura di M. Boskovits (1974), pp. 147-162.

MATTHIAE G., *Pittura romana del Medioevo. II. Secoli XI-XIV*, Roma 1966.

PREVITALI G., *Affreschi di Cola Petruccioli*, in "Paragone", n. 193, XVII, 1966, pp. 33-43.

SCIOLLA G.C., *Gli affreschi quattrocenteschi nell'Abbazia di Sannazzaro Sesia*, in "Bollettino d'arte", serie 5, LI, 1966, pp. 152-155.

1967

FABBRI G., *Il monastero di Santa Scolastica in Subiaco durante il Pontificato di Pio IX*, in "Atti e memorie della Società tiburtina di storia e d'arte", IX, 1967, pp. 59-174.

PANTONI A., *Un crocifisso sagomato con le immagini dei principi degli apostoli a Montecassino*, in "Benedictina", XIV, 1967, pp. 225-233.

PREVITALI G., *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967.

SCAVIZZI G., *Nuovi appunti sul Quattrocento campano*, in "Bollettino d'arte", serie 5, LII, 1967, pp. 20-29.

TABARELLI C., *Liber contractuum (1331-32) dell'Abbazia Benedettina di San Pietro in Perugia*, Perugia 1967.

1968

CIGNITTI B., *Palombo, eremita a Subiaco, santo*, s.v., in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, coll. 68-69.

LIVERANI M., *Contributi allo studio della pittura medievale nel Lazio, affreschi a Filettino*, in "Commentari", nuova serie, XIX, 1968, pp. 40-51.

SCHILLER G., *Ikonographie der christlichen Kunst. II. Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968.

SCHWARZMAIER H., *Der Liber Vitae von Subiaco. Die Klöster Farfa und Subiaco in ihrer geistigen und politischen Umwelt während der letzten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts*, in "Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken", XLVIII, 1968, pp. 80-147.

1969

ANDBERG B., *Gli affreschi di San Nicola a Filettino*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", IV, 1969, pp. 127-142.

BOLOGNA F., *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969.

BORSOOK E., *Gli affreschi di Montesiepi*, Firenze 1969.

CALECA A., *Miniatura in Umbria*, Firenze 1969.

Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica. Catalogo della Galleria Nazionale dell'Umbria, a cura di F. Santi, Roma 1969.

Le Abbazie del Lazio, a cura di C. D'Onofrio, C. Pietrangeli, Roma 1969.

1970

BERTELLI C., *La mostra degli affreschi di Grottaferrata*, in "Paragone", n. 249, XXI, 1970, pp. 91-101.

CAROSI G.P., *Badia di Subiaco*, Subiaco 1970.

SCHALLER H.M., *L'ambone della Cattedrale di Bitonto e l'idea imperiale di Federico II*, Bari 1970.

TOUBERT H., *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle*, in "Cahiers archéologiques", XX, 1970, pp. 99-154.

1971

BOSKOVITS M., *Un pittore 'espressionista' del trecento umbro*, in *Storia e arte in Umbria nell'età comunale* 1971, I, pp. 115-130.

Culte de Saint Michel et pèlerinages au Mont, a cura di M. Baudot, Paris 1971.

PETRUCCI A., *Origine e diffusione del culto di San Michele nell'Italia medievale*, in *Culte de Saint Michel* 1971, pp. 339-354.

Storia e arte in Umbria nell'età comunale, atti del VI convegno di studi umbri a cura di F.A. Ugolini (Gubbio, 26-30 maggio 1968), 2 voll., Gubbio 1971.

1972

Pietro Casaretto e gli inizi della Congregazione Sublacense (1810-1880). Saggio storico nel I centenario della Congregazione (1872-1972), a cura di G. Lunardi, G. Martinez, P. Carosi, D. Parry, W. Witters, Montserrat 1972.

SCHÄFER-SCHUCHARDT H., *Die Kanzeln des 11. bis 13. Jahrhunderts in Apulien*, Würzburg 1972.

1973

BOSKOVITS M., *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia,* Firenze 1973.

GARDNER J., *Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXXVI, 1973, pp. 1-50.

LONGHI R., *La pittura umbra della prima metà del Trecento: lezioni di Roberto Longhi nelle dispense redatte da Mina Gregori del corso 1953-1954*, in "Paragone", nn. 281-283, XXIV, 1973, pp. 3-44.

TOUBERT P., *Les structures du Latium médiéval: le Latium méridionale et la Sabine du IX^e^ siècle à la fin du XII^e^ siècle*, Rome 1973.

1974

BELLOSI L., *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino 1974.

GARDNER J., *The Stefaneschi Altarpiece: a reconsideration*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXVII, 1974, pp. 57-103.

TOSCANO B., *Il Maestro delle Palazze e il suo ambiente*, in "Paragone", n. 291, XXV, 1974, pp. 3-23.

1975

ANDBERG B., *Osservazioni sulle modifiche delle volte nella cripta di Anagni*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", VI, 1975, pp. 117-127.

MAGINNIS H.B., *Assisi Revisited: Notes on recent observations*, in "The Burlington Magazine", n. 869, CXVII, 1975, pp. 511-517.

1976

BELTING-IHM C., *"Sub matris tutela": Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna,* Heidelberg 1976.

CALECA A., *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*, in "Critica d'arte", XLI, 1976, pp. 49-59.

ZIMERI COX A., *Ugolino di Prete Ilario: painter and mosaicist*, Ph.D. dissertation, New York University, 1976.

MORAN G., *Is the name Barna an incorrect transcription of the name Bartolo?*, in "Paragone", n. 311, XXVII, 1976, pp. 76-80.

1976-1978

ROTILI M., *La miniatura nella Badia di Cava*, 2 voll., Cava dei Tirreni 1976-1978.

1977

BELLOSI L., *La Sala dei Notari, Marino di Perugia e un ante quem per il problema di Assisi*, in *Per Maria Cionini Visani* 1977, pp. 22-25; ried. in BELLOSI 2006, pp. 132-134 [a].

BELLOSI L., *Moda e cronologia: A) gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi*, in "Prospettiva", n. 10, 1977, pp. 21-31; ried. in BELLOSI 2006, pp. 428-437 [b].

BELLOSI L., *Moda e cronologia: B) Per la pittura di primo Trecento*, in "Prospettiva", n. 11, 1977, pp. 12-27; ried. in BELLOSI 2006, pp. 438-453 [c].

BELTING H., *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi: ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einere neuen Wandmalerei*, Berlin 1977.

CALECA A., *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*, in "Critica d'arte", XLII, 1977, pp. 55-80.

NERI LUSANNA E., *Percorso di Guiduccio Palmerucci*, in "Paragone", n. 325, XXVIII, 1977, pp. 10-39.

Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici, a cura di E. Bordignon Favero, Torino 1977.

1978

BARONE G., *I francescani a Roma*, in "Storia della città", IX, 1978, pp. 33-35.

CADEI A., *Scultura architettonica cistercense e cantieri monastici*, in *I cistercensi e il Lazio* 1978, pp. 157-164.

DE PAOLIS M., OBERTI M.C., *L'abbazia di San Martino al Cimino*, in *I cistercensi e il Lazio* 1978, pp. 169-175.

I cistercensi e il Lazio, atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (Roma, 17-21 maggio 1977), Roma 1978.

RIGHETTI M., *Gli esordi dell'architettura francescana a Roma*, in "Storia della città", IX, 1978, pp. 28-32.

SCARPELLINI P., *Per la pittura perugina del Trecento: I. Il Maestro di Paciano*, in "Esercizi", I, 1978, pp. 39-59.

1979

BOSKOVITS M., *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in "Paragone", n. 357, XXX, 1979, pp. 3-41; ried. in BOSKOVITS 1994, pp. 3-71.

GORDON D., *Art in Umbria c.1250 - c.1350*, Ph.D. dissertation, University of London, 1979.

HUGENHOLTZ F.W.N., *The Anagni Frescoes. A Manifesto. A historical Investigation*, in "Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome", nuova serie, XLI, 1979, pp. 139-172; trad. it. *Un manifesto politico*, in *Un universo di simboli* 2001, pp. 47-68.

PANELLA E., *Per lo studio di fra' Remigio dei Girolami († 1319): "Contra falsos Ecclesie professores", cc. 5-37*, in *Memorie domenicane*, nuova serie, X, 1979, pp. 271-283.

VOLBACH W.F., *Catalogo della Pinacoteca Vaticana. I. I dipinti dal X secolo fino a Giotto*, Città del Vaticano 1979.

1979-1980

SUZUKI Y., *Poetica architettonica del Sacro Speco (XIII-XIV secolo)*, in "Annuario dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma", XVI, 1979-1980, pp. 21-48.

1980

BIANCHI A., *Una proposta per l'inquadramento storico degli affreschi della cappella di S. Gregorio al S. Speco di Subiaco*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano* 1980, I, pp. 5-14.

CANNON J., *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, c. 1220-1320*, Ph.D. dissertation, Courtauld Insitute of Art, University of London, 1980.

Federico II e l'arte del Duecento italiano, atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza' a cura di A. M. Romanini (Roma, 15-20 maggio 1978), 2 voll., Galatina 1980.

HUECK I., *Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria*, in "Prospettiva", n. 23, 1980, pp. 3-10.

KLOOS R.M., *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1980.

LOWE E.A., BROWN V., *The Beneventan script. A history of the South Italian minuscule*, 2 voll., Roma 1980.

PARATORE E., *L'ambone di Bitonto e la predica dell'abate Nicola di Bari*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano* 1980, I, pp. 227-235.

Saint Benoît, père de l'Occident, a cura di V. J. Dammertz, Antwerpen 1980.

STEPPE J. K., *Saint Benoît dans les arts plastiques*, in *Saint Benoît, père de l'Occident* 1980, pp. 53-144.

TODINI F., ZANARDI B., *La Pinacoteca Comunale di Assisi: catalogo dei dipinti*, Firenze 1980.

1981

BOSKOVITS M., *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, in "Bollettino d'arte", serie 6, IX, 1981, pp. 1-42.

HUECK I., *Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirch von San Francesco in Assisi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz", XXV, 1981, pp. 279-324.

Roma e Lazio: eccettuate l'arcidiocesi di Gaeta e l'abbazia nullius *di Montecassino*, a cura di F. Caraffa, Cesena 1981 (*Monasticon Italiae,* I).

1982

CARNASCIALI E., *Contributo per l'iconografia di Santa Scolastica nell'arte italiana*, in *Iconografia di San Benedetto* 1982, pp. 283-345.

CRISTIANI TESTI M.L., *Gli affreschi del Sacro Speco*, in *I monasteri benedettini di Subiaco* 1982, pp. 95-200.

DAL PRÀ L., *L'immagine di San Benedetto in Toscana dalle origini al XVI secolo*, in *Iconografia di San Benedetto* 1982, pp. 37-125.

Francesco d'Assisi, documenti e archivi, codici e biblioteche, miniature, catalogo della mostra a cura di F. Porzio (Perugia, Todi, Foligno1982), Milano 1982.

GORDON D., *A Perugian Provenance for the Franciscan Double-Sided Altar-Piece by the Maestro di S. Francesco*, in "The Burlington Magazine", n. 947, CXXIV, 1982, pp. 70-77.

Iconografia di San Benedetto nella pittura della Toscana. Immagini e aspetti culturali fino al XVI secolo, catalogo della mostra a cura del Centro d'Incontro della Certosa di Firenze (Firenze 1982), Firenze 1982.

Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo, atti del XXIV congresso C.I.H.A a cura di H. Belting (Bologna, 10-18 settembre 1979), Bologna 1982.

I monasteri benedettini di Subiaco, a cura di C. Giumelli, Cinisello Balsamo 1982.

PREVITALI G., *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento: I; l'Umbria alla destra del Tevere; 1. Perugia e Orvieto; 2. il 'terzo' maestro di Orvieto*, in "Prospettiva", n. 31, 1982, pp. 17-35.

RIGHETTI M., *Il Sacro Speco di Subiaco e l'architettura dei crociati in Terra Santa*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo* 1982, pp.129-135 [a].

RIGHETTI M., *L'architettura del Sacro Speco*, in *I monasteri benedettini di Subiaco* 1982, pp. 75-94 [b].

TODINI F., *Gli antifonari di San Domenico e la miniatura a Perugia nel primo Trecento*, in *Francesco d'Assisi* 1982, pp. 218-236.

WALEY D., *Giacomo, detto Sciarra, Colonna*, s.v., *Dizionario biografico degli Italiani*, XXVII, 1982, pp. 311-314.

1983

ANDALORO M., *La decorazione pittorica medioevale di Grottaferrata e il suo perduto contesto*, in *Roma anno 1300* 1983, pp. 253-272.

BELLOSI L., *La decorazione della basilica superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento*, in *Roma anno 1300* 1983, pp. 127-133; ried. in BELLOSI 2006, pp. 135-142.

BIANCHI A., *Affreschi duecenteschi nel S. Pietro in Vineis in Anagni*, in *Roma anno 1300* 1983*,* pp. 379-392.

CRISTIANI TESTI M.L., *Consolo: il Maestro del busto di Innocenzo III e i collaboratori negli affreschi del S. Speco di Subiaco*, in *Roma anno 1300* 1983, pp. 403-412.

GARDNER J., *Fronts and backs: setting and structure*, in *La pittura nel XIV e XV secolo* 1983, pp. 297-323.

HERKLOTZ I., *I Savelli e le loro cappelle di famiglia*, in *Roma anno 1300* 1983, pp. 567-583.

HUECK I., *Il Cardinale Napoleone Orsini e la cappella di S. Nicola nella Basilica Francescana di Assisi*, in *Roma anno 1300* 1983, pp. 187-198.

La Basilica di San Petronio in Bologna, a cura di S. Lucioli, 2 voll., Cinisello Balsamo 1983.

LADNER G., *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected studies in history and art*, 2 voll., Rome 1983.

LANZ H., *Die romanischen Wandmalereien von San Silvestro in Tivoli: ein römisches Apsisprogramm der Zeit Innozenz III*, Berne 1983.

La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte, atti del XXIV congresso C.I.H.A a cura di H. W. van Os, J. R. J. van Asperen (Bologna, 10-18 settembre 1979), Bologna 1983.

POMARICI F., *Gli affreschi di Santa Maria Maggiore a Tivoli: ipotesi per una lettura «spaziosa» di alcune opere di pittura romana della fine del Duecento*, in *Roma anno 1300* 1983, pp. 413-422.

PREVITALI G., *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento: I, l'Umbria alla destra del Tevere: Perugia e Orvieto; 3. sviluppi perugini: per il 'Maestro della Madonna di Sant'Agostino'*, in "Prospettiva", n. 32, 1983, pp. 12-20.

Roma anno 1300, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" a cura di A. M. Romanini (Roma, 19-24 maggio 1980), Roma 1983.

SALVINI R., *Noterelle su Giotto a Roma*, in *Roma anno 1300* 1983, pp. 175-185.

1984

BRENK B., *Le texte et l'image dans la 'Vie des Saints' au Moyen Age: rôle du concepteur et rôle du peintre*, in *Texte et image*, atti del colloquio internazionale a cura del Centre de Recherches de l'Université de Paris X (Paris, 13-15 ottobre 1982), Paris 1984, pp. 31-39.

ENLART C., *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie,* Paris 1984.

HUBBARD N., *Sub pallio: the sources and development of the iconography of the Virgin of Mercy* Ph.D. dissertation, Evanston, Northwestern University, 1984.

LUNGHI E., *Precisazioni sulla Sala dei Notari nel Palazzo dei Priori a Perugia*, in "Esercizi", VII, 1984, pp. 20-25.

PREVITALI G., *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento: II, l'Umbria alla sinistra del Tevere; 1. Maestri "espressionisti" tra Assisi, Foligno e Spoleto; 2. verso Ascoli e Teramo; il 'Maestro della Santa Caterina'*, in "Prospettiva", n. 38, 1984, pp. 30-41.

ROMANINI A.M., *Arnolfo di Cambio e il ritratto gotico*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan* 1984, I, pp. 43-57.

Studi in onore di Giulio Carlo Argan, a cura di S. Macchioni, 2 voll., Roma 1984.

1985

BELLOSI L., *La pecora di Giotto*, Torino 1985.

BRENK B., *Die Benediktszenen in S. Crisogono und Montecassino*, in "Arte medievale", II, 1985, pp. 57-65.

CENTOFANTI M., CIFANI G. D., DEL BUFALO A., *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma 1985.

SCARPELLINI P., *Per la pittura perugina del Trecento IV: un ciclo cristologico in Santa Maria della Colombata*, in "Paragone", nn. 419-423, XXXVI, 1985, pp. 29-35.

1986

GIAMMARIA G., *Il castello di Porciano e le relazioni con i monasteri di Subiaco*, in "Il Sacro Speco", XC, 1986, pp. 52-54.

La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Milano 1986.

LEONE DE CASTRIS P., *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986.

PETRUCCI A., *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino 1986.

PREVITALI G., *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 Crocefisso di Visso'*, in "Prospettiva", n. 44, 1986, pp. 9-15

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* 1986, II, pp. 375-413.

1987

Architettura e arte nella Marsica. II. Arte, catalogo della mostra a cura di R. Mancini (Celano, luglio-settembre 1987), L'Aquila 1987.

BOLOGNA F., *La Madonna di Cese e il problema degli esordi di Andrea Delitio*, in *Architettura e arte nella Marsica. II. Arte* 1987, pp. 1-27.

BRENK B., *Das Lektionar des Desiderius von Montecassino Cod. Vat. Lat. 1202: ein Meisterwerk italienischer Buchmalerei des 11. Jahrhunderts*, Zürich 1987.

CARLI E., *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Siena 1987.

CLAUSSEN P.C., *Magistri doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart 1987.

DE MARCHI A., *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Niccolò del Paradiso e il suo contesto adriatico*, in "Bollettino d'arte", serie 6, LXXII, 1987, pp. 25-66.

FRUGONI C., *La leggenda dei tre morti e dei tre vivi (Pisa e Clusone)*, in *Secondo convegno* 1987, pp. 33-43.

GARDNER J., *Bizuti, Rusuti, Nicolaus and Johannes: some neglected documents concerning Roman artists in France*, in "The Burlington Magazine", n. 1034, CXXIX, 1987, pp. 381-383.

HOUBEN H., *I cosiddetti «Libri vitae» di Montecassino, di Subiaco e di Polirone*, in HOUBEN, *Medioevo monastico meridionale*, Napoli 1987, pp. 153-165.

KEMPERS B., DE BLAAUW S., *Jacopo Stefaneschi, patron and liturgist: a new hypothesis regarding the date, iconography, authorship and function of his altarpiece for old Saint Peter's*, in "Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome", XII, 1987, pp. 83-113.

MATTHIAE G., *Pittura romana del Medioevo. I. Secoli IV-X*, con aggiornamento scientifico e bibliografia di Maria Andaloro, Roma 1987.

Secondo convegno Internazionale di Studi sulla Danza Macabra, atti del convegno (Clusone, 21-23 agosto 1984), Clusone 1987.

1988

BARCLAY LLOYD J., *The medieval Benedictine monastery of SS. Cosma e Damiano* in Mica Aurea *in Rome, c. 936-1234*, Sidney 1988.

BOLOGNA F., *Conclusioni (e proposte)*, in *Simone Martini* 1988, pp. 239-252.

BOSKOVITS M., *Da Giovanni a Pietro da Rimini*, in "Notizie da Palazzo Albani", XVII, 1988, pp. 35-50.

MATTHIAE G., *Pittura romana del Medioevo. II. Secoli XI-XIV,* con aggiornamento scientifico e bibliografia di Francesco Gandolfo, Roma 1988.

Simone Martini, atti del convegno a cura di L. Bellosi (Siena, 27-29 marzo 1985), Firenze 1988.

1988-1989

SCARPELLINI P., *Per la pittura perugina del Trecento V: Il Convento di San Paolo del Favarone ed un affresco del 'Maestro Ironico'*, in "Prospettiva", nn. 53-56, 1988-1989, pp. 147-152.

Manoscritti cassinesi del secolo XI, catalogo della mostra a cura di S. Adacher, G. Orofino (Cassino, maggio 1987), Cassino 1989.

1989

BRENK B., *Il significato storico del lezionario di Desiderio Vat. Lat. 1202*, in *La decorazione libraria* 1989, pp. 25-39.

La decorazione libraria. L'età dell'abate Desiderio, atti della tavola rotonda a cura di G. Cavallo, F. Avagliano, S. Adacher (Montecassino, 17-18 maggio 1987), Montecassino 1989.

PACE V., *Studi sulla decorazione libraria in area grafica beneventana*, in *La decorazione libraria* 1989, pp. 65-93.

TODINI F., *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989.

1990

BELLOSI L., *Il 'Maestro del Sancta Sanctorum'*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti* 1990, pp. 21-36; ried. in BELLOSI 2006, pp. 48-55.

BOSKOVITS M., *Insegnare per immagini. Dipinti e sculture nelle sale capitolari*, in "Arte cristiana", LXXVIII, 1990, pp. 123-142; ried. in BOSKOVITS 1994, pp. 107-148.

GENCO E., *L'arbor vitae nella badia di S. Leone a Bitonto e la diffusione del tema iconografico*, in "Studi bitontini", XLIX/L, 1990, pp. 59-73.

PACE V., *Il sepolcro Caldora nella Badia Morronese presso Sulmona: una testimonianza delle presenze tedesche in Italia nel primo Quattrocento*, in *Skulptur und Grabmal* 1990, pp. 413-421.

Skulptur und Grabmal des Spätmittelaters in Rom und Italien, a cura di J. Garms, A. M. Romanini, Wien 1990.

Scritti in onore di Giuliano Briganti, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, Milano 1990.

TOMEI A., *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990.

1991

ANDALORO M., *Atri. Pittura,* s.v., *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, 1991, pp. 702-706.

AUTENRIETH H. P., *Architettura dipinta*, s.v., *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, 1991, pp. 380-397.

BASCHET J., *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263): thèmes, parcours, fonctions*, Rome 1991.

BROWN V., *A Homiliary in Beneventan Script at Salerno*, in "La specola", I, 1991, pp. 9-47; ried. in BROWN 2005, pp. 609-639.

DE MARCHI A., *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento*, in "Bollettino d'arte", serie 6, LXXVI, 1991, pp. 113-130.

GORDON D., *Perugian fourteenth-century manuscript illumination: Vannes di Baldolo and his associates*, in "Apollo", n 357, CXXXIV, 1991, pp. 327-332.

LUNGHI E., *Per la fortuna della Basilica di San Francesco ad Assisi: i corali domenicani della Biblioteca Augusta di Perugia*, in "Bollettino della Deputazione di Storia patria per L'Umbria", LXXXVIII, 1991, pp. 43-68.

MIHÀLYI M., *I cistercensi a Roma e la decorazione pittorica dell'ala dei Monaci nell'abbazia delle Tre Fontane*, in "Arte medievale", V, 1991, pp. 155-189.

OROFINO G., *La decorazione dei manoscritti pugliesi in beneventana della Biblioteca nazionale di Napoli*, in *Scrittura e produzione documentaria* 1991, pp. 457-488.

SEGRE MONTEL C., *Il registro figurato: descrizione e interpretazione iconografica delle scene*, in SEGRE MONTEL, ZULIANI 1991, pp. 75-96.

SEGRE MONTEL C., ZULIANI F., *La pittura nell'Abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica*, Nonantola 1991.

Scrittura e produzione documentaria nel Mezzogiorno longobardo, atti del convegno a cura di G. Vitolo (Cava dei Tirreni, 3-5 ottobre 1990), Cava dei Tirreni 1991.

1992

BOSKOVITS M., *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300*, in "Arte cristiana", LXXX, 1992, pp. 99-101.

DE MARCHI A., *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992; ed. cons. Milano 2006.

PARLATO E., ROMANO S., *Roma e Lazio: il romanico*, Milano 1992; ed. cons. Roma 2001.

ROMANO S., *Eclissi di Roma: pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992.

1993

FRUGONI C., *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.

MOTTOLA F., *Per la storia della Chiesa medievale di Salerno. Una nuova fonte in scritttura beneventana (sec. XII/XIII)*, in "Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken", LXXIII, 1993, pp. 658-663.

PACE V., CONDELLO E., *Il Martirologio di Santa Maria di Gualdo, cod. Vat. lat. 5949: una testimonianza di cultura e storia in area beneventana verso la fine del XII secolo*, in "Ricerche di storia dell'arte", L, 1993, pp. 77-88.

SCHMIDT V.M., *Artistic imagination versus religious function. Ambrogio Lorenzetti's Annunciation at Montesiepi*, in *The powery of imagery* 1993, pp. 133-148.

The powery of imagery. Essays on Rome, Italy & imagination, a cura di P. van Kessel, Roma 1993.

1994

Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino, atti della seconda sessione del convegno a cura del Centro Studi Agostino Trapè (Tolentino, 1-4 settembre 1992), Roma 1994.

BELLOSI L., *Ancora sulla cronologia degli affreschi del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano* 1994, pp. 187-206; ried. in BELLOSI 2006, pp. 414-427.

BOSKOVITS M., *Immagini da meditare: ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994.

Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria: studi e restauri, a cura di C. Bon Valsassina, V. Garibaldi, Firenze 1994.

KANTER L., *Italian paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1994.

La pittura nell'Umbria meridionale dal Trecento al Novecento, a cura di L. Barroero, Terni 1994.

SENSI M., *La preghiera di intercessione nelle tavolette votive: l'esempio di Spoleto*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica", II, 1994 (1995), pp. 246-261.

SILVESTRELLI M.R., *Dal maestro di Cesi a Pier Matteo da Amelia: aspetti della cultura figurativa nell'Umbria meridionale tra XIV e XV secolo*, in *La pittura nell'Umbria meridionale* 1994, pp. 25-47.

1995

Federico II. Immagine e potere, a cura di M. S. Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995.

LEGGIO T., *Il privilegio di Innocenzo III del 7 settembre 1198 in favore del monastero di Farfa*, in "Benedictina", XLII, 1995, pp. 239-250.

NILGEN U., *La 'tunicella' di Tommaso Becket in S. Maria Maggiore a Roma: culto e arte intorno a un santo 'politico'*, in "Arte medievale", serie 2, IX, 1995 (1996), pp. 105-120.

PACE V., *Miniatura di testi sacri nell'Italia meridionale al tempo di Federico II*, in *Federico II. Immagine e potere* 1995, pp. 435-440.

PARAVICINI BAGLIANI A., *La vita quotidiana alla corte dei papi nel Duecento*, Paris 1995.

ROMANO S., *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in *Sancta Sanctorum* 1995, pp. 38-125.

Sancta Sanctorum, Milano 1995.

Spoleto 1895-1995. Una banca, una città, un territorio, a cura di G. Calzoni, A. C. Rossi, Cinisello Balsamo 1995.

TOSCANO B., *Conservato e perduto nella pittura in Umbria: le "uscite" otto-novecentesche*, in *Spoleto 1895-1995* 1995, pp. 151-231.

1996

COLANGELO A., *Pintori e frescanti*, in *Sulmona città d'arte e poeti* 1996, pp. 102-119.

DE BENEDICTIS C., *Lippo Memmi*, s.v., *Enciclopedia dell'arte medievale*, XXV, 1996, pp. 731-736.

DI GIOVAMBATTISTA R., *I terremoti medievali di Subiaco*, in "Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte", LXIX, 1996, pp. 7-26.

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* 1996, pp. 271-277.

GORDON D., *The so-called Paciano Master and the Franciscans in Perugia*, in "Apollo", CXLIII, 1996, 409, pp. 33-39.

SAMARITANI A., *Presenza monastica ed ecclesiale di Pomposa nell'Italia settentrionale. Secoli X-XIV*, Ferrara 1996 (*Analecta Pomposiana*, 20-21).

SANTANICCHIA M., *Tra Appennini e Alto Tevere: un itinerario d'arte*, Perugia 1996.

SCHMIDT V.M., *Il trittico di Duccio alla National Gallery di Londra: la datazione, l'iconografia e il committente*, in "Prospettiva", n. 81, 1996, pp. 19-30.

Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli, a cura di V. Casale, F. Corelli, Roma 1996.

Sulmona città d'arte e poeti, a cura di E. Mattiocco, G. Papponetti, Pescara 1996.

1997

BARCLAY LLOYD J. E., *The medieval murals in the Cistercian abbey of Santi Vincenzo e Anastasio ad Aquas Salvias at Tre Fontane, Rome, in their architectural settings*, in "Papers of the British School at Rome", LXV, 1997, pp. 287-348.

CRISTIANI TESTI M.L., *Il trionfo della morte del Camposanto monumentale di Pisa: temi macabri di metà Trecento*, in *Il trionfo della morte e le danze macabre* 1997, pp. 73-111.

D'ACHILLE P., *Didascalie e "istorie" quattrocentesche nel Lazio*, in *Visibile parlare* 1997, pp. 223-260.

Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana, a cura di F. Avagliano, Montecassino 1997.

GARDNER J., *The altarpiece by Meo da Siena for San Pietro at Perugia: tradition versus innovation*, in "Städel-Jahrbuch", XVI, 1997 (1998), pp. 7-34.

HERKLOTZ I., *Die Fresken von Sancta Sanctorum nach der Restaurierung. Überlegungen zum Umsprung der Trecentomalerei*, in *Pratum Romanum* 1997, pp. 149-180.

Il Collegio Principe di Piemonte e la chiesa di S. Pietro in Vineis in Anagni, a cura di M. Rak, Roma 1997.

Il trionfo della morte e le danze macabre, atti del VI convegno internazionale a cura di C. Forte (Clusone, 19-21 agosto 1994), Clusone 1997.

Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag, a cura di R. Colella, Wiesbaden 1997.

ROMANO S., *Gli affreschi di San Pietro in vineis*, in *Il collegio Principe di Piemonte* 1997, pp. 101-117.

RUSCONI R., *Francesco d'Assisi, santo (Francesco di Pietro di Bernardone)*, s.v., *Dizionario biografico degli italiani*, XLIX, 1997, pp. 664-678.

SPECIALE L., *Montecassino, il classicismo e l'arte della riforma*, in *Desiderio di Montecassino* 1997, pp. 107-146.

Visibile parlare: le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento, atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di C. Ciociola (Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992), Napoli 1997.

1998

ACETO F., *Novità sull' 'Incontro dei tre vivi e dei tre morti' nella Cattedrale di Atri*, in "Prospettiva", n. 91-92, 1998, pp. 10-20.

BELLOSI L., *Cimabue*, Milano 1998; ed. cons. Milano 2004.

TREFFERS B., *Ogni finestra è cieca: la cappella di San Gregorio Magno nel sacro speco di Subiaco*, Subiaco 1998.

BRUDERER EICHBERG B., *Les neuf choeurs angéliques. Origines et evolution d'une thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers 1998.

COLLAVINI S.M., *Honorabilis domus et spetiosissimus comitatus. Gli Aldobrandeschi da conti a principi territoriali*, Pisa 1998, pp. 263-274.

I Fiori e' Frutti santi. S. Benedetto, la Regola, la santità nelle testimonianze dei manoscritti cassinesi, catalogo della mostra a cura di M. Dell'Omo (Montecassino, 10 luglio - 31 ottobre 1998), Milano 1998.

Il Maestro di Campodonico: rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998.

OROFINO G., *«Ch'io ti veggia con immagine scoperta». L'immagine di San Benedetto nello specchio cassinese*, in *I Fiori e' Frutti santi* 1998, pp. 95-102.

Per Alessandro Parronchi, atti della giornata di studio a cura di I. Bigazzi, G. Falaschi (Firenze, 10 febbraio 1995), Roma 1998.

Roma medievale. Aggiornamenti, a cura di P. Delogu, Firenze 1998.

ROMANO S., *L'Aracoeli, il Campidoglio e le famiglie romane del Duecento*, in *Roma medievale* 1998, pp. 193-209.

SANTANICCHIA M., *Pittura eugubina e 'dintorni': rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, in *Il Maestro di Campodonico* 1998, pp. 70-86.

SCARPELLINI P., *Studi medievali di Alessandro Parronchi*, in *Per Alessandro Parronchi* 1998, pp. 103-116.

1999

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*, Firenze 1999.

DELL'OMO M., *Montecassino, un'abbazia nella storia*, Cassino 1999.

GAGLIONE M., *Il bassorilievo della morte, proveniente dalla chiesa di S. Pietro Martire in Napoli*, in "Arte cristiana", LXXXVII, 1999, pp. 303-308.

MIHÁLYI M., *Architettura dipinta nel territorio di Sermoneta: il caso di Valvisciolo*, in *Sermoneta e i Caetani* 1999, pp. 473-499.

Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna, atti del convegno a cura di L. Fiorani (Roma-Sermoneta, 16-19 giugno 1993), Roma 1999.

STREHLKE C. B., *Francis of Assisi: His Culture, His Cult, and His Basilica*, in *The Treasury of Saint Francis of Assisi* 1999, pp. 23-51.

The Treasury of Saint Francis of Assisi, catalogo della mostra a cura di G. Morello, L. Kanter (New York, 16 marzo - 27 giugno 1999), Milano 1999.

TOMEI A., *Filippo Rusuti*, s.v., *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, 1999, pp. 213-216.

2000

ACETO F., *Un'opera 'ritrovata' di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce a Napoli*, in "Prospettiva", n. 100, 2000, pp. 27-35.

Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2000.

BELLI D'ELIA P., *L'iconografia di San Michele o dell'Arcangelo Michele*, in *Le ali di Dio* 2000, pp. 123-125.

BELLOSI L., *Giotto e la basilica superiore di Assisi*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche* 2000 pp. 33-54; ried. in BELLOSI 2006, pp. 166-183.

Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo, catalogo della mostra a cura di M. Righetti (Roma, 12 aprile - 16 luglio 2000), Milano 2000.

BOSKOVITS M., *Giotto: un artista poco conosciuto?*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche* 2000, pp. 75-94.

CANNON J., VAUCHEZ A., *Margherita da Cortona e i Lorenzetti*, Roma 2000.

Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, catalogo della mostra a cura di A. Tartuferi (Firenze, 5 giugno - 30 settembre 2000), Firenze 2000.

Il volto di Cristo, a cura di G. Morello, G. Wolf, Milano 2000.

Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente, catalogo della mostra a cura di M. Bussagli (Bari, 6 maggio - 31 agosto 2000), Cinisello Balsamo 2000.

ROMANO S., *I pittori romani e la tradizione*, in *Arte e iconografia a Roma* 2000, pp. 39-41 [a].

ROMANO S., *L'acheropita lateranense*, in *Il volto di Cristo* 2000, pp. 39-41 [b].

SALLAY D., *The Eucharistic Man of Sorrows in late medieval Art*, in "Annual of Medieval Studies at Central European University", VI, 2000, pp. 45-80.

SCHMIDT V.M., *La "Madonna dei francescani" di Duccio: forma, contenuti, funzione*, in "Prospettiva", n. 97, 2000, pp. 30-44.

TOMEI A., *Bonifacio VIII e il Giubileo del 1300: la Roma di Cavallini e di Giotto*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo* 2000, pp. 93-98.

TOZZI I., *S. Francesco a Rieti: note per l'iconografia*, in "Arte cristiana", LXXXVIII, 2000, pp. 459-464.

2001

BAGNOLI M., *Le fonti e i documenti per l'indagine iconografica,* in *Un universo di simboli* 2001, pp. 71-86.

Bologna F., *Contrasto dei Vivi e dei Morti, Cattedrale, Atri*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano. V.1* 2001, pp. 207-211.

BOSKOVITS M., *Assisi e la pittura romana del secondo Duecento*, in *Il cantiere pittorico della basilica superiore* 2001, pp. 147-167.

CARLETTINI I., *La decorazione pittorica medievale di S. Liberatore alla Maiella*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte", LXI, 2001, pp. 47-82.

COOPER D., *Spinello Aretino in Città di Castello: the lost model for Sassetta's Sansepolcro polyptych*, in "Apollo", n. 474, CLIV, 2001, pp. 22-29 [a].

COOPER D., *Franciscan choir enclosures and the function of duble-sided altarpieces in pre-Tridentine Umbria*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXIV, 2001 (2002), pp. 1-54 [b].

COZZI E., *Il ciclo giottesco*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto. II. L'arte medievale e moderna*, Fiume Veneto 2001, pp. 39-155.

Documenti dell'Abruzzo teramano. V.1. Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara, Teramo-Sambuceto 2001.

FRUGONI C., *Alcune considerazioni in margine degli affreschi*, in *Un universo di simboli* 2001, pp. 1-8.

GARDNER VON TEUFFEL C., *Perugino's Cassinese Ascension for San Pietro at Perugia: the artistic and musical setting of a high altarpiece in its cassa*, in "Städel-Jahrbuch", XVIII, 2001 (2002), pp. 113-164.

Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi, a cura di G. Basile, P. Magro, Assisi 2001.

KESSLER H. L., *L'oratorio di San Tommaso Becket*, in *Un universo di simboli* 2001, pp. 93-103.

LUNGHI E., *Riflessi della decorazione della Basilica Superiore di San Francesco nella pittura umbra contemporanea*, in *Il cantiere pittorico della basilica superiore* 2001, pp. 405-418.

MAZZOCCHI E., *Una parete dai molti misteri: alcune precisazioni sugli affreschi della Basilica inferiore di San Crisogono a Roma*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di Lettere e Filosofia", serie 4, n. 1, VI, 2001 (2003), pp. 39-60.

MAZZON A., *I testi epigrafici*, in *Un universo di simboli* 2001, pp. 105-111.

NARDECCHIA P., *Il maestro di Arsoli: un pittore sublacense tra Quattro e Cinquecento*, Arsoli 2001 [a].

NARDECCHIA P., *Pittori di frontiera. L'affresco quattro-cinquecentesco tra Lazio e Abruzzo*, Pietrasecca di Carsoli 2001 [b].

ROMANO S., *La basilica di San Francesco ad Assisi: pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001.

TARTUFERI A., *Riflessioni in margine ad alcuni restauri di fine millennio su dipinti trecenteschi nella chiesa di Santa Croce a Firenze*, in "Arte cristiana", LXXXIX, 2001, pp. 103-116.

TOMEI A., *Gli affreschi: una lettura*, in *Un universo di simboli* 2001, pp. 39-46.

Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta della cattedrale di Anagni, a cura di G. Giammaria, Roma 2001.

2001-2002

SUBBIONI M., *Documentazione perugina per il significato del termine miniatura*, in "Commentari d'arte", nn. 20-23, VII-VIII, 2001-2002, pp. 21-36.

ROMANO S., *Cristo, l'antico e Niccolò III*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXXIV, 2001-2002 (2004), pp. 41-68.

2002

ANDALORO M., *La decorazione pittorica della cripta altomedievale e l'inaspettata scoperta di un ciclo di san Benedetto*, in *La cattedrale di Spoleto* 2002, pp. 162-175.

Art, cérémonial et liturgie au Moyen Age, atti del colloquio a cura di N. Bock, P. Kurmann (Lausanne-Fribourg, 14-15 marzo; 14-15 aprile; 12-13 maggio 2000), Roma 2002.

BOLZONI L., *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

CANNON J., *The Royal Collection Duccio: a tryptich reconsidered*, in "Apollo", n. 486, CLVI, 2002, pp. 10-18.

CAPPELLETTI L., *Gli affreschi della cripta anagnina: iconologia*, Roma 2002.

DE MARCHI A., *Maître du Tryptique de Beffi*, in *Fonds d'or et fonds peints italiens (1300-1560)*, catalogue 3, Galerie Sarti, Paris 2002, pp. 54-60.

GORDON D., *Thirteenth- and fourteenth-century perugian double-sided altarpieces: form and function*, in "Studies in the history of art", LXI, 2002, pp. 228-249.

Italian Panel Painting of the Duecento and the Trecento, a cura di V.M. Schmidt, New Haven 2002 (*Studies in the history of art*, 61).

La Basilica di San Francesco ad Assisi, a cura di G. Malafarina, 2 voll., Modena 2001 (*Mirabiliae Italiae*, 11).

La cattedrale di Spoleto: storia arte conservazione, a cura di G. Benazzi, G. Carbonara, Milano 2002.

Medioevo: i modelli, atti del convegno internazionale di studi a cura di A. C. Quintavalle (Parma, 27 settembre - 1 ottobre 1999), Milano 2002.

ROMANO S., *L'icône acheiropoiete du Latran: fonction d'une image absente*, in *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Age* 2002, pp. 301-319.

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* 2002, pp. 395-425.

SPECIALE L., *Il ciclo benedettino del Lezionario Vat. Lat. 1202 e i suoi modelli*, in *Medioevo: i modelli* 2002, pp. 673-681.

2003

BACCI M., *Investimenti per l'aldilà: arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003.

BELARDELLI C., *Sant'Oreste e il suo territorio*, Soveria Mannelli 2003.

BELLOSI L., *Il percorso di Duccio*, in *Duccio* 2003, pp. 102-129; ried. in BELLOSI 2006, pp. 194-219.

BIANCHI A., *Distinzione fra le tecniche pittoriche*, in *Il restauro della cripta di Anagni* 2003, pp. 41-48 [a].

BIANCHI A., *Stato degli studi*, in *Il restauro della cripta di Anagni* 2003, pp. 49-60 [b].

Bonifacio VIII, atti del XXXIX convegno storico internazionale del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Todi, 13-16 ottobre 2002), Spoleto 2003.

CACIORGNA M. T., *La politica di Innocenzo III nel Lazio*, in *Innocenzo III. Urbs et Orbis* 2003, I, pp. 691-726.

COOPER D., ROBSON J., *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, in "Apollo", n. 492, CLVII, 2003, pp. 31-35.

Dal Duecento a Giovanni da Milano. Galleria dell'Accademia, Dipinti, a cura di M. Boskovits, Firenze 2003.

Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico, catalogo della mostra a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte (Siena, 4 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), Cinisello Balsamo 2003.

I Da Varano e le arti, atti del convegno internazionale a cura di A. De Marchi, L. Falaschi (Camerino, 4-6 ottobre 2001), 2 voll., Ripatransone 2003.

Il restauro della cripta di Anagni, a cura di A. Bianchi, Roma 2003.

Innocenzo III. Urbs et Orbis, atti del congresso internazionale a cura di A. Sommerlechner (Roma, 9-15 settembre 1998), 2 voll., Roma 2003.

PACE V., *La committenza artistica di Innocenzo III: dall'Urbe all'Orbe*, in *Innocenzo III. Urbs et Orbis* 2003, II, pp. 1226-1244 [a].

PACE V., *Una presenza marginale: l'immagine di Bonifacio VIII e i programmi figurativi moderni nella Roma trionfante del primo Giubileo*, in *Bonifacio VIII* 2003, pp. 501-520 [b].

PASQUALETTI C., *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino'. I*, in "Prospettiva", n. 109, 2003, pp. 2-26.

SANNIPOLI E.A., *Sui rapporti artistici tra il Nelli e il Salimbeni: il "Giudizio Universale" di Sant'Agostino a Gubbio e una traccia per Jacopo Salimbeni*, in *I Da Varano e le arti* 2003, II, pp. 579-610.

SCARPELLINI P. *Presentazione*, in SUBBIONI 2003, I, pp. XI-XIII.

SCHMIDT V.M., *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio* 2003, pp. 531-656.

SUBBIONI M., *La miniatura perugina del Trecento. Contributo alla storia della pittura in Umbria nel quattordicesimo secolo*, 2 voll., Perugia 2003.

2004

BAGNAROL S., *Un contesto duecentesco per la Crocefissione miniate nel Messale di Santa Maria di Castello (Udine, Biblioteca Comunale, ms. Joppi 143)*, in "Ce fastu?", LXXX, 2004, pp. 7-46.

BELLANCA C., *Prime spigolature sui restauri condotti dalla seconda metà dell'Ottocento agli anni Trenta del Novecento nei monasteri di Santa Scolastica e del Sacro Speco a Subiaco*, in *Lo spazio del silenzio* 2004, pp. 75-98.

CABY C., *La papauté d'Avignon et le monachisme italien*, in *Il monachesimo italiano nel secolo della grande crisi* 2004, pp. 23-41.

CANTONE R., *Recuperi e nuove possibilità di lettura critica degli apparati decorativi nei monasteri benedettini di Subiaco*, in *Lo spazio del silenzio* 2004, pp. 125-204.

CAVAZZINI L., *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004.

Dizionario biografico dei miniatori italiani secoli IX-XVI, a cura di M. Bollati, Milano 2004.

Domus et splendida palatia. Residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo, atti della giornata di studio a cura di A. Monciatti (Pisa, 14 novembre 2004), Pisa 2004.

GANDOLFO F., *Scultura medievale in Abruzzo. L'età normanno-sveva*, Pescara 2004.

GARDNER VON TEUFFEL C. G., *La pala d'altare maggiore di Perugino per San Pietro a Perugia: struttura, collocazione e programma*, in *Pietro Vannucci* 2004, pp. 351-371.

Il monachesimo italiano nel secolo della grande crisi, atti del V convegno di studi storici sull'Italia benedettina a cura di G. Picasso, M. Tagliabue (Siena, 1998), Cesena 2004.

ISRAEL U., *Der papst und die Urkunde an der Wand. Innozenz III. (1198-1216) in Subiaco*, in "Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken", LXXXIV, 2004, pp. 69-102.

Italienische Gemälde im Städel 1300-1550: Toskana und Umbrien, a cura di R. Hiller von Gaertringen, Mainz 2004.

LE POGAM P. Y., *De la "cité de dieu" au "palais du pape": les résidences pontificales dans la seconde moitié du XIIIe siècle (1254-1304)*, Roma 2004.

Lo spazio del silenzio. Storia e restauri dei monasteri benedettini di Subiaco, a cura di A. Ricci, M. A. Orlandi, Subiaco 2004.

MORES F., *Alle origini dell'immagine di Francesco d'Assisi*, Padova 2004.

Nicolaus pictor, Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento, catalogo della mostra a cura di G. Benazzi, E. Lunghi (Foligno, 29 maggio - 3 ottobre 2004), Foligno 2004.

Opus tessellatum, Modi und Grenzgänger der Kunstwissenshaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen, a cura di K. Corsepius, D. Mondini, D. Senekovic, L. Sibillano, S. Vitali, Hildesheim-Zürich-New York 2004.

PANARELLI F., *Le grandi abbazie dell'Italia meridionale nel tardo Medioevo*, in *Il monachesimo italiano nel secolo della grande crisi* 2004, pp. 265-289.

PARAVICINI BAGLIANI A., *La mobilità della Curia nel secolo XIII. Cura corporis e vita di corte*, in *Domus et splendida palatia* 2004, pp. 29-42.

PENCO G., *Crisi e segni di rinascita monastica nel Trecento*, in *Il monachesimo italiano nel secolo della grande crisi* 2004, pp. 1-21.

Pietro Vannucci, il Perugino, atti del convegno internazionale di studio a cura di L. Teza (Perugia, 25-28 ottobre 2000), Perugia 2004.

ROMANO S., *Il "Tempio di Romolo" ai Ss. Cosma e Damiano. Nuova vita del Duecento romano*, in *Opus tessellatum* 2004, pp. 275-287.

TROLESE F. G., *Monaci, libri, università. Influsso in Italia della Benedictina*, in *Il monachesimo italiano nel secolo della grande crisi* 2004, pp. 464-500.

2005

AHLQVIST A., *Brutto da morire: l'incontro tra i tre vivi e i tre morti e la chiesa di S. Paolo a Poggio Mirteto; sviluppo iconografico e contestualità storica*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", nuova serie, V, 2005 (2007), pp. 221-264.

Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005.

BARTALINI R., *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, P. Refice, Firenze 2005, pp. 22-28.

BROWN V., *Terrae Sancti Benedicti. Studies in the Palaeography, History and Liturgy of Medieval Southern Italy*, Roma 2005.

L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento, atti del convegno internazionale di studi a cura di D. Benati, A. Tomei (Chieti, 1-2 aprile 2004), Cinisello Balsamo 2005.

MALAFARINA G., *Tre vite in regola. Il Codice di San Benedetto della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in "Alumina", III, 2005, pp. 18-25.

MONCIATTI A., "*Alberto Sotio*"*: a Spoleto sul finire del secolo XII*, Milano 2005.

PACE V., POLLIO G., *Miniatura*, s.v., in *Enciclopedia fridericiana*, II, 2008, pp. 331-336.

PASQUALETTI C., *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino'. II*, in "Prospettiva", nn. 117-118, 2005 (2006), pp. 63-99.

ROMANO S., *The frescoes of the Church and Oratory*, in *Walls and Memory* 2005, pp. 114-141.

TOMEI A., *Tra Abruzzo e Lazio. Affreschi quattrocenteschi nel transetto di Santa Scolastica a Subiaco*, in *L'Abruzzo in età angioina* 2005, pp. 237-253.

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, Tunhout 2005.

2006

BELLOSI L., *"I vivi parean vivi". Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, numero speciale di "Prospettiva", CXXI-CXXIV, 2006.

COLUCCI S., *Santa Petronilla tra Medioevo e Rinascimento. Vicende storiche e opere d'arte*, in *Convivere con la storia* 2006, pp. 147-197.

Convivere con la storia. La nuova destinazione del complesso di Santa Petronilla, Pistoia 2006.

CROISIER J., *I mosaici dell'abside e dell'arco trionfale di Santa Maria in Trastevere*, in *La pittura medievale a Roma. IV* 2006, pp. 305-311.

DE BLAAUW S., *La liberazione dello spazio di culto fra basso Medioevo e Cinquecento: la perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata*, in *Lo spazio e il culto* 2006, pp. 25-51.

DRAGHI A., *I dipinti dell'Aula gotica*, in *Gli affreschi dell'Aula gotica* 2006, pp. 18-107.

Farfa, Abbazia imperiale, atti del convegno internazionale a cura di R. Dondarini (Farfa-Santa Vittoria in Matenano, 2003), Verona 2006.

FRANK T., *I rapporti tra Farfa e Subiaco nel secolo XI*, in *Farfa, Abbazia imperiale* 2006, pp. 216-232.

GANDOLFO F., *Introduzione*, in *Gli affreschi dell'Aula gotica* 2006, pp. 11-16.

GIANANDREA M., *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006.

Gli affreschi dell'aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata, a cura di A. Draghi, Milano 2006.

Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino, a cura di J. Sander, Frankfurt 2006.

La cattedrale di Anagni. Materiali per la ricerca, il restauro e la valorizzazione, volume speciale di "Bollettino d'arte" a cura di G. Palandri, Roma 2006.

La pittura medievale a Roma. IV. Riforma e tradizione. 1050-1198, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Roma 2006.

LEANDRI I., *Gli affreschi del XIV secolo nella chiesa superiore del Sacro Speco di Subiaco*, in "Latium", XXIII, 2006, pp. 23-44.

Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo, atti delle giornate di studio a cura di J. Stabenow (Firenze, 27-28 marzo 2003), Venezia 2006.

NARDECCHIA P., *Hoc opus pinsit. Pittura, conservazione e restauro nella storia del Museo Civico di Sulmona*, Sulmona 2006, pp. 186-190.

PETROCCHI S., *Pittura tardogotica a Roma: gli affreschi ritrovati di Palazzo Nardini*, in "Bollettino telematico dell'Arte", 428, 19 aprile 2006.

PIAZZA S., *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Rome 2006.

PIETRIBIASI L. O., *Sant'Anastasia nel Patriarcato di Aquileia: migrazioni di reliquie e storia di una variante di origine francese nelle rappresentazioni della Natività*, in "Ce fastu?", LXXXII, 2006, pp. 233-274.

ROMANO S., *La decorazione pittorica della basilica inferiore di San Crisogono. Storie di san Benedetto e altri santi sulla parete destra della navata*, in *La pittura medievale a Roma. IV* 2006, pp. 79-87.

SANDER J., *Meo da Siena's altarpiece for the main altar of the Benedictine abbey of S. Pietro in Perugia*, in *Kult Bild* 2006, pp. 251-259.

URCIUOLI S., *La cattedrale di Anagni. Osservazioni sulla genesi di un modello basilicale*, in *La cattedrale di Anagni* 2006, pp. 187-225.

VESCUL C., *L'iconografia dell'Eucharistischer Schmerzensmann negli affreschi della Chiesa di S. Giorgio in Vado di Rualis*, in "Forum Iulii", XXX, 2006, pp. 139-157.

2007

BELLOSI L., *"Nicolaus IV fieri precepit". Una testimonianza di valore inestimabile sulla decorazione murale della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi*, in "Prospettiva", nn. 116-117, 2007, pp. 2-14.

DE MARCHI A., *Il programma e l'allestimento delle pale per le "cappelle de' nostri avocati" nel duomo di Siena*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali* 2007, pp. 573-585.

ESTIVILL D., *Corpo e Sangue di Cristo. Iconografia del sacrificio eucaristico*, in "Arte cristiana", XCV, 2007, 843, pp. 465-472.

MAZZOCCHI E., *Il cuore antico della Riforma: le pitture della basilica di S. Crisogono a Roma*, in *Roma e la riforma gregoriana* 2007, pp. 247-273.

Medioevo: l'Europa delle cattedrali, atti del convegno internazionale di studi a cura di A. C. Quintavalle (Parma, 19-23 settembre 2006), Milano 2007.

Roma e la riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche, XI-XII secolo, atti del colloquio a cura di S. Romano (Lausanne, 10 dicembre 2004), Roma 2007

SIMBENI A., *L'iconografia del Lignum vitae in Umbria nel XIV secolo e un'ipotesi su un perduto prototipo di Giotto ad Assisi*, in "Franciscana", IX, 2007, pp. 149-183.

2008

BACCI M., *La Madonna della Misericordia individuale*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", nuova serie, VII, 2008 (2009), pp. 171-195.

BEVILACQUA L., *La cappella degli Angeli di Santa Scolastica a Subiaco: problemi storici e iconografici*, in *Universitates e baronie* 2008, II, pp. 213-226.

BISOGNI F., *Iconografia di Gregorio Magno*, in *Enciclopedia gregoriana* 2008, pp. 170-175.

CERONE R., COSMA A., *'Ecclesiam capitulumque a principio reformavit'. Riforma spirituale e rinnovamento materiale nel monastero sublacense di Santa Scolastica tra XIV e XV secolo*, in *Universitates e baronie* 2008, II, pp. 191-212.

CERUTTI V., *Iconografia di Gregorio Magno (temi devozionali)*, in *Enciclopedia gregoriana* 2008, pp. 175-177.

CURZI G., *Il cantiere pittorico della chiesa dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista a Celano*, in *Universitates e baronie* 2008, I, pp. 19-34.

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* 2008, pp. 196-209.

DE MARCHI A., *Ancona, porta della cultura adriatica: una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di Maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento* 2008, pp. 16-95 [a].

DE MARCHI, A. *Andrea di Nerio*, in *Entre tradition et modernité. Peinture italienne des XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Galerie Sarti, catalogue 9, London 2008, pp. 24-37 [b].

Enciclopedia gregoriana. La vita, l'opera e la fortuna di Gregorio Magno, a cura di G. Cremascoli, A. Degl'Innocenti, Firenze 2008.

ENCKELL JULLIARD J., *Au seuil du salut. Les décors peints de l'avant nef de Farfa en Sabine*, Roma 2008.

ERMINI G., *La chiesa del Salvatore, 'Santa Sanctorum' dell'eremo di Santa Maria di Belverde: proposte per Pietro di Puccio e la pittura orvietana del secondo Trecento*, in *Intorno a Gentile da Fabriano* 2008, pp. 199-224.

Intorno a Gentile da Fabriano. Nuovi studi sulla pittura tardogotica, atti del convegno a cura di A. De Marchi (Fabriano-Foligno-Firenze, 2006), Livorno 2008.

FIORANI D., *Finiture murarie e architetture nel Medioevo: una panoramica e tre casi di studio nell'Italia centro-meridionale*, Roma 2008.

GUERNELLI D., *Un'aggiunta a Vanni di Baldolo*, in "Rara volumina", XV, 2008 (2009), pp. 33-42.

Il monachesimo femminile tra Puglia e Basilicata, atti del convegno di studi promosso dall'Abbazia Benedettina Barese di Santa Scolastica a cura di C. D. Fonseca (Bari, 3-5 dicembre 2005), Bari 2008.

Il Museo diocesano di Napoli: percorsi di fede e arte, a cura di P. Leone De Castris, Napoli 2008.

LONGO U., *Agiografia monastica al femminile*, in *Il monachesimo femminile tra Puglia e Basilicata* 2008, pp. 189-204.

MINARDI M., *Lorenzo e Jacopo Salimbeni: vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008.

Nicola da Guardiagrele. Orafo tra Medioevo e Rinascimento. Le opere, I restauri, catalogo della mostra a cura di S. Guido (Città del Vaticano-L'Aquila-Chieti-Firenze, 28 ottobre - 8 dicembre 2008-2009), Todi 2008.

PIAGNANI F., *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 e il suo lago* 2008, pp. 115-144.

Pittori ad Ancona nel Quattrocento, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano 2008.

RICCIONI S., *L'Epiconografia: l'opera d'arte come sintesi visiva di scrittura immagine*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno a cura di A. C. Quintavalle (Parma, 2007), Milano 2008, pp. 465-480.

ROMANO S., *La via degli smalti, Nicola da Guardiagrele e il mondo della pittura*, in *Nicola da Guardiagrele* 2008, pp. 451-472 [a].

ROMANO S., *Rome et l'Antique: XIe-XIIe siècle. Remarques, souvenirs, considérations éparses*, in "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XXXIX, 2008, pp. 23-30 [b].

ROMANO S., *La O di Giotto*, Milano 2008 [c].

SANTANICCHIA M., *Pittura nell'area del lago Trasimeno tra medioevo e Rinascimento*, in *Storie di pittori tra Perugia e il suo lago* 2008, pp. 15-74.

Storie di pittori tra Perugia e il suo lago, a cura di F. Piagnani, M. Santanicchia, Morbio Inferiore 2008.

Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo, atti del convegno di studi a cura di P. F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi (Guardiagrele-Chieti, 9-11 novembre 2006), 2 voll., Pescara 2008.

VETERE B., *Modelli di santità femminile*, in *Il monachesimo femminile tra Puglia e Basilicata* 2008, pp. 205-236.

2008-2009

FLORES D'ARCAIS F., *Sono di Giotto gli affreschi della cappella Baylonne nella chiesa romana di Santa Maria in Aracoeli?*, in "Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova", CXXI, 2008-2009, pp. 21-42.

SIMBENI A., *L'iconografia del* Lignum Vitae *nei secoli XIV e XV*, tesi di dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo, relatore prof. A. De Marchi, Università degli studi di Firenze, a.a. 2008-2009.

2009

BAGNOLI A., *Considerazioni e novità sui cicli pittorici delle navate e del transetto*, in *La collegiata di San Gimignano. II,1* 2009, pp. 373-430.

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: immagine e memoria* 2009, pp. 603-621 [a].

DE MARCHI A., *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico; dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009*, Firenze 2009 [b].

ERMINI G., *Meo di Guido da Siena*, s.v., *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIII, 2009, pp. 561-563.

El 'Trecento' en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV, a cura di R. Alcoy, Barcelona 2009.

Giotto e il Trecento, "il più sovrano maestro stato in dipintura", catalogo della mostra a cura di A. Tomei (Roma, 6 marzo - 29 giugno 2009), 2 voll., Milano 2009.

La collegiata di San Gimignano. II, 1. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri, a cura di A. Bagnoli, G. Giorgianni, Siena 2009.

LEMMO V., *Il Castrum Porciani: un insediamento medievale nel Lazio*, in "Temporis signa", IV, 2009, pp. 261-275.

Medioevo: immagine e memoria, atti del convegno internazionale di studi a cura di A. C. Quintavalle (Parma, 23-28 settembre 2008), Milano 2009.

NERI LUSANNA E., *Giotto e la pittura in Umbria: rinnovamento e tradizione*, in *Giotto e il Trecento* 2009, II, pp. 51-61.

PAONE S., *L'Aquila magnifica citade. Pittura gotica e tardogotica a L'Aquila e nel suo territorio*, Roma 2009.

PASQUALETTI C., *Ascendenze emiliano-adriatiche nella pittura abruzzese dell'ultimo quarto del Trecento: nuovi affreschi di Antonio d'Atri nella chiesa di San Domenico all'Aquila*, in "Prospettiva", n. 133, 2009, pp. 46-68.

SPANNOCCHI S., *L'alterna vicenda critica di Barna nel corso del Novecento*, in *El 'Trecento' en obres* 2009, pp. 447-457.

2009-2010

POMARICI F., *Castelvecchio Subequo, chiesa di San Francesco: le opzioni iconografiche nei cicli pittorici, tra modelli normativi ed esigenze di comunicazione*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", XXXII-XXXIII, 2009-2010, pp. 145-199.

2010

BERTOLAZZO D., *Le Storie di san Benedetto in S. Pietro apostolo a Villanova di San Bonifacio*, in "Benedictina", LVII, 2010, pp. 129-152.

BOLTON B., *Subiaco - Innocent III's version of Elijah's Cave*, in "Studies in Church History", XLVI, 2010, pp. 111-123.

BOSKOVITS M., *Pittura su tavola a Roma nel XII secolo: problemi aperti*, in "Arte cristiana", XCVIII, 2010, pp. 5-20.

Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento, catalogo della mostra a cura di M. Seidel *et alii* (Siena, 26 marzo - 11 luglio 2010), Milano 2010.

DE MARCHI A., *Gentile da Fabriano per il Duomo di Orvieto, agosto-ottobre 1425*, in *Storia di Orvieto* 2010, pp. 403-411 [a].

DE MARCHI A., *Il polittico di Sassetta per San Francesco a Sansepolcro perlustrato*, in "Prospettiva", nn. 139-140, 2010 (2012), pp. 115-130 [b].

DE MARCHI A., *Partimenti assisiati: il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Medioevo: le officine* 2010, pp. 623-634 [c].

DE VRIES A., *L'incoronazione della Vergine di Lorenzo di Niccolò a Cortona. Da polittico silvestrino a pala domenicana*, in "Prospettiva", n. 137, 2010 (2011), pp. 86-96.

Domenicani a Bolzano, a cura di S. Spada Pintarelli, H. Stampfer, Bolzano 2010.

FRANCO T., *Il Trecento. Pitture murali nella chiesa e nel convento dei Domenicani*, in *Domenicani a Bolzano* 2010, pp. 162-183.

Il Molise medievale, a cura di C. Ebanista, A. Monciatti, Borgo S. Lorenzo 2010.

Medioevo: le officine, atti del convegno internazionale di studi a cura di A. C. Quintavalle (Parma, 22-27 settembre 2009), Milano 2010.

NAVARRO F., *Un breviario per l'abate Tomacelli. Parte I*, in "Arte cristiana", XCVIII, 2010, 860, pp. 331-340 [a].

NAVARRO F., *Un breviario per l'abate Tomacelli. Parte II*, in "Arte cristiana", XCVIII, 2010, 861, pp. 413-420 [b].

PASQUALETTI C., *Riflessioni intorno a una "societas" artistica del tardo Medioevo (con una novità sul Maestro di Beffi)*, in *Il Molise medievale* 2010, pp. 271-281 [a].

PASQUALETTI C., *"Ego Nardus magistri Sabini de Teramo": sull'identità del 'Maestro di Beffi' e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardiagrele*, in "Prospettiva", nn. 139-140, 2010 (2012), pp. 4-34 [b].

ROMANO S., *Le botteghe di Giotto: qualche novità sulla cappella di San Nicola nella basilica inferiore di Assisi*, in *Medioevo: le officine* 2010, pp. 584-596.

Storia di Orvieto. III. Quattrocento e Cinquecento, a cura di C. Benocci, G. M. Della Fina, C. Fratini, Orvieto-Pisa 2010.

THEMELLY A., *Ricerche sulla raffigurazione dell'Empireo: arte, teologia e politica negli anni delle crisi conciliari*, Roma 2010.

2010- 2011

CERONE R., *Arte e architettura nei monasteri benedettini di Subiaco alla fine del Medioevo*, tesi di dottorato, relatrice prof.ssa M. Righetti, Università degli studi di Roma 'La Sapienza', a.a. 2010-2011.

2011

CAMPOREALE E., *Polittici murali del Trecento e Quattrocento: un percorso dall'Umbria alla Toscana*, in "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'", nuova serie, LXII, 2011 (2012), pp. 9-77.

CERONE R., *Abati committenti e patronato laico: il rinnovamento dei monasteri benedettini di Subiaco alla fine del medioevo*, in *Medioevo: i committenti* 2011, pp. 683-691.

CHIRIVÌ A., *La miniatura a Salerno dal periodo tardo-normanno all'età primo-angioina: l'omiliario e l'ordinario della cattedrale*, in "Kronos", XIV, 2011, pp. 5-26.

COSMA A., *Il XIV secolo. Agostino e le sue immagini (introduzione)*, in *Iconografia agostiniana. I* 2011, pp, 155-178.

Iconografia agostiniana. I. Dalle origini al XIV secolo, a cura di A. Cosma, V. De Gai, G. Pittiglio, Roma 2011.

DESTEFANIS E., *Ad portam monasterii: accessi e spazi liminari nei monasteri dell'Occidente altomedievale (secoli VI-IX)*, in *Per diversa temporum spatia* 2011, pp. 51-84.

Franziskus – Licht aus Assisi, catalogo della mostra a cura di C. Stiegemann, B. Schmies, H. D. Heimann (Paderborn, 9 dicembre 2011 - 6 maggio 2012), München 2011.

Medioevo: i committenti, atti del convegno internazionale di studi a cura di A. C. Quintavalle (Parma, 21-26 settembre 2010), Milano 2011.

Per diversa temporum spatia: scritti in onore di Gisella Cantino Wataghin, a cura di E. Destefanis, C. Lambert, Vercelli 2011.

RIGHETTI M., *Al di là della decadenza, Per un'indagine sulle committenze in area romana alla fine del Medioevo*, in *Medioevo: i committenti* 2011, pp. 673-682.

ROMANO S., *La sala capitolare del Santo di Padova: gli eventi del 1310*, in "Il Santo", LI, 2011, pp. 417-430.

Santa Croce, oltre le apparenze, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia 2011.

SIMBENI A., *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del "Lignum vitae" in Catalogna*, in *Santa Croce, oltre le apparenze* 2011, pp. 113-141.

ZAPPASODI E., *Consonanze pittoriche trecentesche di qua e di là dell'Appennino*, in "Spoletium", nuova serie, IV, 2011, pp. 32-43.

2012

ACETO F., *Spazio ecclesiale e pale dei 'primitivi' in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal 'San Ludovico' di Simone Martini al 'San Girolamo' di Colantonio*, in "Prospettiva", nn. 147-148, 2012, pp. 2-61.

BAGNAROL S., *"Stabat mater": alle origini dell'iconografia mariana della compassione e i suoi sviluppi nella tradizione francescana*, in "Il Santo", LII, 2012, pp. 203-231.

BARTALINI R., ZOMBARDO A., *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli 2012.

BASSAN E., *Collaborazione e rivalità fra botteghe nella scultura figurativa cosmatesca: il caso di Civita Castellana*, in *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana* 2012, pp. 185-204.

BRANCIANI L., *Origine e sviluppo dell'eremitismo nella valle sublacense*, in *Le Valli dei monaci* 2012, II, pp. 585-335.

Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle, atti del secondo simposio internazionale a cura di R. Alcoy (Barcelona, 4-8 novembre 2009), Barcelona 2012.

Dal visibile all'indicibile. Crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno, catalogo della mostra a cura di M. Bassetti, B. Toscano (Foligno, 6 ottobre 2012- 6 gennaio 2013), Spoleto 2012.

DE MARCHI A., *Rayonnement assisiate lungo la via Francigena*, in *L'artista girovago* 2012, pp. 11-46.

Devozione per immagini al tempo di Martino V: i murali dell'oratorio dell'Annunziata a Riofreddo, a cura di L. Di Calisto, D. Frapiccini, A. Capriotti, Pescara 2012.

DRAGHI A., *Il complesso dei Santi Quattro. L'Aula 'gotica'*, in *La pittura medievale a Roma. V* 2012, pp. 137-176 [a].

DRAGHI A., *Il complesso dei Santi Quattro. La decorazione della cappella di Sam Silvestro*, in *La pittura medievale a Roma. V* 2012, pp. 191-199 [b].

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", nn. 52-53, XVIII, 2012 (2013), pp. 5-21.

La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana, atti del convegno internazionale di studi a cura di L. Creti (Civita Castellana, 18-19 settembre 2010), Roma 2012.

La pittura medievale a Roma. V. Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1287 ca., a cura di S. Romano, Milano 2012.

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, G. Wolf, Firenze 2012.

L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord, atti del colloquio a cura di S. Romano, D. Cerutti (Lausanne, 7-8 maggio 2010), Roma 2012.

Le valli dei Monaci, atti del convegno internazionale di studio a cura di L. Pani Ermini (Roma-Subiaco, 17-19 maggio 2010), 2 voll., Spoleto 2012 (*De re monastica*, 3).

L'image en questions, pour Jean Wirth, a cura di F. Elsig, T. Le Deschault de Montredon, P. A. Mariaux, B. Roux, L. Terrier, Genève 2013.

LUNGHI E., *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi: guida alle opere di Giotto e dei pittori umbri del Trecento nelle chiese e nei musei di Assisi*, Marsciano 2012.

Per un nuovo Agostino di Duccio. Studi e documenti, a cura di A. Calzona, Verona 2012.

PISTILLI P. F., CERONE R., *L'abbazia di Santa Scolastica: dal chiostro cosmatesco come adeguamento al* romano more *alle trasformazioni delle ali monastiche prima della commenda*, in *Le valli dei Monaci* 2012, I, pp. 217-270.

QUADRI I., *La decorazione della sala capitolare e del vestibolo all'abbazia delle Tre Fontane*, in *La pittura medievale a Roma. V* 2012, p. 129 [a].

QUADRI I., *La decorazione pittorica della "quarta navata" di San Saba*, in *La pittura medievale a Roma. V* 2012, pp. 367-374 [b].

QUADRI I., *La* Natività *e l'*Incoronazione della Vergine *nella sacrestia dell'abbazia delle Tre Fontane*, in *La pittura medievale a Roma. V* 2012, pp. 353-356 [c].

QUADRI I., *L'affresco con la* Vergine, il Bambino e Santi *in San Bartolomeo all'Isola*, in *La pittura medievale a Roma. V* 2012, pp. 59-61.

QUEIJO K., *Gli affreschi del cosiddetto oratorio di Onorio III in San Sebastiano fuori le mura*, in *La pittura medievale a Roma. V* 2012, pp. 98-103 [a].

QUEIJO K., *Il complesso dei Santi Quattro. I resti della decorazione affrescata sulla controfacciata della basilica*, in *La pittura medievale a Roma. V* 2012, pp. 212-215 [b].

ROMANO S., «ALBERTO SO»*, il gruppo di opere, e una croce quasi sconosciuta*, in *La pittura su tavola del secolo XII* 2012, pp. 175-182 [a].

ROMANO S., *Gli affreschi nel sottotetto di Sant'Agnese fuori le mura*, in *La pittura medievale a Roma. V* 2012, pp. 285-293 [b].

ROMANO S., *I cantieri di Roma*, in *La pittura medievale a Roma. V* 2012, pp. 13-49 [c].

ROMANO S., *Roma anno 1200*, in *Contextos 1200 i 1400* 2012, pp. 87-105 [d].

SILVESTRELLI M. R., *La Maestà della Volta*, in *Per un nuovo Agostino di Duccio* 2012, pp. 207-226.

2012-2013

SQUILLANTINI E., *Per un corpus della pittura gotica a Sansepolcro*, tesi di laurea triennale in Storia dell'Arte, relatore prof. A. De Marchi, Università degli studi di Firenze, a.a. 2012-2013.

2013

Atlante delle Tebaidi *e dei temi figurativi,* a cura di A. Malquori, con M. De Giorgi, L. Fenelli, Firenze 2013.

BENIGNI M., *Il Maestro della cappella Caldora a Subiaco*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* 2013, pp. 3-45.

CAPPARELLI E., *Magister Petrus*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* 2013, pp. 231-267.

CERUTTI D., *Ecrire, prier et sauver des âmes. La décoration de la chapelle Bardi à Santa Maria Novella*, in *L'image en questions, pour Jean Wirth* 2013, pp. 169-176.

CIPOLLA E., *La «Vita di San Benedetto» manoscritto 239 B.IV.13 della Biblioteca comunale Teresiana di Mantova*, in "Civiltà Mantovana", serie 4, L, 2013, pp. 105-135.

COOPER D., ROBSON J., *The Making of Assisi: the Pope, the Franciscans and the painting of the Basilica*, New Haven 2013.

CURZI G., *Santa Maria del Casale a Brindisi: arte, politica e culto nel Salento angioino*, Roma 2013.

FENELLI L., *Le* Storie di sant'Onofrio *dall'Ospedale di Sant'Onofrio a Bologna*, in *Atlante delle* Tebaidi 2013, pp. 156-161 [a].

FENELLI L., *Il viaggio di Pafnuzio nel deserto e la tradizione della* Vita Onuphrii, in *Atlante delle* Tebaidi 2013, pp. 150-151 [b].

Giotto e compagni, catalogo della mostra a cura di D. Thiebaut (Parigi, 18 aprile-15 luglio 2013), Milano 2013.

Itinerari del contado perugino. Montelabate. L'Abbazia di S. Maria di Valdiponte, a cura di Mirko Santanicchia, Perugia 2013.

La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Roma 2013.

LEONE DE CASTRIS P., *Pietro Cavallini: Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013.

OROFINO G., *La Miniatura a Montecassino. 1071-1087: i codici delle consacrazioni*, Cassino 2013.

ROMANO S., *Voli d'angeli da Avignone a Subiaco*, in *Synergies in Visual* 2013, pp. 421-430.

SCHMITZ M., *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere: ein Betrag zur römischen Malerei des Due- und Trecento*, München 2013.

Synergies in Visual Culture – Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf, a cura di M. De Giorgi, A. Hoffmann, N. Suthor, Mûnchen 2013.

2013-2014

CALÒ F., *Alcune riflessioni sul Giudizio Universale nella chiesa abbaziale di San Leone a Bitonto*, in "Studi bitontini", XCV-XCVIII, 2013-2014, pp. 87-108.

TARALLO M., *Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, dalla fondazione (1411) alla soppressione monastica: topografia e allestimenti liturgici*, tesi di dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, relatore prof. F. Caglioti, Università degli Studi di Napoli "Federico II" 2013-2014.

2014

BENATI D., *Giovanni da Modena, tra gotico e rinascimento*, in *Giovanni da Modena* 2014, pp. 15-44.

BRANCIANI L., *Una fonte iconografica del Sacro Speco di San Benedetto in età medievale*, in "Temporis signa", IX, 2014, pp. 163-180.

BRENK B., *Grotte come contenitori di architettura (monastica e non)*, in *Riforma della chiesa, esperienze monastiche e poteri locali* 2014, pp. 269-285.

DE MARCHI A., *Carni d'avorio, richiami sull'oro, profumo di santità: un capolavoro celato del Maestro espressionista di Santa Chiara*, in MARIUCCI 2014, pp. 13-18.

D'URSO T., *Tra Benevento, Cava e Salerno. Il Maestro dei Moralia in Iob di Cava*, in *Riforma della chiesa, esperienze monastiche e poteri locali* 2014, pp. 317-328.

Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio, catalogo della mostra a cura di D. Benati, M. Medica (Bologna, 12 dicembre 2014 - 12 aprile 2015), Cinisello Balsamo 2014.

MAGRINI T., *La decorazione pittorica medievale della Chiesa di Sant'Agostino a Perugia*, Perugia 2014.

MARIUCCI F., *L'arca vecchia di Sant'Ubaldo: memoria e rappresentazione di un corpo santo*, Gubbio 2014.

Riforma della chiesa, esperienze monastiche e poteri locali. La Badia di Cava nei secoli XI-XII, atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Galante, G. Vitolo, G. Z. Zanichelli (Cava, 15-17 settembre 2011), Firenze 2014, pp. 269-285.

SANTANICCHIA M., *Un campanile "ravennate" per l'antica Cattedrale di San Lorenzo a Perugia*, in "Studi di storia dell'arte", XXV, 2014, pp. 9-22.

SCAFI A., *From biblical to non-biblical holy places: the shrine of Subiaco as a construct of Jerusalem*, in *Visual constructs of Jerusalem* 2014, pp. 45-55.

Visual constructs of Jerusalem, a cura di B. Kühnel, G. Noga-Banai, H. Vorholt, Turnhout 2014 (*Cultural encounters in Late Antiquity and the Middle Ages*, 18).

2014-2015

CARELLI F., *Il Maestro delle Effigi domenicane. Studi per una monografia*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte, relatrice prof.ssa S. Chiodo, Università degli studi di Firenze, a.a. 2014-2015.

2015

BARTALINI R., *Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi: sulla committenza e la cronologia degli affreschi della cappella di San Galgano*, in "Prospettiva", nn. 147-148, 2015, pp. 2-18.

CERONE R., *La regola e il monastero. Arte e architettura in Santa Scolastica a Subiaco, secoli VI-XV*, Roma 2015.

DELPRIORI A., *La scuola di Spoleto: immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015.

DE MARCHI A., *Andrea di Nerio? (Maestro del Vescovado)*, in *Italian Masterpieces. 14th-15th Centuries*, catalogue 14, Galerie Sarti, Paris 2015, pp. 92-97.

Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo. Galleria Nazionale dell'Umbria, catalogo generale I, a cura di V. Garibaldi, B. Sperandio, Perugia 2015.

ERMINI G., *Pietro di Puccio*, s.v., *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXIII, 2015.

FENELLI L., *Tre storie bolognesi di Sant'Onofrio. Prime note per la ricostruzione del culto per l'eremita intorno alla metà del Trecento*, in *Images and words in exile* 2015, pp. 107-125.

Giotto, l'Italia, catalogo della mostra di Milano a cura di S. Romano, P. Petraroia (Milano 2 settembre 2015 - 10 gennaio 2016), Milano 2015.

Images and words in exile. Avignon and Italy during the first half of the 14th century, a cura di E. Brilli, L. Fenelli, G. Wolf, Firenze 2015.

Medioevo: natura e figura, atti del convegno internazionale di studi a cura di A. C. Quintavalle (Parma, 20-25 settembre 2011), Milano 2015.

PISTILLI P. F., *Il "magister Iacobus", Innocenzo III e il chiostro di Subiaco*, in *Medioevo, natura e figura* 2015, pp. 517-531.

ROMANO S., *Giotto e la Basilica di San Pietro: il polittico Stefaneschi*, in *Giotto, l'Italia* 2015, pp. 96-113 [a].

ROMANO S., *Per la data della 'Crocifissione nel transetto nord della chiesa inferiore di Assisi*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXXVIII, 2015, pp. 345-355 [b].

SCARPELLINI P., *Echi della lauda nella pittura umbra del XIII e XIV secolo*, in SCARPELLINI 2015b, II, pp. 181-813 [a].

SCARPELLINI P., *Medioevo umbro*, a cura di F. F. Mancini, 2 voll., Perugia 2015 (*Scritti d'arte*, I,1).

ZANDER P., *Giotto e la basilica di San Pietro: il polittico nella Basilica*, in *Giotto, l'Italia* 2015, pp. 114-127.

2016

ARGENZIANO R., *«Or levando l'ombre, or tergendo le tele e qualvolta anco aggiungendo colori». Appunti sui frammenti del ciclo micaelico di Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi*, in "Iconographica", XV, 2016, pp. 102-111.

BORDI G., VISCONTINI M., POGLIANI P., *Le pitture del complesso di San Magno. Vicende di un cantiere medievale tra il conservato, il recuperato e il perduto*, in *Fondi nel Medioevo* 2016, pp. 91-120.

BRANCIANI L., *Il Sacro Speco di San Benedetto dall'altomedioevo all'età moderna: una ricostruzione storico-archeologica degli spazi della preghiera e della vita comunitaria*, in *Gli spazi della vita comunitaria* 2016, pp. 239-287.

CASTALDI T., *La caduta degli angeli ribelli: considerazione sull'origine e sullo sviluppo dell'iconografia nell'arte italiana tra il XII e il XV secolo*, in "Iconographica", XV, 2016, pp. 57-82.

CERONE R., *'Regula in capitulo pronunciata fuerit'. La sala capitolare nei monasteri medievali (secc. IX-XIII)*, in *Gli spazi della vita comunitaria* 2016, pp. 51-83 [a].

CERONE R., *Il chiostro a Roma tra XII e XIII secolo: genesi, evoluzione e diffusione di un modello*, in *Encontro internacionale sobre claustros no mundo mediterrânico* 2016, pp. 41-54 [b].

CERONE R., *The refectory of the Sacro Speco at Subiaco: architecture and decoration of a Monastic space in the Middle Ages*, in "Czech and slovak journal of humanities", III, 2016, pp. 5-15 [c].

CERONE R., CHECCHI T., BERNARDINI C., *Il refettorio medievale del Sacro Speco a Subiaco: studi in occasione del restauro*, in "Bollettino d'arte", serie 7, CI, 2016, pp. 107-156.

DE GIORGI M., *Il transito della Vergine: testi e immagini dall'Oriente al Mezzogiorno medievale*, Spoleto 2016.

D'URSO T., *Un libro per l'abate Balsamo: immagine, contesto e memoria del* De septem sigillis *di Benedetto Barese*, in *Il libro miniato e il suo committente* 2016, pp. 139-159.

Encontro internacionale sobre claustros no mundo mediterrânico, a cura di G. Rossi Vairo e J. Ramôa Melo, Coimbra 2016.

FALLA CASTELFRANCHI M., *I programmi iconografici dei refettori medievali: nota preliminare*, in *Gli spazi della vita comunitaria* 2016, pp. 385-418.

Fondi nel Medioevo, a cura di M. Gianandrea, M. D'Onofrio, Roma 2016, pp. 91-120.

Francesco e la croce dipinta, catalogo della mostra a cura di M. Pierini (Perugia, 30 ottobre 2016 - 29 gennaio 2017), Cinisello Balsamo 2016.

FRUGONI C., *Senza misericordia: il "Trionfo della Morte" e la "Danza macabra" a Clusone*, Torino 2016.

Gli spazi della vita comunitaria, atti del convegno internazionale di studio a cura di L. Pani Ermini (Roma-Subiaco, 8-10 giugno 2015), Spoleto 2016 (*De Re monastica*, 5).

Il libro miniato a Roma nel Duecento. Riflessioni e proposte, a cura di S. Maddalo, 2 voll., Roma 2016.

Il libro miniato e il suo committente: per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano (secoli XI-XIV), a cura di T. D'Urso, A. Periccioli Saggese, G. Z. Zanichelli, Padova 2016.

NAIR JAMES S., *The exceptional role of St. Joseph in Ugolino di Prete Ilario's Life of the Virgin of Orvieto*, in "Gesta", LV, 2016, pp. 79-104.

La Galleria di Palazzo Cini: dipinti, sculture, oggetti d'arte, a cura di A. Bacchi, A. De Marchi, Venezia 2016.

Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti, a cura di M. Medica, F. Toniolo, Cinisello Balsamo 2016.

LUCHERINI V., *L'abbazia di Bominaco in Abruzzo: organizzazione architettonica e progetto decorativo (XI-XIII secolo)*, Roma 2016.

MADDALO S., *Il talento bilingue di Nicolaus*, in *Il libro miniato a Roma nel Duecento* 2016, I, pp. 171-207.

MARRONE R., *'La donna fo tutta turbata/ (la raina incoronata): le laudi mariane tardo-duecentesche e gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi*, in "Prospettiva", nn. 161-162, 2016, pp. 100-103.

PANICCIA C., *Dalla pagina alla parete, dalla parete alla pagina: riflessioni sulle équipes romane nel Duecento*, in *Il libro miniato a Roma nel Duecento* 2016, I, pp. 309-331.

ROMANO S., *Wonderful Rusuti. Nemo propheta in patria*, in "Convivium", III, 2016, 2, pp. 107-124.

SRICCHIA SANTORO F., *Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria; sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello*, in "Prospettiva", nn. 159-160, 2016, pp. 25-109.

ZAPPASODI E., *La croce dipinta in Umbria al tempo di Giunta e di Giotto, tra eleganze dolorose e coinvolgimento emotivo*, in *Francesco e la croce dipinta* 2016, pp. 69-101.

2016-2017

KUWABARA N., *Indagini sullo svolgimento dell'iconografia del ciclo della* Dormitio Virginis *in Italia dal Duecento al Quattrocento*, tesi di dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo, relatore prof. A. De Marchi, Università degli studi di Firenze, a.a. 2016-2017.

2017

Ambrogio Lorenzetti, catalogo della mostra a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, M. Seidel (Siena, 22 ottobre 2017 - 21 gennaio 2018), Cinisello Balsamo 2017.

BOLGIA C., *Reclaiming the Roman capitol: Santa Maria in Aracoeli from the altar of Augustus to the Franciscans, c. 500-1450*, London 2017.

BORDI G., *La* Madonna, santi e donatori *nella prima cappella della parete destra di Santa Balbina*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, p. 207.

CIRULLI B., *Gli affreschi della navata di San Sisto vecchio*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 347-349.

DE MARCHI A., *Tardogotico retrospettivo. Un "Calvario" dell'Umbria meridionale ritrovato*, in *Survivals, revivals, rinascenze* 2017, pp. 175-185.

La pittura medievale a Roma. VI. Apogeo e fine del Medioevo (1288-1431), a cura di S. Romano, Milano 2017.

DI CARPEGNA FALCONIERI T., FACHECHI G. M., *Gli affreschi delle Palazze. Una storia tra Umbria e America*, Roma 2017.

FACHECHI G. M., *Dal monastero al museo e ritorno. Le Palazze di Spoleto tra frammentazione del contesto e ricostruzione virtuale*, in DI CARPEGNA FALCONIERI, FACHECHI 2017, pp. 57-131.

Farfa e il Piceno. Agiografia, assetti del territorio, sistemi di potere nel Medioevo, atti del convegno di studi a cura di T. Leggio, C. Verducci (Fermo-Santa Vittoria in Matenano, 7-8 ottobre 2016), in "Marca/Marche", VIII, 2017.

FICARI M., *La Maremma nel portico. La perduta decorazione nel vestibolo dell'Abbaziale delle Tre Fontane (Roma)*, in "Benedictina", LXIV, 2017, pp. 45-62.

GIESSER V., *La decorazione pittorica di Sant'Agnese fuori le mura*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 108-113 [a].

GIESSER V., *Le* Storie di san Lorenzo, santo Stefano e la Leggenda del calice d'oro *nel portico di San Lorenzo fuori le mura*, in *La pittura medievale a Roma.VI.* 2017, pp. 72-79 [b].

GIESSER V., *Pietro Cavallini. La decorazione ad affresco della navata e controfacciata di Santa Cecilia in Trastevere*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 80-92 [c].

GIOMETTI C., *"La notifica non è stata mai fatta". Il caso della vendita degli affreschi delle Palazze*, in DI CARPEGNA FALCONIERI, FACHECHI 2017, pp. 195-209.

La pittura medievale a Roma. VI. Apogeo e fine del Medioevo. 1288-1431, a cura di S. Romano, Milano 2017.

Memoria e materia dell'opera d'arte per nuovi orizzonti di ricerca, a cura di E. Cristallini, E. Anzelotti, Roma 2017.

NAIR JAMES S., *Wit and humor in Ugolino di Prete Ilario's Life of the Virgin at Orvieto*, in "Source", XXXVI, 2017, pp. 159-167.

Naples, a cura di M.B. Hall, T. Willette, New York 2017.

PANICCIA C., *Frammenti inediti del Terzo Maestro di Anagni nelle pitture di Santa Maria* in arce *a Jenne: una committenza Conti*, in *Memoria e materia dell'opera d'arte per nuovi orizzonti di ricerca* 2017, pp. 79-87.

Pittura del Trecento nelle Marche. Approfondimenti e nuovi orizzonti di ricerca, atti del convegno a cura di B. Cleri, M. Minardi (Urbino, 26-27 ottobre 2016), Foligno 2017.

POMARICI F., *Nuove considerazioni sulla scultura architettonica dell'abbazia di Fossanova*, in "Arte medievale", serie 4, VII, 2017, pp. 87-117.

QUADRI I., *La decorazione duecentesca dell'abbazia delle Tre Fontane. Il ciclo della* Vita umana, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 94-102.

ROMANO S., *Il cantiere di Santa Maria Maggiore. Filippo Rusuti. Il* Cristo in trono fra santi e committenti *e le* Storie della 'Fondazione della basilica' *sulla facciata*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 137-152 [a].

ROMANO S., *Il cantiere di Santa Maria Maggiore. Il frammento di un ciclo del* Genesi *e i medaglioni con* Profeti *nel transetto sinistro*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 131-136 [b].

ROMANO S., *L'*Agnus Dei *e i simboli degli evangelisti nella cappella Savelli di Santa Maria in Aracoeli*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 195-197 [c].

ROMANO S., *'Lello'*. Storie di san Benedetto *da Sant'Agnese fuori le mura*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 303-307 [d].

ROMANO S., *Le* Storie dei due Giovanni *e il trittico d'altare nella cappella Baylon all'Aracoeli*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 162-168 [e].

ROMANO S., *Lussi e miserie della 'città del papa'*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 13-35 [f].

ROMANO S., *Patrons and paintings from the Angevins to the Spanish Hapsburgs*, in *Naples* 2017, pp. 171-232 [g].

ROMANO S., ZANDER P., *Giotto. Il Polittico Stefaneschi*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 281-286.

SGHERRI D., *'Lello'. Le tavole con* San Ludovico da Tolosa *e* Sant'Antonio da Padova *in San Francesco a Ripa*, in *La pittura medievale a Roma. VI* 2017, pp. 308-309.

SPINA G., *Il 'Cappellone' di Santa Vittoria in Matenano: gli affreschi dell'oratorio degli Innocenti*, in *Farfa e il Piceno* 2017, pp. 108-140.

Survivals, revivals, rinascenza. Studi in onore di Serena Romano, a cura di N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Roma 2017.

ZAPPASODI E., *Ricezione assisiate nelle Marche: il Maestro del polittico di Ascoli*, in *Pittura del Trecento nelle Marche* 2017, pp. 217-240.

2018

BERGER-DITTSCHEID C., *Fossanova: Architektur und Geschichte des ältesten Zisterzienserkloster in Mittelitalien: "Oratorium hoc sit dicitur"*, München 2018.

Capolavori del Trecento, catalogo della mostra a cura di V. Garibaldi, A. Delpriori, B. Sperandio (Montefalco – Spoleto – Trevi, 24 giugno - 4 novembre 2018), Perugia 2018.

DELPRIORI A., *Assisi e Spoleto, la forza dei modelli*, in *Capolavori del Trecento* 2018, pp. 55-74.

Domus Hispanica. El Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la historia del arte, atti del II Congreso Internacional de Historia del Arte y Arqueología en el Real Colegio de España en Bologna a cura di M. Parada López de Corselas (Bologna, 20-21 aprile 2015), Bologna 2018.

ERMINI G., *Una lettera autografa di Matteo Gattaponi e altri documenti inediti per la costruzione e la distruzione della cittadella di Perugia*, in *Domus Hispanica* 2018, pp. 77-100.

Filippo Rusuti e la Madonna di San Luca in Santa Maria del Popolo. Il restauro e la nuova attribuzione di un capolavoro medievale romano, a cura di S. Antellini, A. Tomei, Cinisello Balsamo 2018.

Gubbio al tempo di Giotto. Tesori d'arte nella terra di Oderisi, catalogo della mostra a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, E. Neri Lusanna (Gubbio, 7 luglio - 4 novembre 2018), Perugia 2018.

Gustavo Giovannoni. Tra storia e progetto, a cura del centro studi di Storia dell'Architettura di Roma, Roma 2018.

NERI LUSANNA E., *Le arti a Gubbio nel Trecento, dal cantiere di Assisi al lungo dialogo con Siena: personaggi e interpreti*, in *Gubbio al tempo di Giotto* 2018, pp. 71-97.

PEZZUTO L., *Cola dell'Amatrice pittore: i giorni di Roma, gli anni dell'Appennino*, Milano 2018.

VARAGNOLI C., TURCO M.G., *Restauro*, in *Gustavo Giovannoni* 2018, pp. 155-188.

ZAPPASODI E., *Sorores reclusae. Spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2018.

2019

CARAMICO V., ZAPPASODI E., *Tra Fermo e Napoli. Exit Giacomo di Nicola?*, in *Dialoghi con Federico Zeri*, in corso di stampa (2019).

L'altra Galleria. Opere dai depositi della Galleria Nazionale dell'Umbria, catalogo della mostra a cura di M. Pierini (Perugia, 22 settembre 2018 - 27 gennaio 2019), Cinisello Balsamo, in corso di stampa (2019).