

ARTI CONGENERI

2

*Collana diretta da*  
Antonella Capitanio

*Comitato scientifico*  
Marco Collareta, Joan Domenge i Mesquida,  
Francesca Tasso

**DAL MEDIOEVO AI VIDEOGAMES**  
Saggi sull'interattività  
e la performatività delle arti

*a cura di*

ROBERTO CAPPAL

ALESSANDRA FRANETOVICH

ANITA PAOLICCHI

*Prefazione di*

Sandra Lischi

© Copyright 2020  
Astarte Edizioni  
di Carolina Paolicchi  
Via Lazio 2, 56124 Pisa  
info@astarteedizioni.it  
www.astarteedizioni.it

Astarte Edizioni è un'azienda  
spin-off dell'Università di Pisa.

ISBN

*Carta:*  
Favini, Shiro tree free, 300gr  
UPM Fine, 100 gr

*In copertina:*

*Progetto grafico:* dc96



## INDICE

Sommario

|   |           |
|---|-----------|
| <b>I.</b>   | <b>xx</b> |
| <b>Pitture murali nel contesto gerarchie<br/>e percorsi interattivi negli spazi sacri fra XIV e XV secolo</b>               |           |
| Andrea De Marchi  |           |
| <b>II.</b>  | <b>xx</b> |
| <b>Note sul valore performativo dei reliquiari a braccio</b>  |           |
| Anita Paolicchi   |           |
| <b>III.</b>   | <b>xx</b> |
| <b>Da una scultura sull'altare a un paliotto in arazzo:<br/>operatività liturgica della raffigurazione del Cristo morto</b> |           |
| Antonella Capitanio   |           |
| <b>IV.</b>  | <b>xx</b> |
| <b>Orientamenti sinestetici per una comunicazione interattiva<br/>in Italia dagli anni Sessanta all'epoca contemporanea</b> |           |
| Livia de Pinto  |           |
| <b>V.</b>   | <b>xx</b> |
| <b>Tentativi di sconfinamento scena-piazza:<br/>il "modello" Santarcangelo (1971-1977)</b>                                  |           |
| Benedetta Pratelli  |           |

|   |            |
|---|------------|
| <b>VI.</b>  | <b>xxx</b> |
| <b>L'artista come osservatore negli scritti di Il'ja Kabakov</b><br>Alessandra Franetovich  |            |
| <b>VII.</b>   | <b>xxx</b> |
| <b>La formalizzazione e il rapporto tra interazione e immersività nelle pratiche artistiche contemporanee</b><br>Davide Dal Sasso         |            |
| <b>VIII.</b>  | <b>xxx</b> |
| <b>La macchina maleducata e l'intrattabile realtà: per una lettura media archeologica del lavoro di Guido Guidi</b><br>Nicoletta Leonardi |            |
| <b>IX.</b>  | <b>xxx</b> |
| <b>Note per una storia del videogioco in Italia. Il caso degli anni Ottanta.</b><br>Riccardo Fassone                                      |            |
| <b>X.</b>   | <b>xxx</b> |
| <b>L'importanza dell'interfaccia nell'esperienza (video)ludica</b><br>Roberto Cappai  |            |
| <b>XI.</b>  | <b>xxx</b> |
| <b>Gesto, interazione, suono: un dialogo con David Moss su The Table of Earth</b><br>Giulia Sarno   |            |
| <b>XII.</b>   | <b>xxx</b> |
| <b>Storie nell'«acquario». Vetrine e racconti del restauratore in mostra.</b><br>Maria Baruffetti   |            |

## Prefazione

## Pitture murali nel contesto: gerarchie e percorsi interattivi negli spazi sacri fra XIV e XV secolo

Andrea De Marchi

L'extrapolazione delle opere tardo-medioevali e rinascimentali dai contesti originali non è solo perdita di un mero contorno materiale, bensì comporta la rescissione di un cordone ombelicale, la devitalizzazione rispetto a una fruizione delle immagini che era sottoposta a giochi cangianti, subordinata a pratiche propriamente interattive, dall'illuminazione coi candelieri che in coppia, *de rigueur*, connotavano un altare, o delle lampade pensili ad olio, al periodico discoprimento festivo e mascheramento ordinario con cortine o chiudende<sup>1</sup>. Questo discorso molto importante riguarda soprattutto le pale d'altare, ma va esteso al sistema complessivo degli apparati figurativi di una chiesa, includendo quei meccanismi effimeri e spettacolari di cui abbiamo notizie indirette<sup>2</sup>.

I grandi cicli di pittura murale sono concepiti per una fruizione dinamica e peripatetica, qualificano gli spazi ecclesiali, nelle loro differenziate gerarchie, come una narrazione storica e un *itinerarium in Deum* lungo per-

<sup>1</sup> Cfr. VICTOR M. SCHMIDT, *Curtains, "Revelatio", and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy*, Kathryn M. Rudy, Barbara Baert (a cura di), in *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Brepols, Turnhout 2007, pp. 191-213.

<sup>2</sup> Cfr. JOHANNES TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Gebrüder Mann Verlag, Berlin 1998.

corsi condizionati e orientati<sup>3</sup>. In alcuni casi i Processionali e gli Ordinari aiutano a comprendere la diversa qualificazione degli spazi affidata alle pitture murali. Le cappelle di patronato fra Tre e Quattrocento si impongono come veri e propri microcosmi autosufficienti, proponendo in maniera prevalente modelli di lettura cursoria, da sinistra a destra e dall'alto verso il basso<sup>4</sup>, che non sono quelli che governavano gli ampi spazi delle navate, mentre anche le tribune dietro all'altare maggiore offrono una varietà di soluzioni legate all'orchestrazione specifica dei messaggi che si volevano trasmettere. Quando una cappella secondaria ha poi uno statuto particolare non a caso vi riscontriamo percorsi di lettura più complessi: si consideri ad esempio il cappellone di San Nicola a Tolentino (Pietro da Rimini, 1320 circa, [fig. 7](#)), sacrario del suo corpo venerato e luogo deputato per la promozione di un culto ancora ufficioso, o la cappella funeraria dei Gonzaga in San Francesco a Mantova (Serafino de Serafini, 1375-1376 circa), concepita come mausoleo dinastico, come chiesa nella chiesa. La stessa cappella degli Scrovegni a Padova (Giotto, 1303-1305), luogo d'eccezione e ambivalente, al contempo privato e pubblico, familiare e civico, si segnala per l'articolazione di un ciclo discendente spiraliforme, che principia dal fondo in alto a destra, come nell'"Early Christian Protocol"<sup>5</sup>, ma che col suo ritmo avvolgente e in crescendo, verso il basso e in direzione dell'os-

7

<sup>3</sup> Su questi temi la bibliografia è assai vasta. Vorrei segnalare almeno le riflessioni metodologiche di JÉRÔME BASCHET (*L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008, *speciatim* pp. 67-101) sulla lettura dinamica "du lieu ecclésiast en tant que lieu d'images", percorso per il fruitore in movimento dalla costante tensione tra "locus" e "iter", proiettata verso il superamento in una dimensione trascendente.

<sup>4</sup> Schema battezzato da Marilyn Aronberg Lavin come "Aps Pattern"; MARILYN ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1990, pp. 7-8, diagrammi D e E, e 290.

<sup>5</sup> Così è denominato il modello risalente alle grandi basiliche romane dalla Aronberg Lavin.

servatore, suggerisce un altro genere di coinvolgimento, più stringente<sup>6</sup>.

Da queste semplici notazioni si ricava già che le sequenze narrative rispondono a criteri fortemente condizionati dalla funzione dell'ambiente e quindi da diverse forme di interazione con lo sguardo del ricettore. La luce viene da oriente e non a caso l'*incipit* del racconto cristologico, l'*An-nunciazione*, sovrasta spesso l'altare maggiore sopra l'arco trionfale, essendo il mistero dell'Incarnazione alla base del sacrificio di Cristo e del mistero eucaristico rinnovato nella messa presso l'altare, o in certi casi fiancheggia la stessa finestra, come negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti in San Galgano a Montesiepi (Siena)<sup>7</sup>. Per il protocollo romano "In principio creavit Deus caelum et terram" del *Liber Genesis* come "In principio erat verbum" del Prologo giovanneo non possono che promanare dal luogo più santo di una basilica, dal presbiterio, e quindi srotolarsi nel seguito, nel parallelo tipologico di *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, verso la facciata<sup>8</sup>. Per questo tanti cicli neotestamentari, svolti sulla parete sinistra (ma destra se vista dall'altare maggiore), presentano una lettura contraria a quella cursoria, da destra a sinistra. Così, in maniera emblematica, in due registri su tre del ciclo neotestamentario di Lippo Memmi nella Collegiata di San Gimignano (1337-1338 circa), una piccola città collocata lungo il percorso privilegiato dei pellegrini romei, sulla via Francigena. La disposizione del ciclo è infatti caratterizzata da una programmatica rilettura di quello in

<sup>6</sup> Uno schema analogo, pure su tre registri, caratterizzava già il ciclo murale in Sant'Angelo in Formis del tempo dell'abate Desiderio (1058-1087), che in maniera innovativa riservò interamente la navata centrale alle storie neotestamentarie, relegando quelle dell'Antico testamento nelle due navatelle laterali. Questo schema è chiamato da Aronberg Lavin "Wraparound". M. ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative...*, pp. 27-42 e 292.

<sup>7</sup> E in numerosi altri esempi successivi: Lippo Vanni in San Leonardo al Lago, Biagio di Goro Ghezzi in San Michele a Paganico, Antonio Vite in San Francesco a Pescia, ecc.

<sup>8</sup> Schema chiamato dalla Aronberg Lavin come "Double Parallel Apse-to-Entrance". M. ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative...*, p. 7, diagramma B, con didascalia erronea, come *Wrap-around*, e pp. 15-25 e 291.

San Pietro a Roma, evidente per la cesura a due terzi con la grande scena della *Crocefissione* che impegna essa sola entrambi i due registri bassi della narrazione, con la variante sostanziale che è svolto sulla parete destra, contrario alla regola, ispirata dal fatto che è l'altra parete, la destra guardando dall'altare, a essere di norma quella privilegiata, *a cornu Evangelii* appunto. In questo modo il riguardante, entrando in chiesa, è però come preso per mano e accompagnato nella lettura della sequenza cristologica, principiano in alto a destra, presso l'ingresso, con l'*Annunciazione*, e proseguendo con andamento bustrofedico al di qua della grandiosa *Crocefissione* posta nella quinta campata (su sei), verso la facciata e poi di nuovo procedendo verso l'altare maggiore col *clou* della Passione, che viene così a essere più vicino allo sguardo del fedele in cammino, dall'*Ultima cena* in avanti. Possiamo dire allora che nella prima metà del Trecento, in un luogo legato alle vie di pellegrinaggio, si fa strada la volontà di privilegiare il punto di vista del ricettore laico, rispetto a una struttura dogmatica autoreferenziale, gerarchizzata e orientata a partire dall'area più sacra della chiesa <sup>9</sup>.

La basilica francescana di Assisi, come al solito, è uno dei luoghi in cui si avviano queste sperimentazioni. Qui la gerarchia "romana" entrò in dialettica vitale con i percorsi della devozione laicale, egemoni in un santuario di pellegrinaggio che in breve fra Due e Trecento si impose come

<sup>9</sup> Il riferimento programmatico del ciclo di San Gimignano a quello petrino è colto e commentato da J. BASCHET (*L'iconographie médiévale...*, pp. 125-151), in un saggio che non manca peraltro di iper-interpretazioni e di punti discutibili (a partire dalla storpiatura del nome della cittadina toscana in San Gimignano!): la lettura delle simbologie connesse alla porta nell'*Annunciazione* e nell'*Ingresso a Gerusalemme* non può essere la causa prima della loro collocazione presso la facciata e quindi della conseguente disposizione dell'intero ciclo (semmai più semplicemente conta il fatto che queste due scene sono l'incipit di ogni ciclo cristologico dell'Infanzia e della Passione, a fronte della scelta di accompagnare il fedele dal suo ingresso in chiesa); in tutti i cicli la *Discesa al Limbo* è posposta alla *Resurrezione di Cristo* e quindi la lettura ascensionale delle ultime quattro storie proposta dalla Aronberg Lavin era corretta; manca ogni accenno alla collocazione di San Gimignano lungo una via di pellegrinaggio importante come la via Francigena, ciò che avrebbe aiutato a comprendere la lettura privilegiata (due registri su tre) dall'ingresso verso l'abside, come nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi; ecc.

uno dei maggiori di tutto l'Occidente cristiano. L'identità dell'ordine minoritico si confessava attorno all'altare maggiore della basilica superiore, nella triplice articolazione del culto mariano (tribuna), angelico (transetto sinistro) e apostolico (transetto destro). Al fondo era la cattedra del papa, come in San Pietro a Roma, basilica similmente occidentata, e lungo la navata unica si srotolavano nei due registri alti le *Storie dell'Antico e del Nuovo testamento* in concordanza tipologica, svolte dal fondo della chiesa verso la facciata, esattamente come nel protocollo romano. Ma a questo punto fece irruzione la scelta potente di consacrare la parte più eminente e visibile, l'alto zoccolo delle pareti, a un ciclo di ben ventotto *Storie di San Francesco*. Non era nuova in contesto romano la scelta di consacrare i registri bassi al martirologio dei santi, ma come sequenze antologiche e paratattiche, mentre qui per la prima volta vi si svolge una narrazione unitaria, di fortissimo impatto per il suo contenuto moderno, storia di santità viva, non remota, ma attuale e bruciante.

I cicli romani erano strutturati da importanti partizioni micro-architettoniche, dipinte o in stucco, secondo un'idea che è ripresa, con nuova efficacia illusionistica in reazione ai maestri oltremontani attivi ad Assisi stessa, nel ciclo francescano giottesco, originando un innovativo *Struktiver Illusionismus*. L'attualizzazione perseguita entro le scene è tanto più coinvolgente grazie all'orchestrazione di partimenti illusionistici, innestati sulla scansione dell'architettura stessa, ed è il sinolo di questi due fattori che determinò la novità rivoluzionaria del ciclo assisiense, in termini anche di potenziale interattivo col ricettore. Per le quattro campate della navata è previsto un punto di vista preferenziale al centro di ognuna di esse, come suggerendo una serie di "stazioni". Il loggiato trabeato, che inquadra le storie e ne potenzia l'apertura verso spazi virtuali credibili, è scorciato in ogni dettaglio in funzione di quel preciso punto di vista. Le semicolonne che delimitano il sottarco in controfacciata si interrompono a metà parete:



Giotto mise in atto un espediente illusionistico, di modo da azzerare con la continuità della trabeazione a modiglioni la semicolonna interferente con i riquadri del *Presepe di Greccio* e della *Morte del cavaliere di Celano*, dalla visione laterale e di sotto in su dal centro della campata. Curiosamente nessuno l'ha mai notato, né mai è stato documentato questo punto di vista (fig. 1). Bisognerebbe riflettere su come le fotografie delle opere d'arte siano non dichiarate operazioni critiche e quanto raramente siano ragionate in relazione alla visione dei ricettori. Nell'atlante dei *Mirabilia Italiae*<sup>10</sup> si spreca visioni grandangolari che alterano e dilatano all'inverosimile la percezione degli spazi, e il punto di ripresa non è quello corretto da terra, ma quello artificioso a mezz'altezza, come se la chiesa fosse vista da un piccione entrato di straforo! Anche i fotopiani ora sempre più facili da realizzare, grazie alle fotogrammetrie o alle riprese con laser scanner, sono strumenti preziosi di documentazione, ma è bene ricordare sempre che sono visioni artefatte, impossibili in natura, utili per apprezzare il calcolo ottico secondo cui le figure decrescono in maniera spesso anche assai importante, man mano che si scende verso i registri inferiori. La visione scorciata è comunque un complemento indispensabile per una comprensione corretta dei grandi cicli<sup>11</sup>.

Ad Assisi le *Storie di San Francesco* principiano canonicamente dal fondo della parete destra, ma poi girano in controfacciata e proseguono sulla parete sinistra, accompagnando così il riguardante nel percorso verso l'al-

<sup>10</sup> *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di Giorgio Bonsanti, 2 voll., Panini, Modena 2002 («Mirabilia Italiae», 11).

<sup>11</sup> Nel libro di Aronberg Lavin (*The Place of Narrative...*), che ha svolto un ruolo seminale in questo genere di studi, proponendo suggestivi schemi grafici e una tassonomia per classificare le sequenze di lettura, sono riprodotte molte vedute scorciate secondo il punto di vista dello spettatore. Per una recente riconsiderazione della problematica si veda HANNA CHRISTINE JACOBS, *Raumerzählung. Narration und räumliche Disposition hagiographischer Bilderzyklen des Tre- und Quattrocento*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2019.

tare. Le *Storie di Cristo* nel registro superiore procedono in senso contrario ed è allora come se Cristo venisse incontro a Francesco, *alter Christus*. Fra la prima e la seconda campata si articola una corrispondenza chiasmica studiata: nelle *Stimmate* Francesco guarda verso il *Cristo crocifisso* e il suo *Transito* alla Porziuncola corrisponde in diagonale con il *Compianto su Cristo morto*<sup>12</sup>. Un filone degli studi ha individuato infinite rispondenze tipologiche coi registri alti biblici, forse in maniera esagerata. Ci sono anche rimandi fra le due pareti contrapposte. Vorrei evidenziarne uno che per me è lampante e fa riflettere sulle concrete modalità di percezione. Nella terza campata si corrispondono in diagonale a destra la *Visione del Crocifisso in San Damiano* e a sinistra il *Pianto delle clarisse al transito del corpo di Francesco davanti a San Damiano*: se uno si pone al centro della campata e si gira da una parte e dall'altra la posizione della storia è la stessa, sulla sinistra (fig. 2). Nella prima scena Cristo parla a Francesco, ancora laico, e lo esorta a riparare la sua chiesa che è in rovina, intendendo la chiesetta di San Damiano ma metaforicamente la stessa Chiesa di Roma<sup>13</sup>. Nell'altra scena, di fronte, la medesima chiesetta, dove risiedevano le *sorores*, è trasfigurata in moderna cattedrale gotica rivestita di marmi in *opus romanum*, significando come Francesco fosse riuscito a trasformare la stessa Chiesa di Roma con la sua opera riformatrice.

Nella basilica inferiore di Assisi, pensata come una *confessio* monumentale, il circuito dei pellegrini attorno all'altare, sotto cui era tumulato il corpo del santo, iniziava dal transetto destro, per l'accesso dalla cappella della Maddalena, e in generale dalla serie delle cappelle settentrionali,

<sup>12</sup> Esemplare la lettura offerta da DONAL COOPER, JANET ROBSON, *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the Painting of the Basilica*, Yale University Press, New Haven 2013, pp. 129-138.

<sup>13</sup> Per questo la chiesetta di San Damiano non è ritratta realisticamente, ma inserendo chiari riferimenti alle basiliche romane, dalla recinzione marmorea della *schola cantorum* alla divisione delle navate con colonne trabeate (si notino all'esterno i fori con mensole, come era nelle navatelle di San Pietro, per l'alloggiamento delle catene della capriata lignea).

che servivano come una sorta di navatella di transito per i laici, essendo la navata ingombrata prima da un tramezzo marmoreo, poi da un coro. Lungo l'asse trasversale del transetto si articolavano così i cicli successivi dell'*Infanzia* (Giotto, 1311-1312 circa) e della *Passione di Cristo* (Pietro Lorenzetti, 1318-1319 e 1322), curando che alcune scene fossero più vicine al riguardante perché rivolte al coinvolgimento empatico, come la *Deposizione di Cristo dalla Croce* e la *Deposizione nel sepolcro* sulla parete di testa del transetto. Il ciclo di Pietro Lorenzetti procede dal culmine della volta verso il basso, ma risale in ultimo, dopo la *Deposizione nel sepolcro*, con il *Cristo risorto*, un soggetto diffuso in ambito nordico, presente nelle vetrate della cappella maggiore della basilica superiore, e da poco introdotto in Italia nei monumenti sepolcrali di Tino di Camaino.

L'alternanza di andamento *up-down* e *down-up* era spesso legata alla volontà di imprimere un movimento ascensionale alla conclusione mistica, che fosse la morte e ascesa in cielo dell'*animula* di San Martino nella cappella di Assisi affrescata da Simone Martini, l'*Assunzione di Maria* affrescata da Ugolino di Prete Ilario nella tribuna del Duomo di Orvieto a lei consacrato, le *Stimate* e la *Morte di San Francesco* nel ciclo di Benozzo Gozzoli della chiesa dei minori a Montefalco o l'*Esaltazione della Croce* riportata da Eraclio a Gerusalemme, nella tribuna di San Francesco ad Arezzo affrescata da Piero della Francesca. Anche a Sant'Angelo in Formis l'ultima scena dell'*Ascensione* unificava per la prima volta i due registri inferiori ed è possibile che pure in San Pietro a Roma l'*Ascensione* sovrastasse, presso la controfacciata, il *Congedo di Cristo dagli Apostoli*, imprimendo una lettura ascensionale, in discontinuità con le precedenti sequenze orizzontali sui

due registri sovrapposti<sup>14</sup>.

Una dialettica fondamentale è infatti quella fra la visione prospettica, d'insieme e da lontano, e quella ravvicinata. Le pareti di fondo delle cappelle maggiori hanno una maggiore visibilità e la prossimità alla finestra rivolta ad oriente suggerisce di porre l'accento sulla rivelazione del divino o sul martirio dei santi, inteso come *dies natalis*, come rinascita a vita nuova attraverso il sacrificio ed equiparazione quindi al maggiore significato eucaristico del presbiterio tutto. Così Fra Filippo Lippi nella tribuna della Prepositura di Prato raffigurò la *Lapidazione di Santo Stefano* e la *Decollazione del Battista* in quella posizione, legandole senza soluzione ai muri limitrofi (*Traslazione del corpo di Santo Stefano e Banchetto di Erode*), come conclusione del ciclo *up-down* dedicato ai due santi sulle pareti laterali. Piero della Francesca in San Francesco ad Arezzo diede preminenza, in basso ai lati della finestra di fondo, al dittico dell'*Annunciazione* e del *Sogno di Costantino*, collegando quest'ultimo alla parete destra adiacente con la *Battaglia di ponte Milvio* e facendo risalire la narrazione all'ordine mediano della parete di fronte, con il *Ritrovamento della vera Croce*, per farla scendere con

<sup>14</sup> Kessler ha ipotizzato che le dieci storie dopo la *Crocefissione* si leggessero a coppie ascensionali e perfino le ultime sei storie della *Passione*, inserendo una cesura subito dopo il *Battesimo*, delineato nella copia seicentesca di Domenico Tasselli (ma non si vede per quale ragione il ciclo della vita pubblica non potesse proseguire in orizzontale dopo tale scena, come nel riflesso di Lippo Memmi a San Gimignano, che Kessler non considera e che è molto utile per ricostruire il perduto ciclo petrino). La *Discesa al Limbo*, attestata dal Tasselli, in basso subito a lato del *Calvario*, è in genere raffigurata dopo il *Compianto sul Cristo morto* e perfino dopo le *Pie Donne al Sepolcro*, (così ad esempio nella chiesa inferiore del Duomo di Siena e nella *Maestà* di Duccio). In San Pietro poteva essere la quinta scena dopo la *Crocefissione* e nel registro superiore si sarebbero allineati soggetti come la *Deposizione dalla Croce*, il *Threnos sul corpo traslato o deposto nel sepolcro*, le *Pie donne al sepolcro*, il *Noli me tangere*. Dopo l'*Anastasis*, prima dell'*Apparizione di Cristo ai discepoli a Betania*, disegnata da Tasselli, restano due riquadri, per l'*Incontro coi discepoli di Emmaus* e l'*Incredulità di San Tommaso*. Cfr. HERBERT KESSLER, *L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Argos, Roma 1989, pp. 45-64. Non segue le ipotesi di Kessler invece Aronberg Lavin che però non contempla il ritmo ascensionale degli ultimi due riquadri, obbligato perché non è verosimile che mancasse l'*Ascensione* come conclusione del ciclo. M. ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative...*, p. 22, diagramma 5.

la *Sconfitta di Cosroe* e risalire ancora con la lunetta finale dell'*Esaltazione della Croce*, a fronte della *Morte di Adamo*, a conclusione di un ciclo concepito nel doppio andamento *up-down* e *down-up*, ma con alcuni ragionati anacoluti, funzionali a porre a specchio le agnizioni della Regina di Saba e di Sant'Elena, nel registro di mezzo, e, in basso, i clangori terreni delle battaglie, in contrappunto con l'intimità silenziosa degli annunci a Maria e a Costantino. Il gioco intrecciato di trapassi e contrasti presupponeva un ricettore colto, ben edotto sui contenuti della leggenda e allenato a seguire un percorso visivo complesso<sup>15</sup>.

La chiesa inferiore del Duomo di Siena era *par excellence* il luogo della devozione popolare, propileo monumentale per l'accesso al Duomo stesso, e l'articolazione del ciclo di Guido da Siena e collaboratori verso il 1270<sup>16</sup> è studiata in funzione dell'impatto sul pubblico laicale, secondo almeno quattro livelli di lettura: 1. sintetico: entrando dal portale centrale l'acme dell'intero ciclo si offriva immediatamente alla vista come trittico della Passione centrato sulla *Depositio Christi*, nelle tre pareti centinate di fondo, le uniche che non presentassero la suddivisione delle lunette, riservate tutt'intorno alle storie bibliche; 2. analitico: svolgimento del ciclo dal fondo a destra, con l'*Annunciazione*, girando in controfacciata e convergendo in senso orario verso il muro di fondo con la Passione; 3. tipologico: corrispondenze verticali fra le storie del Nuovo Testamento, preminenti anche

<sup>15</sup> Significativamente la ricerca a tappeto di Aronberg Lavin scaturì proprio dai suoi studi su Piero della Francesca, dal problema posto dalla complessa sequenza del ciclo aretino, apparentemente difficile da spiegare.

<sup>16</sup> Cfr. ALESSANDRO BAGNOLI, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, Silvana, Siena – Cinisello Balsamo 2003, pp. 107-147; IRENE SAMASSA, *Per una rilettura del ciclo iconografico sotto il Duomo di Siena, con alcune integrazioni*, in «Ricerche di storia dell'arte», 120 'Duomo di Siena 1300. Affreschi, policromie, apparati: un network di immagini' a cura di Fulvio Cervini e Andrea De Marchi', 2016, pp. 19-32; ANDREA DE MARCHI, *Una rilettura del ciclo duecentesco nella chiesa inferiore del Duomo di Siena nella prospettiva della Maestà di Duccio*, in «Ricerche di storia dell'arte», 120 'Duomo di Siena 1300', 2016, pp. 33-46.

come superficie, e quelle del Vecchio testamento, nelle lunette, a partire dal dittico *Creazione di Eva/Annunciazione di Maria*, nuova Eva; 4. devozionale: estrapolazione di scene per le facce dei due pilastri ottagonali, fra cui alcune apocrife ma popolari, come *Gesù Bambino a scuola* o una seconda *Fuga in Egitto* con la palma che si china miracolosamente, in alternanza con due *Madonne col Bambino fra angeli e santi*. Le combustioni provocate dalle candele segnalano i punti di maggiore devozione, che sono significativamente la raffigurazione di *Cristo condotto al Calvario*, in una breve risega della parete di fondo, o quelle mariane e apocrife relative all'infanzia di Cristo sui pilastri. Queste tracce materiali ci aiutano a immaginare l'andirivieni dei fedeli e il loro soffermarsi in alcuni punti nodali, prima di accedere alle scale laterali che conducevano alla chiesa superiore.

Nello stesso allestimento degli spazi ecclesiastici maggiori, specie quelli delle chiese degli ordini mendicanti, il dualismo fra visione distante e visione ravvicinata è rappresentato dalla diversa funzione delle raffigurazioni della Croce. La *Crux de medio Ecclesiae*<sup>17</sup>, inclinata e troneggiante su una trave sopra al tramezzo e all'ingresso del coro, era immediatamente visibile per chi entrava in chiesa, in asse con l'altare maggiore, che era celato al di là di vari diaframmi, per manifestare a tutti il cuore del mistero eucaristico. Una seconda Croce era in genere offerta alla devozione ravvicinata, in un altare laterale subito fuori dal tramezzo, normalmente una scultura lignea, con accentuate le piaghe sanguinanti, che si poteva toccare e davanti alla quale venivano accesi i ceri, talora con le braccia snodabili per essere ostesa il Venerdì Santo, come quella di Donatello in Santa Croce a Firenze.

Il punto di vista del ricettore è quindi una variabile fondamentale per

<sup>17</sup> Cfr. DONAL COOPER, *Projecting Presence. The Monumental Cross in the Italian Church Interior*, in Robert Maniura e Rupert Shepherd (a cura di), *Presence. The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects*, Ashgate, Burlington (VT) 2006, pp. 47-69.

la comprensione dei grandi cicli murali del basso medioevo. A titolo puramente esemplificativo, trascegliendo da una casistica che potrebbe essere sterminata, vorrei citare dei casi emblematici connessi al movimento del fedele e quindi a una sua possibile interazione, proponendo una categorizzazione di massima.

### Entrando, per i laici

In San Pellegrino a Bominaco (L'Aquila), affrescata nel settimo decennio del XIII secolo, due campate sovrastano il coro dei religiosi e sono dominate da un calendario liturgico dell'anno, mentre alle *Storie della Passione* è riservata la prima campata, lasciando in basso la scena straziante della *Flagellazione di Cristo*. I pellegrini però potevano entrare dalla porta antica ricavata sul lato destro della seconda campata e allora si trovavano di fronte la *Maiestas Domini fra San Giovanni evangelista, San Pietro, San Paolo e San Giacomo Maggiore*, perfettamente inquadrata dalla porta (fig. 3).

Gli ingressi laterali, rivolti verso il centro della città, erano spesso quelli più importanti (dal Saint Sernin di Tolosa al Duomo di Modena e avanti). Anche per Santa Maria Novella il grandioso portale aperto nella terza campata della navata destra, poi ridotto, era l'accesso privilegiato. Non era centrato, ma spostato verso il capocroce, e questo spiega probabilmente l'inquadratura in diagonale, sulla parete di fronte, della *Trinità* di Masaccio, ad arte decentrata in senso opposto. Un soggetto dogmatico così forte si giustificava per la visibilità immediata lungo questo primo asse visivo per chi entrava. Procedendo verso il centro della navata si scopriva quindi la visione completa del tramezzo con la *Croce* di Giotto al centro e dal lato del pulpito addossato al tramezzo, a sinistra, nella quarta campata, il *Trionfo di San Tommaso d'Aquino* dipinto dal Maestro di Santa Cecilia poco dopo la sua canonizzazione nel 1323, scoperto di recente dietro all'altare

Pasquali<sup>18</sup>.

### Uscendo, per i laici

Sempre a Bominaco i pellegrini potevano uscire dalla porta in facciata e allora li accompagnava la visione in ultimo di un enorme *San Cristoforo*, talismano per tutti i viaggiatori e come tale dipinto, come un gigante, in posizione ben visibile prima di uscire dalla chiesa. Più tipicamente l'immagine memorabile che doveva rimanere impressa uscendo era quella del *Giudizio finale*, a Bominaco slittata sulla parete adiacente destra, allusa con la *Psicostasia di San Michele* e con il *Seno dei patriarchi*. Il tema escatologico può essere affidato a figurazioni parziali, come quella di *San Michele* a fianco della porta laterale di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia (Lazzerino Castelli, 1307), che era però l'accesso principale alla chiesa<sup>19</sup>.

In Santa Maria Novella, dopo la cacciata del duca d'Atene nel 1343, venne dipinto da Stefano Fiorentino «a llato alla porta [che] va nel cimiterio uno sancto Tommaso d'Aquino fatto molto egregiamente, pare detta figura fuori del muro rilevata»<sup>20</sup>, recuperato di recente, figura grandiosa entro un'edicola e ultima immagine memorabile uscendo, rinforzata celebrazione di quello che stava diventando il santo più carismatico dell'ordine

<sup>18</sup> L'identificazione tanto del soggetto quanto dell'autore si devono a GAIA RAVALLI, *Rileggere Ghiberti: Stefano fiorentino, Orcagna e altri fatti pittorici a Santa Maria Novella*, in Anna Bisceglia (a cura di), *Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri*, Mandragora, Firenze 2016, pp. 145-171.

<sup>19</sup> VALENTINA BALZAROTTI, *L'identità dell' "Anonimo romanzo" di Longhi ovvero Lazzerino Castelli. Novità e precisazioni sul cantiere trecentesco di San Giovanni Fuorcivitas*, in Fulvio Cervini, Andrea De Marchi e Antonio Pinelli (a cura di), *Esercizi pistoiesi*, Sagep, Genova 2019, pp. 69-85, *speciatim* 73-74.

<sup>20</sup> Lorenzo Ghiberti, *I commentarii* [1450 circa], ed. a cura di Julius von Schlosser (*Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten*), Bard, Berlin 1912, I, p. 37. Cfr. SERENA PINI, *Gli affreschi della navata di Santa Maria Novella: testimonianze del passato e recenti scoperte a confronto*, in Anna Bisceglia (a cura di), *Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri*, Mandragora, Firenze 2016, pp. 65-95; G. RAVALLI, *Rileggere Ghiberti...*, pp. 145-171.

dei predicatori, a lato di un ciclo di *Storie di Anna e Gioacchino* del giovane Andrea Orcagna, di strumentale attualità perché il Brienne era stato cacciato il 26 luglio, festa di Sant'Anna.

Nella chiesa francescana di San Fermo a Verona i due portali di accesso, dalla facciata e dal fianco destro, sono sormontati all'interno da lunette affrescate entrambe da Turone di Maxio con la *Crocefissione*, tema centrale per la spiritualità minoritica. In Santa Croce una porta permetteva l'accesso direttamente nel coro dall'esterno, all'altezza della sesta campata, subito dopo il tramezzo. All'interno il portale appariva sovrastato da un *Compianto su Cristo morto* di Taddeo Gaddi, conclusione di un ciclo della Passione giottesco, immagine ispiratrice di pietà per i devoti laici che di qua uscivano, verso "via delle pinzochere", come in maniera significativa si chiama anche ora. Varcando in uscita la porta laterale meridionale del coro, fra la cappella Foresta e quella Baroncelli, in direzione della navata, addosso allo stipite Domenico Veneziano affrescò *San Giovanni Battista e San Francesco* scorciati di sotto in su e lateralmente, sotto un'arcata sfondata contro il cielo e un paesaggio rurale, in funzione della visione di chi vi transitava accanto<sup>21</sup>.

Nella cappella della Sacra Cintola affrescata da Agnolo Gaddi (1392-1395) presso la Prepositura di Prato, le storie dell'approdo nella città toscana della prestigiosa reliquia sono narrate sulla parete destra, dopo l'*Assunzione* grandiosa della parete di fondo, estendendosi però sulla lunetta che sovrasta il varco usuale della cancellata, verso la navata sinistra e il fondo

<sup>21</sup> L'intero massello del muro venne salvato da Giorgio Vasari in occasione della distruzione del tramezzo nel 1565 ed è tuttora visibile nel Museo dell'Opera di Santa Croce. L'affresco dovrebbe essere stato commissionato dai Cavalcanti, che avevano in quest'angolo le loro sepolture e che avevano fatto realizzare, poco prima, la pala lapidea e fittile dell'*Annunciazione* di Donatello (cfr. DIANA FINIELLO ZERVAS, BRENDA PREYER, *Donatello's 'Nunziata del Sasso'. The Cavalcanti Chapel at S. Croce and its Patrons*, in «The Burlington Magazine», 150, 2008, pp. 152-165). Sul lato destro del massello si vede ancora l'avvio dello sguancio della porta, a riprova che era strettamente aderente al suo stipite, come un secondo varco virtuale.

della chiesa, di modo tale che li caschi il viaggio avventuroso per mare, dalla Terra Santa al Bisenzio, del mercante pratese Michele e della sua sposa palestinese Maria, che gli aveva portato in dote la reliquia preziosissima. L'immagine doveva assumere un valore emblematico di congedo ma pure propiziatorio per ogni navigazione o viaggio dei mercanti pratesi che si affidavano alla protezione della Sacra Cintola<sup>22</sup>.

Nella cripta di San Lorenzo in Doliolo a Sanseverino Marche, Lorenzo Salimbeni affrescò verso il 1404 le *Storie di Sant'Andrea* in grisaglia nella crociera settentrionale. Uscendo per imboccare la scala di risalita in chiesa si passava sotto ad una lunetta che purtroppo è stata strappata e musealizzata, di modo che difficilmente se ne coglie il valore in quel contesto: raffigura un'immagine di duro monito verso i malvagi, con funzione analoga a quella dei terrificanti *Giudizi* in controfacciata, la *Morte del carnefice Egeo*, che aveva martirizzato Sant'Andrea, strangolato dal demonio<sup>23</sup>.

## Entrando e uscendo, per i religiosi

I due sottarchi di passaggio dalla basilica inferiore di San Francesco ad Assisi al chiostro e quindi al convento, in cima alle scale addossate sul lato occidentale dei transetti, sono affrescati con clipei su fondo oro, contro il cielo azzurro disseminato di stelle dorate, raffiguranti *Cristo benedicente* (transetto destro, Giotto, 1311-1312 circa, fig. 4) e *San Francesco che mostra le stimmate* (transetto sinistro, Pietro Lorenzetti, 1318-1319 circa), entrambi rivolti verso i frati in uscita, a lato di due immagini di forte monito, *San*

<sup>22</sup> Cfr. MARCO CIATTI, *Gli affreschi della Cappella della Cintola tra storia sacra e leggenda. Appunti per una lettura iconografica*, in Isabella Lapi Ballerini (a cura di), *Agnolo Gaddi e la Cappella della Cintola. La storia, l'arte, il restauro*, Polistampa, Firenze 2009, pp. 75-107.

<sup>23</sup> Ora l'affresco si trova nella Pinacoteca Civica; cfr. MAURO MINARDI, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Olschki, Firenze 2008, pp. 137-144.

*Francesco che addita un corpo coronato in decomposizione*, terribile *memento mori*, e *Giuda impiccato*. Giotto, pur aiutato dalla bottega nell'esecuzione, nel suo clipeo curò un'illuminazione unica per il Trecento, radente di sotto in su, come se il busto fosse investito dalla luce promanante dalla porta, e l'interazione col riguardante che passava sotto a quell'imbotte è accentuata grazie all'invenzione geniale di un moto di benedizione ineunte, con la mano destra flessa che deve ancora aprirsi a benedire chi gli sta venendo incontro<sup>24</sup>, quasi creando una *suspense* per l'attesa che tale gesto si distenda benevolo!

In Santa Croce due erano i passaggi praticati dai frati per andare in chiesa. Uno immetteva nel transetto destro e quindi nel presbiterio e nell'altro senso dava accesso alla sagrestia-capitolo. La porta venne allargata da Michelozzo, quando realizzò in asse con essa la cappella del Noviziato, distruggendo cosigran parte di un monumentale riquadro affrescato da Taddeo Gaddi con la *Disputa di Cristo fra i dottori*, in *pendant* con la *Resurrezione* sopra il cenotafio della famiglia Baroncelli. In questa composizione aulica, studiata per un punto di vista laterale, Cristo gesticola rivolto ai dottori alla sua destra, ma distoglie lo sguardo benevolo dall'altra parte, verso i genitori venuti a riprenderlo e quindi verso chi si avvicina dal centro del transetto. La scena rientrava nel "frontespizio" scenografico della cappella Baroncelli, ma si giustificava per sé stessa, quasi come un proclama del magistero dialettico e della dottrina dei Minori, che in Santa Croce avevano uno *studium* e l'inquisizione, proprio sopra la porta che conduceva

<sup>24</sup> Stesso gesto di benedizione incipiente, col polso come disarticolato, ricorre nel Cristo al vertice della Croce di Ognissanti, dove però non ha la stessa efficacia attuale legata al contesto. Quest'osservazione permette a mio avviso di corroborare in maniera decisiva la seriorità della Croce fiorentina rispetto al sottarco assisiato, che venne imitato in numerosi dipinti umbri. Cfr. ANDREA DE MARCHI, *Un cadre béant sur le monde. La révolution giottesque à travers le développement de nouveaux types de croix et de retables monumentaux*, in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra di Parigi a cura di Dominique Thiébaud, Officina Libraria, Milano 2013, pp. 49-65, *speciatim* 63-64.

al convento<sup>25</sup>. Il modello veniva forse da Assisi stessa: nel transetto destro della basilica inferiore il ciclo dell'*Infanzia di Cristo* era stato orchestrato di modo da concluderlo sulla parete occidentale, a lato della porta verso il chiostro che abbiamo appena commentato, proprio con lo stesso soggetto, dispiegato da Giotto con insolita grandiosità curiale e alla base di una fortuna di livello addirittura europeo<sup>26</sup>. La seconda porta conduceva dalla sesta campata della navata al chiostro, dando così accesso direttamente al coro, dirimpetto alla porta verso via delle Pinzochere, ed era sovrastata da una grandiosa lunetta di Maso di Banco con l'*Incoronazione della Vergine*, includente San Francesco che presentava un donatore, a conclusione di un ciclo mariano giottesco.

## Di qua o di là dal tramezzo

La divisione in due della navata grazie a *intermedia* di diversa foggia era una regola costante, non solo per le chiese degli ordini mendicanti, prevedendo semmai dispositivi meno occlusivi (travi, cortine, bassi setti e grate) per le chiese cattedrali e collegiate<sup>27</sup>. Di conseguenza anche le pitture murali hanno una valenza molto diversa se insistono sull'aula per la congregazione dei laici o fiancheggiano il coro dei religiosi, e di ciò non si

<sup>25</sup> I francescani di Pistoia, forse stimolati anche da quest'esempio, elaborarono verso la fine del sec. XIV una complessa *Deesis/Parousia* allegorica, includente la presentazione dei tre ordini francescani, opera di Nanni di Jacopo, sulla porta di accesso al convento nel transetto destro della chiesa (uno studio esaustivo è stato condotto da Giulia Altissimo, nell'ambito di un seminario della Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze, a.a. 2012/2013, *Un affresco "manifesto" per i francescani di Pistoia*, e spero che venga pubblicato).

<sup>26</sup> ANDREA DE MARCHI, *Ricezione di Giotto da Assisi a Bologna e oltre: metamorfosi della Disputa di Cristo fra i dottori*, in Andrea Bacchi e Luca Massimo Barbero (a cura di), *Studi in onore di Stefano Tumidei*, Fondazione Zeri, Bologna 2016, pp. 12-23.

<sup>27</sup> Per un bilancio recente sul filone di studi ormai robusto che riguarda questa problematica: DONAL COOPER, *Recovering the Lost Rood of Medieval and Renaissance Italy*, in Spike Bucklow, Richard Marks e Lucy Wrapson (a cura di), *The Art and Science of the Church Screen in Medieval Europe. Making, Meaning, Preserving*, The Boydell Press, Woodbridge 2017, pp. 220-245.

tiene sempre adeguato conto.

Ho studiato un sistema di immagini che fronteggiavano un tempo il tramezzo nella chiesa dei Servi di Maria a Treviso, Santa Caterina, estendendosi attorno ad un pulpito per la predicazione rivolta ai laici, con le figure di San Paolo e di San Girolamo con cartigli che illustrano il mistero della Croce, quella Croce che sotto di loro il predicatore poteva additare ai fedeli in mezzo al tramezzo, sopra l'accesso al coro<sup>28</sup>. In San Fermo a Verona un grandioso *Lignum vitae Sancti Francisci* e un *Lignum vitae Christi*, che doveva fronteggiarlo, qualificavano, a destra e a sinistra, il termine dell'aula subito prima del tramezzo, arretrato in quella posizione in un secondo momento, offrendo ai laici un diagramma anche mnemotecnico, entro la simbologia arborea, delle *Storie di Cristo e di San Francesco*, quali potevano essere illustrate dal pulpito adiacente<sup>29</sup>.

In San Francesco a Pistoia a metà della parete sinistra rimane il frammento, salvato dietro a una mostra d'altare cinquecentesca, con *Eraclio che riporta la Croce a Gerusalemme*, opera di un seguace di Maso di Banco identificabile con Bonaccorso di Cino, là dove si ammorsava il tramezzo con cappelle addossate, ed era evidentemente la conclusione di un ciclo più vasto di *Storie della Vera Croce* poste sul lato opposto del pulpito, in posizione preminente alla vista dei laici, a rafforzare il culto della Croce, caro ai Minori, assieme alla *Crux de medio Ecclesiae*. In San Domenico, sempre a Pistoia, sulla parete sinistra del coro, oltre il tramezzo, si distendeva

<sup>28</sup> ANDREA DE MARCHI, *Il "podiolus" e il "pergulum" di Santa Caterina a Treviso: cronologia e funzione delle pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno di Parma (2007) a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Electa, Milano 2008, pp. 385-407.

<sup>29</sup> ANDREA DE MARCHI, *Due fregi misconosciuti e il problema del tramezzo in San Fermo Maggiore a Verona*, in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Arredi liturgici e architettura*, Electa, Milano 2003, pp. 129-142; ALESSANDRO SIMBENI, *Il "Lignum vitae sancti Francisci" in due dipinti di primo Trecento a Padova e Verona*, in «Il Santo», 46, n. 1-2, 2006, pp. 185-213.

un allegorico *Percorso di penitenza* affrescato da Giovanni di Bartolomeo Cristiani (ora strappato e visibile nel refettorio), punteggiato da episodi di espiazione, proiettato in un'ideale dimensione anacoretica, quale guida per i frati che lo traguardavano dai loro scranni, concluso al fondo da una visione beatifica, attorno alla *Maiestas Domini*<sup>30</sup>.

In Santa Maria ad Cryptas, a Fossa, verso la metà del Trecento, forse a seguito del sisma del 1349 e della ricostruzione della parete sinistra dell'aula, venne affrescata una sequenza di dodici riquadri: i primi otto raccontano, dalla facciata, le *Storie della Vergine*, dall'*Annunciazione* all'*Incoronazione*, riservando ben cinque scene alla *Morte della Vergine*, gli ultimi quattro raccontano le *Storie di Anna e Gioachino*, fino alla *Natività della Vergine*, ma in senso inverso, dal fondo della chiesa<sup>31</sup>. La disarticolazione di questi due cicli non può trovare altra spiegazione che con una fruizione differenziata di qua e di là del tramezzo, per i religiosi nel coro o per i laici nella navata, con un ordine di lettura inverso.

## Guardando da lontano

Alcune immagini erano fatte per essere viste da lontano, come l'*Annunciazione* o il *Giudizio finale* sopra l'arco trionfale, che erano complementari con la Croce issata nel mezzo della chiesa, sopra al tramezzo e alla porta del coro. In San Giorgio in Lemine ad Almenno San Salvatore, nelle Prealpi bergamasche, verso il 1300 venne scelta l'*Ultima Cena* per

<sup>30</sup> Cfr. ANDREA DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico e San Francesco nel Trecento? Alcuni spunti per ricostruire il rapporto fra spazi ed immagini, sulla base dei frammenti superstiti e delle fonti, in Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento*, Gli Ori, Pistoia 2012, pp. 13-51, speciatim 38-42.

<sup>31</sup> Cfr. NATSUKO KUWABARA, *Indagini sullo svolgimento dell'iconografia del ciclo della Dormitio Virginis in Italia dal Duecento al Quattrocento*, tesi di dottorato, Università di Firenze, a.a. 2016/2017, pp. 148-174; e NATSUKO KUWABARA, *Sull'iconografia delle Storie della Vergine nel ciclo trecentesco di Fossa*, in Michele Maccherini e Luca Pezzuto (a cura di), *Santa Maria ad Cryptas. Storia, arte, restauri*, Editori Paparo, Napoli 2020.

l'arco santo, in asse con la mensa eucaristica, distendendola in orizzontale come nessun'altra scena del ciclo cristologico che principia sulla parete sinistra e finisce su quella di fronte della navata centrale, non senza l'anacoluti di collocare l'*Orazione nell'orto* alla fine del muro sinistro, prima dell'*Ultima cena*, che fa parte a sé.

L'*Assunta* del Maestro di Figline e le *Stimmate di San Francesco* di Giotto, rispettivamente sopra l'accesso delle cappelle Tolosini e Bardi in Santa Croce, sono riquadri enormi, visibili anche dalla facciata, ed erano come dei *tituli* figurati della dedicazione, mariana e francescana, delle due cappelle sottostanti, affacciate sullo spazio stesso della navata centrale (fig. 5). Solo avendo presente la particolare funzione e collocazione si può apprezzare la geniale invenzione di Giotto: per non dare le spalle alla cappella maggiore San Francesco si rivolge a sinistra, mentre come canonico il serafino in forma di Cristo che gli imprime le Stimmate sta a destra, ma allora il santo si gira di scatto, esprimendo la sorpresa nel cuore della notte mistica sul monte della Verna, e così una difficoltà è capovolta in opportunità espressiva.

La cappella della Cintola nella prepositura di Prato si articola in due campate, una minore ricavata occupando la navata sinistra, al principio della chiesa. Nel ciclo mariano di Agnolo Gaddi l'*Annunciazione* viene a cadere ad arte in basso, in corrispondenza della controfacciata, di modo che la si possa inquadrare da lontano, al fondo del cannocchiale della navata sinistra, e riproponga una collocazione, presso l'ingresso della chiesa da quella parte, canonizzata dal settimo decennio grazie al veneratissimo affresco della SS. Annunziata a Firenze.

La cappella di Santa Caterina in San Clemente a Roma, di patronato del cardinale Branda Castiglioni, affrescata da Masolino alla fine degli anni Venti, era chiusa da un setto murario della cui ammorsatura restano chiare tracce sui due stipiti. Se si guarda verso la cappella da una certa

distanza e si considera l'altezza di questo setto ci si accorge della ragione dell'insolita composizione della *Crocefissione* sulla parete di fondo, con i tre crocefissi così innalzati al di sopra della folla, visibili da fuori essi soltanto, stagliati contro un paesaggio a volo d'uccello, fino ad una linea di orizzonte eccessivamente elevata.

## Traguardando

Alcune immagini erano fatte per essere traguardate a fatica, ciò che peraltro ne accentuava la sacralità. Già Galvano Fiamma ci dice che nel tramezzo della chiesa dei domenicani milanesi, Sant'Eustorgio, erano state ricavate due aperture per contemplare, stando al di fuori di quella recinzione, l'elevazione eucaristica<sup>32</sup>. Nel Nord Europa si vedono numerosi casi di pertugi ricavati negli *intermedia*, specie in chiese rurali che ancora li conservano. Feritoie simili sono ancora in Santa Margherita a Treviso e permettevano ai cavalieri gaudenti di assistere alla messa dalla loro cappella a destra della maggiore, quella di Sant'Orsola affrescata da Tomaso da Modena<sup>33</sup>. Obliqua e orientata sull'altare è la *fenestellache* permetteva al conte Guidi di assistere alla messa dalle sue camere private, nel castello di Poppi (fig. 6): l'inquadramento è puntato sul lato destro dell'arcosolio entro cui Taddeo Gaddi verso il 1325 dipinse un finto polittico, e forse non senza connessione lì è raffigurata, separata, una finta tavola con San Romualdo, fondatore dei camaldolesi, cui i signori del Casentino erano legati.

In Santa Croce il tramezzo non era occlusivo, suggeriva anzi qualche

<sup>32</sup> «In muro etiam ex utraque parte facte sunt due fenestre, per quas videri poterat corpus Christi interius», nel 1239, in occasione del capitolo provinciale dei predicatori. Cfr. CARLA TRAVI, *Antichi tramezzi in Lombardia: il caso di Sant'Eustorgio*, in «Arte lombarda», n.s., 158/159, 2010, pp. 5-16.

<sup>33</sup> Cfr. CHIARA VOLTAREL, *La chiesa di Santa Margherita. Storia di un monumento dimenticato*, Pienza, Silea 2007, pp. 155-157.



osmosi fra i due principali spazi ecclesiastici. Quattro monumentali cappelle su due livelli, coronate da ghimberghe svettanti, erano libere, probabilmente connesse da grate, con un sistema che permetteva ampiamente di traguardare oltre<sup>34</sup>. Lo sguardo era quindi attirato dal rutilante diaframma finale della cappella maggiore (fig. 5), traforata di vetrate istoriate, dai due grandiosi affreschi che la fiancheggiavano, dell'*Assunta* e delle *Stimate di San Francesco*, e dal polittico di Ugolino di Nerio sopra l'altare, per quanto poteva emergere al di sopra degli stalli del coro.

### Incrociando gli sguardi

Ci sono ambienti poi che venivano fruiti al contempo dai religiosi e dai laici, ma in modi diversi, provenendo da parti opposte, come nel cappellone di San Nicola da Tolentino (fig. 7) che, sull'esempio della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, audacemente combina nella parete bassa la storia di Nicola e dei miracoli da lui operati, con culmine nell'angolo nord-orientale, dove era la sua prima sepoltura, e un ciclo cristologico

<sup>34</sup> In attesa del lavoro sistematico che sta conducendo Giovanni Pescarmona, per una ricostruzione digitale del tramezzo di Santa Croce, rimando ad ANDREA DE MARCHI, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in Andrea De Marchi e Giacomo Piraz (a cura di), *Santa Croce oltre le apparenze*, Gli Ori, Pistoia 2011 («Quaderni di Santa Croce», 4), pp. 32-71.

e mariano nei due registri superiori<sup>35</sup>. Quest'ultimo principia nella lunetta meridionale con una grandiosa *Annunciazione*, che i religiosi scorgevano entrando in cappella dalla chiesa, da settentrione, mentre i laici, accedendo da sud-ovest, dal chiostro, inquadravano all'angolo opposto l'arca venerata del santo, quindi la *Crocefissione* presso l'altare, sovrastata nella lunetta dalla *Morte della Vergine*. Le quattro lunette, assai ampie, sono quindi riservate a quattro grandi feste mariane, includendo la *Natività di Cristo* a occidente e la *Purificazione* a settentrione, da dove il ciclo procedeva discendendo in maniera spiraliforme, con la *Strage degli Innocenti*, a lato della conclusione del giro, la *Pentecoste*, ad arte collocata sopra la porta da cui i religiosi rientravano in chiesa, venendo così spronati a riflettere sulla loro missione evangelizzatrice ispirata dallo Spirito Santo; il racconto infine risaliva a oriente, con la *Morte della Vergine*, e così era sigillato. La sequenza agiografica di Nicola era poi disposta in modo tale che sulla parete settentrionale, conclusa dalla sua sepoltura, si addensassero i miracoli operati *post mortem*, sul lato occidentale il suo transito rispondeva alla *Morte della Vergine* sulla parete opposta in alto, e sulla parete meridionale, sotto all'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* ci fosse la conversione e vestizione di Nicola, sotto al *Cristo nell'orto degli ulivi* l'intercessione di Nicola per le anime purganti, immagini che dovevano imprimersi nella memoria dei frati agostiniani, mentre en-

<sup>35</sup> Le basi per intendere questa doppia lettura, per i religiosi e per i laici, del ciclo di Tolentino, sono state poste da ANNA ROSA CALDERONI MASETTI, *Sui percorsi narrativi del Cappellone di San Nicola a Tolentino, in Arte e spiritualità negli Ordini Mendicanti*, Argos, Roma 1992, pp. 271-273. Vedi pure SERENA ROMANO, *Le storie intorno all'Arca. Nicola da Tolentino e la "Pax" marchigiana, in Il cappellone di San Nicola a Tolentino*, Cinisello Balsamo 1992, pp. 23-40. Per la datazione ancora sono fondamentali i ragionamenti di FABIO BISOGNI, *Gli inizi dell'iconografia di Nicola da Tolentino e gli affreschi del cappellone, in San Nicola, Tolentino, le Marche. Contributi e ricerche sul processo (a. 1325) per la canonizzazione di San Nicola da Tolentino*, atti del convegno di Tolentino (1985) a cura di Marziano Rondina e Nicola Raponi, Pezzotti, Tolentino 1987, pp. 255-296: anche riconoscendo la dipendenza dalle cornici di Pietro Lorenzetti ad Assisi (1318/1319 circa) e identificando il miracolo del fortunale con quello occorso nel 1317 a Antonio di Tommaso dei Parisini, ci sono ragioni per credere che il ciclo fosse già in essere quando in questo stesso cappellone venne celebrato, nell'estate del 1325, il processo di canonizzazione e anzi ne preparasse il terreno.

travano nel cappellone dalla chiesa, trovandosele di fronte.

In sintesi, le *historiae* parietali hanno un peso specifico variabile a seconda del luogo, della loro combinazione e dell'interazione con i percorsi di fruizione, e a loro volta gli spazi ecclesiali non sono neutri, sono trasformati in veri e propri organismi grazie ai cicli murali che ne indirizzano la fruizione. A queste valutazioni va aggiunta quella meno ponderabile e restituibile, ma non meno cruciale, del ruolo svolto dalle diverse condizioni di luce e quindi dalla ricezione dei materiali, ora diminuiti e alterati. Illuminante, è il caso di dirlo, è la simulazione della rispondenza alla luce della lamina metalliche nella cappella di San Michele del monastero reale di Pedralbes (Maestro del Crocefisso di Mombaroccio, 1350 circa), elaborata al termine di un esemplare restauro da Lidia Font e Rosa Senserrich Espuñes (fig. 8)<sup>36</sup>: vi si evidenzia come la luce naturale, filtrando nell'angusta ma preziosa cappella, in sostanza una cappella privata della regina Elisenda, da meridione, da due piccole finestre aperte sul chiostro, strisciasse le ali dorate dell'arcangelo Gabriele, nell'*Annunciazione*, e investisse in pieno la *Maestà fra gli angeli* posta al centro della parete di fronte e dell'intero ciclo cristologico, come un surrogato di pala d'altare, impossibile in uno spazio così ristretto, dove moltiplicata era la profusione dell'oro. Restituzioni simili, fondate su ragionati rilievi, anche in forma cinetica e immersiva andrebbero tentate per tanti altri contesti e risponderebbero a un'autentica esigenza di ricerca, non solo di divulgazione.

<sup>36</sup> Cfr. LIDIA FONT, ROSA SENSERRICH ESPUÑES, *La Conservació dels murals de la capella de Sant Miquel del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, in «Documents del Museu d'Història de Barcelona», 9, 2015, pp. 71-104, il video *Exposició Murals divins. La construcció d'una pintura. Monestir de Pedralbes*, disponibile in rete (<https://monestirpedralbes.barcelona/en/exhibitions/reopening-chapel-sant-miquel-divine-murals-exhibition> 18/08/2020) e *Restauració de les pintures murals de la capella de Sant Miquel*, Barcelona 2017, p. 7. Per l'autore di questi affreschi, a lungo equivocato con Ferrer Bassa, un senese attivo poi nelle Marche, rimando allo studio di JOSÉ LUIS VEGA, *Nuove opere e un percorso catalano-marchigiano per un comprimario del Trecento*, in «Paragone Arte».

## Note sul valore performativo dei reliquiari a braccio

Anita Paolicchi

In queste pagine mi soffermerò su una peculiarità che contraddistingue i reliquiari a braccio, una tipologia di lipsanoteca che ha avuto una lunga tradizione nel Cristianesimo Occidentale, venendo prodotta dall'XI al XIX secolo quasi senza varianti, eccezion fatta per i materiali e per la naturale evoluzione stilistica: vari indizi permettono infatti di sospettare che la forma antropomorfa di questo tipo di reliquiario non volesse essere didascalica, non avesse cioè la funzione di rendere visibile il contenuto, ma che fosse piuttosto metaforica. Tuttavia, come vedremo, i bracci-reliquiario non sono caratterizzati soltanto da un elevato valore simbolico, ma anche da una spiccata capacità gestuale che li rende strumenti liturgici interattivi, funzionali allo svolgimento di pratiche rituali. Alcuni bracci-reliquiario, grazie alla compresenza di taluni elementi che verranno di seguito discussi, accompagnano a questa capacità interattiva anche un potenziale performativo. Nella seconda parte della presentazione l'attenzione sarà dedicata a un esempio dalle caratteristiche particolarmente interessanti, che riunisce tutti questi aspetti e che finora non è stato incluso negli studi



I.1

Giotto, *Predica agli uccelli* e *Miracolo del cavaliere di Celano* (1290-1292 circa), veduta angolare. Assisi, Basilica superiore di San Francesco.

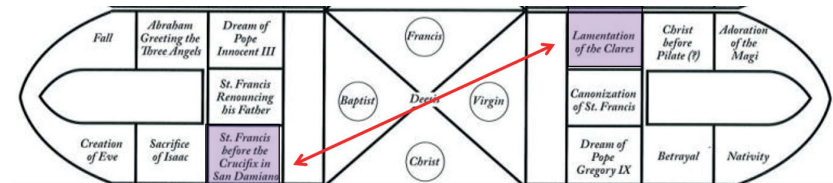
Nella pagina seguente:

I.2

Giotto, *Visione della Croce dipinta a San Damiano* e *Pianto delle clarisse sul corpo di San Francesco* (1290-1292 circa), schema sulla loro corrispondenza nella terza campata della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi.

I.3

Pittore romano-abruzzese circa 1265: *Maiestas Domini e santi*, intravista dalla porta laterale destra della chiesa.





I.4  
Giotto e bottega: *Cristo benedicente* (1311-1312 circa).  
Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, sottarco  
di transito dal transetto destro al chiostro.



I.5  
Veduta generale della testata di Santa Croce a Firenze,  
con l'*Assunta* del Maestro di Figline sopra l'ingresso della  
cappella Tolosini e le *Stimmate di San Francesco* di Giotto  
sopra l'ingresso della cappella Bardi (1320-1325 circa).



I.6

Affreschi di Taddeo Gaddi (1325 circa) nella cappella del Castello dei conti Guidi di Poppi, intravisti dalla *fenestella* aperta verso gli appartamenti comitali.

Nella pagina seguente:

I.7

Schema narrativo delle Storie di Cristo e della Vergine e delle Storie di San Nicola da Tolentino di Pietro da Rimini (1320 circa) nel cappellone di San Nicola a Tolentino.

I.8

Maestro del Crocefisso di Mombaroccio: *Storie di Cristo e Madonna in maestà e angeli* (1350 circa), Pedralbes (Barcellona), Monastero Reale, cappella di San Michele, ricostruzione del gioco della luce sulle lamine metalliche (dal video *Exposició Murals divins. La construcció d'una pintura. Monestir de Pedralbes*, Barcellona 2017).

