

COMMENTARI D'ARTE

COMMENTARI D'ARTE

46/47
ANNO XVI
2010

DE LUCA EDITORI D'ARTE



Fig. 1 - Oratorio san Colombano, crocifissione, insieme

Un possibile Giunta Pisano nella ritrovata cripta di san Colombano a Bologna

Franco Faranda

Il ritrovamento di una crocifissione (fig. 1) - una crocifissione, non un crocifisso - nella rinvenuta cripta di san Colombano a Bologna, apre nuove possibili riflessioni sulla presenza fisica di Giunta in città e su suoi rapporti con la pittura romana. Credo sia innegabile che i riferimenti stilistici di questo ritrovato lacerto, rimandino a Giunta e a ad un particolare momento del suo percorso artistico da collocare tra la croce in Santa Maria degli Angeli ad Assisi e il crocifisso in San Domenico a Bologna.

Capisco che l'enunciato andrebbe approfondito attraverso uno studio articolato, in grado di giustificare la discussa cronologia delle opere firmate dal maestro pisano e di individuare i supposti rapporti con la coeva pittura romana. È stata Andreina Draghi in ultimo a puntare l'attenzione, nell'aula dei Santi Quattro coronati, su un gruppo di figure che mostrano profondi legami con la pittura di Giunta Pisano al punto da far supporre la stessa presenza di Giunta nel cantiere romano o una profonda assimilazione dei suoi modi¹. Un legame tra Giunta e il terzo maestro di Anagni, protagonista delle pitture romane, era già stato intuito da Boskovits². La Draghi nel ribadire il collegamento, cede poi alla tentazione di fare di Giunta il "maestro" che non può che insegnare alle maestranze romane. Si corre così il rischio di far derivare da Giunta quella che può essere stata un'innovativa ricerca che il terzo maestro d'Anagni ha modo di condurre su vaste superfici affrescate. Giunta può essersi confrontato con queste esperienze arricchendo la sua "tavolozza" e proiettandola verso originali traguardi. La possibile presenza del pittore a Roma nel 1239³ - a quella data dovevano già essere iniziati i lavori ai Quattro Santi Coronati - potrebbe aver posto il maestro pisano davanti ad un cantiere di lavoro complesso

quale non ci è dato conoscere nella Toscana del XIII secolo.

Il pittore potrebbe aver incontrato la pittura romana in un precoce e perduto cantiere nella stessa chiesa di Assisi. Qui, nel 1236, il maestro pisano aveva realizzato il grande crocifisso poi ritrovato, nel 1623, sulla trave del transetto della chiesa superiore. Dipinto successivamente perduto, ma più volte citato da fonti contemporanee al ritrovamento⁴. È un'opera isolata o, come vuole Francesco Maria Angeli⁵, c'è dietro un consolidato rapporto con Frate Elia, incaricato da Gregorio IX di seguire i lavori dell'erigenda grande Basilica francescana? Il corpo del Santo viene trasferito nella chiesa - evidentemente già praticabile - nel 1230⁶. Dietro la veloce esecuzione dell'edificio l'abile gestione di Frate Elia e l'impegno, anche economico, di Gregorio IX. La sensibilità verso le arti del Pontefice romano, protettore dell'ordine da cardinale e vivente Francesco, è nota per i suoi interventi nella cappella di san Gregorio al Sacro Speco di Subiaco - ove ritroviamo quella che al momento sembra la prima raffigurazione del Santo - e nella cripta della Cattedrale di Anagni⁷. Qui immediatamente dopo il 1231, a seguito del ritrovamento del corpo di San Magno, si provvede alla decorazione della vasta cripta della cattedrale.

È più che probabile che trasferito solennemente il corpo di san Francesco nella Basilica, evidentemente già officiata nella parte eretta, ci si impegnasse, con altrettanta solerzia, per la realizzazione di una prima decorazione pittorica della quale sopravviveva, al 1623, la croce di Giunta.

Se questa è la possibile traccia di un primo perduto progetto iconografico, è plausibile che il Pontefice introducesse ad Assisi quelle maestranze romane

che aveva visto all'opera tanto a Subiaco che ad Anagni. Nell'articolato cantiere assiate, queste maestranze, provette e famose per la realizzazione di pitture murali, si incontrano con pittori toscani già impegnati nella realizzazione di icone di Francesco tra le quali, quella certa per datazione di Pescia, che Bonaventura Berlinghieri firma nel 1235.

Un cantiere, se c'è stato, del quale non resta traccia, ma che giustificherebbe il viaggio a Roma di Giunta e consentirebbe di inserire la perduta croce del 1236, in un articolato complesso decorativo. Il ritrovamento dell'affresco in san Colombano potrebbe aiutare l'approfondimento di questo possibile percorso del maestro pisano.

I tre crocifissi firmati dal nostro pittore, sono stati più volte discussi dai critici per quanto riguarda la

datazione. L'opinione corrente, codificata in tempi moderni da Cesare Brandi⁸, vedeva nell'ordine la croce oggi in Santa Maria degli Angeli in Assisi, quella del Museo Nazionale di san Matteo a Pisa e infine l'altra nella chiesa dei domenicani di Bologna. In tempi recenti la cronologia è stata ridiscussa da Boskovits⁹ che considera quale ultima opera la croce di Pisa e pone la croce di Bologna tra questa e l'altra di Assisi. Tartuferi¹⁰, nella sua monografia sul pittore pisano, capovolge la datazione delle opere e pone la croce di Bologna all'origine del percorso di Giunta, a cui segue la croce di Assisi e infine l'altra di Pisa. Bellosi¹¹ torna più volte sull'argomento confermando la scansione proposta da Brandi.

Le argomentazioni addotte tanto da Boskovits che da Tartuferi sono degne d'attenzione e lasciano un margine d'incertezza dovendoci affidare a considerazioni di ordine stilistico che quasi mai, nel XIII se-



Fig. 2 - Oratorio san Colombano, Abside centrale, particolare gruppo di figure (i magi?)

colo, sono solo il frutto di una presunta maturazione *in progress* dell'artista. Altri fattori intervengono, alle volte, a "variare" il percorso artistico di un maestro e tra questi le esigenze di culto e modelli iconografici di particolare rilievo in un determinato ambiente. Sono problematiche pressoché sconosciute, che vanno indagate attraverso articolati registri di ricerca e ci porteranno – quando saranno affrontate – ad abbozzare un diverso profilo culturale di Giunta che speriamo di poter sviluppare in una prossima occasione, magari dopo aver completato il restauro, tuttora in svolgimento, del vasto lacerto di affresco ritrovato in San Colombano.

Nel 2007, nella chiesa di san Colombano¹², ferveva il cantiere per la realizzazione di una delle sedi del "Museo della città"¹³. In maniera del tutto casuale, operando dei saggi sul logoro pavimento ottocentesco, lì dove era delimitato dalla parete sinistra della Chiesa, la martellina del muratore portava alla luce un frammento di colore, sotto il pavimento, in continuità con la parete¹⁴. L'Architetto Giordano che con l'architetto Scannavini, condivideva la responsabilità del cantiere, dispose ulteriori saggi che portarono alla luce il volto di un Cristo, quasi certamente un crocifisso. Il ritrovamento, benché frammentario e appannato dalla terra ancora depositata sopra il colore, parve subito rilevante a Massimo Medica che lo vide per primo e successivamente al sottoscritto. Il primo nome che venne avanzato fu quello del Maestro dei Crocifissi Francescani. In ogni caso la scoperta consentiva finalmente di documentare la presenza di un importante maestro che, almeno per qualche tempo, aveva dimorato in città. In verità gli storici dell'arte non hanno mai potuto provare che uno dei grandi artisti del XIII secolo, le cui opere si custodiscono a Bologna, fosse vissuto in città. Il Crocifisso di Giunta Pisano in San Domenico, la Madonna con Bambino di Cimabue nella Chiesa dei Servi, i crocifissi del "maestro dei crocifissi francescani" in san Francesco e forse in altre chiese, la stessa rilevantissima tomba di san Domenico, sono tutte opere che possono essere state eseguite anche altrove e trasferite poi in città. Un'assenza di maestri e una presenza di opere che appare comunque strana per una città che nel XIII secolo è uno dei centri universitari più insigni d'Europa che fanno caso mai immaginare ben altre opere per le chiese e i palazzi bolognesi rispetto alle poche, se pur rile-

vanti, che ci sono pervenute.

I successivi lavori di scavo nella chiesa di San Colombano hanno interessato tutta l'aula della Chiesa e hanno portato alla luce una grande cripta a tre navate - un tempo delimitate da colonne - con tre absidi che mostrano tracce di affreschi più antichi della crocifissione, quasi certamente risalenti al secolo XI. Forse, nell'abside centrale ci troviamo davanti ai resti di un'Adorazione dei Magi (fig. 2). Veniva progressivamente alla luce un'importante stratificazione di culture che documenta la vitalità dell'insediamento praticamente ininterrotta dal mondo romano alla città medievale. Sulla prima cinta muraria di selenite viene sovrapposto il nostro edificio, in un'epoca che non è stata ancora precisata¹⁵. I lacerti di affresco dell'abside documentano un'ufficiatura già nel secolo XI, forse anche nel X. Alla cripta si accedeva da due scalinate laterali, addossate alle pareti della chiesa. Scesi i gradini dell'originaria scalinata sinistra, guardando l'abside, il fedele incontrava uno spazio, delimitato da due lesene aggettanti, che incorniciavano l'affresco testé riscoperto, che raffigura Cristo crocifisso tra la Madonna e san Giovanni. La scena è impostata su un alto zoccolo dipinto con un motivo a spina di pesce, quasi una tovaglia d'altare. È delimitata esternamente da una triplice cornice dipinta, centinata, nei colori rosso bianco e blu con il blu quale cornice più esterna. Una cornice che funge da sipario all'immaginario palco sul quale poggiano le tre figure circoscritte da un fondale verticale suddiviso orizzontalmente in tre ampie fasce colorate dal basso verso l'alto nei colori ocra, verde e azzurro. Ognuno dei colori è separato da un sottile filo bianco a calce che delimita verticalmente anche il legno della croce e la triplice cornice esterna. Dalle due fasce basse del fondale, si innalzano due spesse cornici centinate che lo demarcano. Lo spazio tra la cornice-sipario esterna e il fondale costituisce un' approssimativa gabbia prospettica che racchiude il palco occupato dalle figure di Maria e Giovanni colte in una posizione che suggerisce la tridimensionalità. La croce, viceversa, è posta al di qua della cornice-sipario, come mostrano i bracci laterali sovrapposti alle cornici, accentuando così il senso di profondità spaziale della composizione. Le due figure laterali si presentano asimmetriche rispetto alla cornice esterna con Maria addossata alla stessa come se avesse appena



Fig. 3 - Assisi, Santa Maria degli Angeli, Crocifisso, insieme

fatto il suo ingresso sul palco dalla quinta di sinistra. Giovanni è abbondantemente dentro la scena, leggermente arretrato rispetto a Maria, perfettamente impostato sul fondale, mobilissimo nella rotazione del busto che gli consente di volgere lo sguardo verso il Cristo mentre le gambe sottolineano la dimensione frontale.

Così come il braccio laterale della croce sopravanza la cornice è probabile che superiormente, il cartiglio appena visibile, non costituisca il terminale, ma fosse sormontato dal palo verticale che anche in questo caso, sovrastava la centina superiore. Il restauro ancora in corso potrebbe consentire il recupero di ulteriori tracce utili a confermare l'accennata ipotesi ricostruttiva.

Questa sacra rappresentazione che inquadra la crocifissione in un calcolato gioco di volumi delimitati

da un sipario e un fondale, non può trovare riscontro tipologico nei crocifissi di Giunta né tantomeno lo trova nei discussi dossali variamente attribuiti a scuola o al maestro.

Rivela più di un riferimento compositivo con quella cultura romana che tanto ad Anagni, nella cripta di san Magno, che a Roma, nel ciclo dei mesi ai Santi quattro coronati, racchiudono le rappresentazioni tra un sipario e un fondale. Sull'immaginario palco, costituito da una stretta striscia di terra, le figure romane si muovono però su un piano orizzontale, senza che i personaggi accennino alla tridimensionalità. È interessante osservare le analogie formali tra la nostra crocifissione e queste articolate e complesse raffigurazioni. Analogo, ad esempio, il filo bianco che delimita figure, alberi e i colori del fondale. Simile anche la ripartizione del fondo. Del tutto diversa la capacità spaziale del nostro pittore

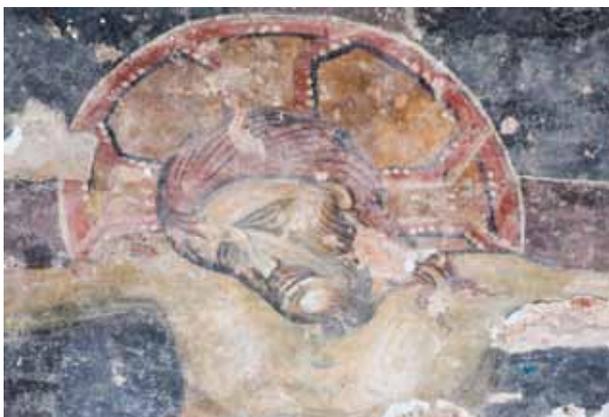


Fig. 4 - Oratorio san Colombano, volto di Cristo

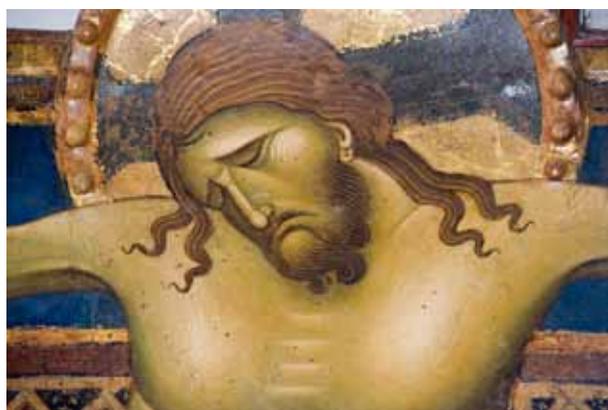


Fig. 6 - Bologna, San Domenico, Giunta Pisano, Crocifisso, particolare del volto

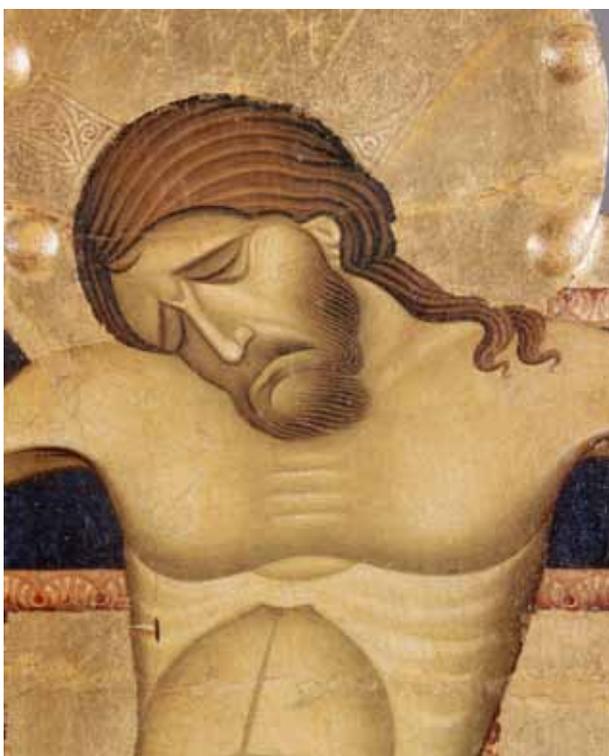


Fig. 5 - Assisi, Santa Maria degli Angeli, Crocifisso, particolare del volto



Fig. 7 - Bologna, Pinacoteca Nazionale, Maestro dei crocifissi Francescani, particolare del volto



Fig. 8 - Pisa, Museo Nazionale di san Matteo, Giunta Pisano, Crocifisso, particolare del volto



Fig. 9 - Oratorio san Colombano, crocifissione, san Giovanni



Fig. 10 - Oratorio san Colombano, crocifissione, Maria

che oltre a curare la tridimensionalità dei dolenti, sopravanza la cornice con il legno della croce. Novità non da poco rispetto alle raffigurazioni romane alle quali lo avvicinano anche alcuni caratteri fisionomici come il caratteristico profilo delle labbra trapezoidali della Vergine, simili alla croce di Assisi, ma a Bologna maggiormente evidenziate. Un motivo ricorrente nel ciclo dei mesi nell'Aula Gotica del monastero dei Santi Quattro Coronati come del resto le decorazioni rilevate sulle aureole del nostro affresco. Elementi significativi eppure solo marginali all'impianto compositivo, ben altrimenti strutturato e con delle fisionomie del tutto innovative rispetto al ciclo romano. I volti, a cominciare dal Cristo, trovano il riferimento più prossimo nel Cristo che Giunta esegue ad Assisi, oggi in Santa Maria degli Angeli. E non solo il volto, sul quale tornerò tra breve, ma

40 Commentari d'Arte

la figura stessa (fig. 3) trova nell'opera d'Assisi un puntuale riscontro. Il Cristo mantiene una postura composta, con il corpo solo leggermente arcuato. Ha il ventre tripartito e rispetto alla croce di Assisi ha un perizoma molto più ricco nel panneggio, caratterizzato dall'ampio risvolto centrale. Sono comunque i volti del Cristo (fig. 4) e della Madonna, gli unici rimasti visto che il viso di Giovanni è andato perduto, a consentire i più puntuali confronti con la croce di Assisi. L'arcata sopraccigliare tracciata con una saettante linea quasi ad angolo retto rispetto alla cannula nasale, caratterizza tanto la croce di Assisi (fig. 5) che l'altra in San Domenico a Bologna (fig. 6) e contraddistingue le croci di Giunta rispetto alle più numerose opere del Maestro dei Crocifissi francescani (fig. 7). In questo gruppo di opere la guancia tende a contrarsi nel dolore, i capelli scen-

dono a coprire parzialmente la tempia fino a tangere il sopraciglio.

Diversa la soluzione giuntesca che presenta una guancia larga evidenziata anche dai capelli che lasciano scoperta la tempia scostandosi molto dall'occhio, e altrettanto originali le labbra, aperte, diverse rispetto al maestro dei crocifissi francescani. In Giunta e nella nostra opera le labbra, inferiormente rimarcate da una linea che contorna e ombreggia il lato inferiore, si presentano ampie e seguono l'andamento della guancia. Se non mi inganna la lettura dell'opera, il cui restauro è ancora in corso, sembra che il labbro superiore si pieghi analogamente al labbro della croce in San Domenico. Comunque siamo davanti ad uno schema estremamente diverso dalle labbra chiuse a cuoricino, quasi contratte, del maestro dei crocifissi francescani. Solo una linea veloce per disegnare questo volto senza tornare sul segno, come farà il maestro dei crocifissi francescani quasi a sottolineare e accentuare un ricercato soffrire che in Giunta si risolve in un sereno abbandono, sottolineato altresì dalla compostezza del corpo poggiato sulla croce. Un legame profondo con la croce di Santa Maria degli Angeli, ma già

innovativo come mostra la barba con le caratteristiche due punte rigirate sul mento, diversa da Assisi, caratteristica anche delle opere del Maestro dei Crocifissi francescani, ma che trova probabilmente l'archetipo nella perduta croce di Assisi che Giunta esegue per frate Elia nel 1236 e nell'altra, che conosciamo, in san Domenico a Bologna. Un motivo ancora ripetuto, anche se già riassorbito dalla folta barba, diversamente sfumata, nel più evoluto e certamente più tardo crocifisso di san Ranierino a Pisa (fig. 8).

Accostando la croce in San Domenico a Bologna, con la crocifissione in san Colombano osserviamo, in quest'ultima, il capo maggiormente reclinato entro la spalla ed è forse questa l'unica sostanziale differenza rispetto alle tre croci note di Giunta assieme alle dita delle mani, più larghe e tozze confrontate con le tavole note del maestro e con le altre, analoghe, del maestro dei crocifissi francescani. Ma si tratta pur sempre di una variante in continuità e lo mostra il distendersi della spalla opposta a quella sulla quale reclina il capo. Essa si distende orizzontalmente sulla croce, analogamente alle altre croci del maestro pisano, senza provare ad evidenziare i pettorali, alzando la spalla e incassando il collo,



Fig. 11 - Oratorio san Colombano, crocifissione, Maria, particolare del volto



Fig. 12 - Assisi, Santa Maria degli Angeli, Crocifisso, particolare del volto della Madonna

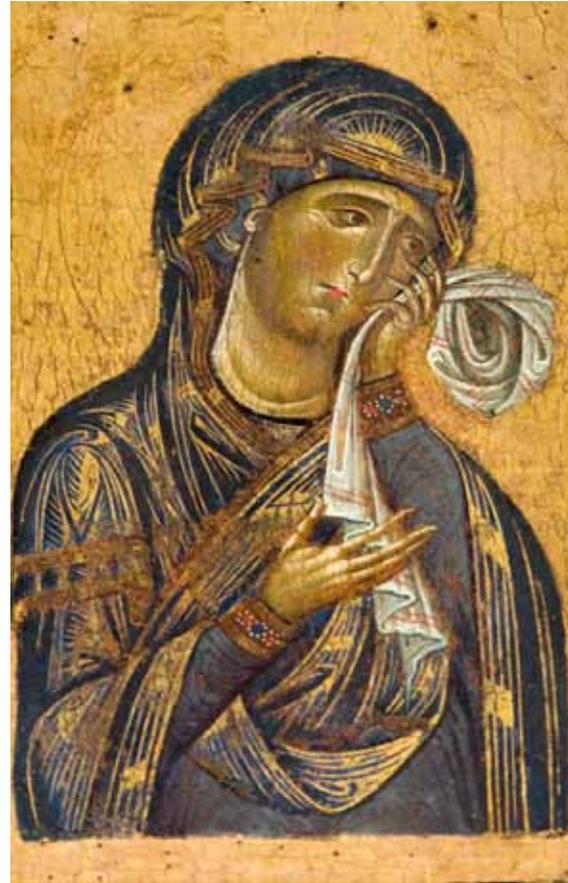


Fig. 13 - Bologna, San Domenico, Giunta Pisano, Crocifisso, particolare del volto della Madonna

come farà il maestro dei crocifissi francescani, che accentua così il momento del collassamento del corpo.

Ma è anche diverso l'impianto compositivo. L'icona del crocifisso - possiamo così definire la solenne astrazione cui rimandano i crocifissi di questa breve e intesa stagione iconografica racchiusa tra Giunta e Cimabue¹⁶ - è cosa diversa dai ritmi narrativi di una crocifissione che vede affiancato il mistero della Croce alla drammatica presenza di Maria e Giovanni ai lati del Crocifisso. Croce e crocifissione esprimono due diversi concetti come ben sottolinea la croce di Enrico di Tedice nella chiesa di san Martino a Pisa che sul tabellone laterale del crocifisso, ancora istoriato, rappresenta appunto la narrazione dell'evento: la crocifissione¹⁷. Nella crocifissione in san Colombano il Cristo presenta alcuni elementi che non trovano riscontro, al momento, né nelle

croci riconosciute a Giunta, né nelle altre raggruppate attorno al Maestro dei crocifissi Francescani. Il capo ben reclinato entro la spalla mostra un punto di mediazione tra i volti di Giunta, maggiormente eretti e gli altri del Maestro dei crocifissi francescani ancor più incassati nella spalla. Le braccia, a differenza dei citati modelli, fuoriescono, in basso, dal legno della croce. Una novità che trova però puntuale riscontro nella miniatura della biblioteca capitolare di Perugia, messale di san Giovanni d'Acri, più volte chiamata in causa quale modello per opere coeve¹⁸. Una miniatura comunque diversa dalla nostra crocifissione a cui l'accomuna la posizione del braccio del Cristo che fuoriescono, in basso, dal legno trasverso della croce. Per il resto la nostra opera presenta un'assoluta originalità, anche in quei dettagli che possono maggiormente richiamarla. Ad esempio l'apparente analoga figura di Giovanni che manca però del guizzante busto rotante che qualifica e rende originalissima la nostra figura. Allo stesso

modo la gestualità della Vergine della miniatura è sostituita nel nostro affresco da un solenne appiombamento e una controllata torsione del tronco.

Al contempo lo sfondo della miniatura, il caratteristico muretto che delimita sul retro la sacra rappresentazione, è un accorgimento che sposta in avanti la datazione dell'opera e costituisce un riferimento non certo per la nostra opera, ma – ad esempio – per la flagellazione di Cimabue nella collezione Frik a New York. La nostra parete di fondo, tripartita orizzontalmente, è del tutto in linea con gli sviluppi della pittura centro italiana della prima metà del secolo e trova ancora riscontro nel primo ciclo decorato d'Assisi con le storie parallele di Francesco e di Cristo.

Il messale di Perugia va inteso non come un antecedente, ma come un "modello" di crocifissione esistente, diffuso, certamente più antico come del resto mostra l'opera di Bologna che, nello schema generale è in linea con la cultura figurativa espressa anche dalla miniatura perugina e del tutto nuova, geniale, nelle figure di Giovanni e di Maria. Il primo colto in uno straordinario movimento (fig. 9) e Maria che sostituisce la gestualità della miniatura con una figura controllata nei movimenti, con la mano al petto e il pollice aperto ad angolo retto (fig. 10). Uno schema che affonda nel passato e che trova in Bologna un antico e nobile riscontro nella Madonna di San Luca.

Altrettanto sovrapponibile sembra il volto della Vergine in san Colombano (fig. 11) con l'analoga immagine della croce in santa Maria degli Angeli (fig. 12). Anche in questo caso lo schema assisiense appare rivisitato, attento ai suggerimenti romani - con il caratteristico labbro - ma soprattutto al modello bolognese in san Domenico, solo apparentemente diverso (fig. 13). La mano portata alla guancia, stretta attorno ad un fazzoletto, che ad Assisi è vista frontalmente mostrando solo il dorso, in san Colombano presenta allo spettatore parte del palmo che sembra trattenere un fazzoletto poi mancante dello svolazzo per l'ampia lacuna che taglia le nocche e interessa per intero la porzione d'aureola. La posizione della mano trova riscontro nella Madonna in san Domenico il cui ampio ricco svolazzo del fazzoletto è ben più articolato dell'altro in santa Maria degli Angeli e ricorda da vicino i virtuosismi del

nodo centrale del perizoma del Cristo in san Colombano. Allo stesso modo le pieghe del maphorion sul capo della Vergine con il caratteristico taglio orizzontale sulla fronte sono più vicine alla Madonna in San Domenico che all'altra di Assisi.

Manca nell'affresco di san Colombano, rispetto alle due tavole di Assisi e Bologna, quella abbondanza di preziosi decori, di pietre dure che cingono i polsi della Vergine o la raffinata legatura di Giovanni. I polsi dell'abito mariano in san Colombano sono arricchiti da tre fascette chiare, non meglio leggibili, ma sicuramente più sobrie rispetto alle finiture delle due tavole. Anche se le perline dei polsi della Madonna di Assisi mostrano più di un collegamento con le altre che in san Colombano impreziosiscono le aureole, le differenze restano sostanziali e credo siano da valutare tenendo anche conto della diver-



Fig. 14 - Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Crocifisso, particolare del busto

sa tecnica esecutiva: pittura su tavola e affresco.

Per quanto non sia questa la seda per approfondire l'argomento, è opportuno rilevare che la comparazione tra i tre crocifissi firmati palesa che il piccolo crocifisso del museo di san Matteo è stato eseguito per ultimo. Stilisticamente - per quanto parlare di stile per un maestro con così poche opere certe da scalare nell'arco di almeno quarant'anni di attività, sia molto difficile - l'opera appare la più matura. Il volto maggiormente attondato (fig. 8), la barba fusa che ha riassorbito al suo interno il doppio riccio sul mento e infine la ripartizione del ventre, per la prima volta bipartito in Giunta, annunciano tempi nuovi.

Lo stesso Bellosi, che pure considera il dipinto antecedente la croce in san Domenico a Bologna, non manca di notare l'originalità dei dolenti compositivamente simili alle figure del Maestro di Santa Maria Primerana¹⁹. Proprio rilevando questa somiglianza Garrison²⁰ era arrivato ad ipotizzare una collaborazione del maestro di Santa Maria Primerana con Giunta. Dell'anonimo artista fiorentino sarebbero le due figure dei dolenti. Ipotesi che Bellosi reputa improbabile anche per le modeste dimensioni della croce pisana, pur riconoscendo i legami tra questi e le figure del maestro fiorentino. Osserviamo intanto che se davvero c'è una somiglianza iconografica tra la Madonna del tabellone di san Ranierino di Giunta e il Maestro di S. Maria Primerana, ne consegue che le due opere debbono essere piuttosto coeve e per conseguenza la datazione della croce di Giunta non può che spostarsi in avanti. Cioè a dire, visti i collegamenti tra i due pittori e assodato che l'attività del maestro di S. Maria Primerana si svolge dagli anni 60 in avanti, anche la croce di Giunta deve collocarsi in anni assai prossimi a questi divenendo l'ultima delle croci firmate dal maestro pisano.

Il ventre bipartito del Cristo di san Ranierino (fig. 14) contraddistingue anche il Cristo deposto e la crocifissione nel ciclo dipinto nella navata della basilica inferiore di Assisi. Rispetto agli schemi finora osservati costituisce una novità del tutto in linea con la datazione proposta per questo ciclo che si tende a porre intorno agli anni 60 o subito dopo²¹. È riconosciuto nel pittore del ciclo francescano, il così detto Maestro di san Francesco, un orientamento giuntesco²² ed è stata anche avanzata l'ipotesi di una pos-

sibile partecipazione, sia pure di coordinamento e indirizzo, da parte di Giunta Pisano²³ che, del resto, ad Assisi è di casa e forse il primo pittore della Basilica. L'affascinante problema andrà ridiscusso con una rilettura dei dati finora commentati e ripropo- nendo il problema della datazione del ciclo che può benissimo essere collocato entro gli anni 50 del secolo, che non sono contraddetti né dalla bolla *Decretum et expedit* del 10 luglio 1253, spesso invocata quale termine post quem, né dallo stile.



Fig. 15 - Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Dossale, san Francesco e storie della sua vita, part. della guarigione dell'indemoniata



Fig. 16 - Assisi, Maestro di san Francesco, Basilica inferiore, Cristo depone le vesti

Nella Basilica Superiore, nel 1258, è citata in un documento, la vetrata che raffigura l'episodio delle stimmate, attribuita, unanimemente allo stesso maestro di san Francesco che esegue il ciclo della navata nella chiesa inferiore²⁴. È più facile immaginare che la vetrata segua e ripeta quanto in grande e con riflettuta consapevolezza si è andato elaborando nella navata della chiesa inferiore. Ne consegue che, almeno al 1258, il ciclo doveva già essere stato dipinto. Qui del resto i rimandi di stile alla cultura di Giunta, quale appare nelle storie che fiancheggiano il polittico oggi al San Matteo di Pisa, soprattutto in alcune rappresentazioni, diventano puntuali. Mi riferisco in particolar modo ai panneggi della figura esterna destra della scena con la liberazione dell'in-

demoniata. Il chierico raffigurato sul lato destro, porta le mani al volto causando con questo gesto il ripiegamento dell'ampia casula sui gomiti (fig. 15). A ben vedere il mosso e ampio panneggio è impostato in maniera analoga nelle figure di profilo che occupano la scena del *Cristo che depone le vesti* nel ciclo francescano di Assisi (fig. 16). In entrambe le rappresentazioni inoltre, il movimento dei panneggi della sopravveste è bilanciato dall'analogo appiombamento della tunica²⁵. La compresenza, nel ciclo di Assisi, di elementi innovativi e prospetticamente avanzati con altre scene in cui prevale uno spazio bidimensionale, depongono per una data precoce in cui i diversi stimoli possono convivere e giustificarsi a vicenda. Né è rapportabile ad un maestro tardo anche



Fig. 17 - Assisi, Maestro di san Francesco, Basilica inferiore, Crocifissione



Fig. 18 - Assisi, Maestro di san Francesco, Basilica inferiore, Crocifissione, part. delle tre Marie

perché le invenzioni sono di assoluta qualità e l'impostazione delle scene, in alcuni casi, del tutto innovative. Il maestro di san Francesco si rivela, in questo ciclo, un eccellente maestro, debitore negli schemi figurati anche a Giunta del quale, probabilmente, stentiamo a riconoscere l'ideale presenza perché conosciamo del maestro solo le rappresentazioni quasi miniaturizzate sulle tavole che raffigurano San Francesco e storie della sua vita e che gli sono state di volta in volta attribuite.

Una datazione più vicina agli anni 50 che 60 trova ulteriore giustificazione nel documento redatto nel capitolo di Naborne del 1260 nel quale si condannano le chiese francesca-



Fig. 19 - Assisi, Maestro di san Francesco, Basilica inferiore, Crocifissione, le tre Marie

ne decorate con particolare sontuosità²⁶. Se non è stata semplice accademia - e perché avrebbe dovuto esserlo - quel capitolo poteva aver presente una sola grande chiesa in cui "curiositas et superfluitas directe obvient paupertati" a causa dei suoi decori: Assisi. In Assisi il ciclo della navata inferiore, reso ancor più prezioso dai sontuosi arredi già esistenti

a cominciare dal prezioso reliquiario donato da Gregorio IX²⁷. Pitture certo molto più brillanti e ricche di decori di quanto vediamo oggi, dopo i maltrattamenti ricevuti dal tempo e dai successivi lavori in Basilica.

E potrebbe essere che da quelle disposizioni, poi ribadite in altre occasioni, ma sempre meno sentite nella pratica, si sia imposta una riflessione che ha portato a circa un decennio di stasi nella stessa Assisi, fino a quando questo primo gruppo di maestranze non sarà sostituito da una nuova generazione di maestri coordinati dal giovane Cimabue.

E se le pitture fossero già state realizzate quando Innocenzo IV consacra e benedice gli altari della basilica inferiore, nel 1253? Un altro indizio porta a valutare con attenzione questa possibilità. Chiara Frugoni pone l'attenzione su un miracolo riportato dalla legenda maior di san Bonaventura del quale fu spettatore e co-protagonista il vescovo di Ostia, poi divenuto papa con il nome di Alessandro IV che predicava gli esercizi alla curia romana nella basilica di san Francesco²⁸. Una lastra pesante cadde dal pulpito che era alto e in pietra e colpì una donna alla testa. Malgrado avesse la testa fracassata, la donna, votatasi a Francesco, si rialzò indenne. Rinaldo dei Conti di Segni fu nominato vescovo di Ostia nel 1234 (era ancora papa Gregorio IX) e pontefice nel 1254. L'episodio si colloca dunque nello spazio di questi venti anni e fa presupporre la chiesa già officiata e in grado di ricevere un numero ragguardevole di persone. Chiara Frugoni avanza l'ipotesi che al tempo la chiesa fosse già decorata. La presenza nel ciclo dipinto dell'episodio del sogno di Papa Innocenzo III, incluso nella seconda vita di Tommaso da Celano, già conclusa intorno al 1253, la porta a datare il ciclo intorno a questi anni²⁹. Praticamente prima del 1254 quando al soglio di Pietro salirà il Vescovo di Ostia che predicava in Basilica. Proprio la narra-

Commentari d'Arte 47

zione del miracolo, del resto, porta ad immaginare una Chiesa nella quale fervevano i lavori e che era contemporaneamente officiata. È la stessa lastra che si distacca dal pulpito in pietra che fa pensare a lavori ancora in corso che, in assenza di leggi sulla sicurezza nei cantieri, potevano comportare la contemporanea presenza di lavori e manifestazioni liturgiche con conseguenti incidenti come quello descritto. Certo è sempre più strano che questa chiesa con un pulpito in pietra, oggetto di affluenza continua da parte di pellegrini, luogo di incontri per ritiri spirituali della casa pontificia, si presentasse nuda nelle pareti. La datazione ipotizzata del resto, è ben giustificata dalle pitture che presenta la novità del Cristo con il ventre bipartito contemporaneamente elaborata da Giunta nella sua croce per san Ranierino che è innovativa rispetto alle altre due croci del Maestro e alla stessa crocifissione affrescata a Bologna. Si ha la percezione che il modello stia per essere sperimentato proprio in questi anni nel vasto cantiere di Assisi che vede all'opera questo grande e anonimo pittore che alla metà del secolo è chiamato a elaborare il primo organico ciclo decorativo della Basilica Franciscana ove non è poi così strano immaginare una ideale presenza di Giunta che nella stessa Basilica aveva operato nella prima stagione decorativa, come documenta Padre Francesco Maria Angeli³⁰ e come testimonia la perduta croce con frate Elia, datata 1236. Sono dati che dovranno presto portare a riconsiderare una possibile prima stagione decorativa per la chiesa di Assisi, ipotizzata introducendo questo lavoro, che ruota attorno alla croce del 1236 e che probabilmente vede la compresenza di più maestranze in questo straordinario luogo di culto e cantiere, in divenire sia dal punto di vista iconografico che stilistico.

Abbiamo accennato al complesso ciclo decorativo della basilica, già post Giunta, ma che in Giunta ritrova l'ideale antefatto culturale e artistico, e probabilmente anche il maestro di riferimento, perché nella crocifissione del ciclo di Assisi cogliamo un puntuale riferimento con la crocifissione bolognese.

La raffigurazione di Assisi è conosciuta come "Cristo che affida a Giovanni la Madre"³¹ per via della lettura dell'epigrafe tracciata sulla parete sopra le figure (fig. 17). La scena è incastonata tra Cristo che si spoglia delle vesti per salire sulla croce e la depo-

sizione. È evidente che la raffigurazione che esaminiamo rappresenta la crocifissione e in essa è dato rilievo al momento dell'affido della Madre a Giovanni. La scena è una delle quattro che Serena Romano, provando a identificare i vari operatori impegnati nell'esecuzione del ciclo, giudica del Maestro di San Francesco³². Un artista che, stando all'ipotesi avanzata dalla studiosa, palesa di conoscere l'ultima fase di Giunta, legata al crocifisso di san Ranierino. Il confronto che poteva essere portato avanti solo sulle croci di Giunta, presentava non poche difficoltà davanti all'articolato svolgimento del complesso ciclo narrativo di Assisi. Il vasto frammento superstite della crocifissione di Assisi, in pratica il lato sinistro della raffigurazione, mostra il pianto delle pie donne sotto la croce e l'affido di Maria a Giovanni. È una delle scene più belle dell'intero ciclo e può fare da raccordo culturale tra il maestro e Giunta Pisano. La scena si eleva anche rispetto alle altre che Serena Romano giudica autografe del maestro di san Francesco.

I volti delle Marie si distinguono dalla tipica fisionomia del maestro di san Francesco, riconoscibile per i visi dal mento allungato, larghi e piatti. Queste figure si caratterizzano per la guancia piena e aperta, sottolineata e accompagnata dall'arcata sopraccigliare quasi ad angolo retto con la cannula nasale dal profilo greco, molto evoluto rispetto alle fisionomie dei dolenti sulle croci di Giunta, eppure ad esso debitore nell'arcata sopraccigliare (fig. 18). Un artista che muove da Giunta, che compone la scena misurando lo spazio con scienza prospettica giocata sul doppio riscontro delle tre Marie che accentuano la profondità e dalla nuovissima visione prospettica di Giovanni che sostiene la mano della Madonna con una vista frontale accentuata dal cono prospettico dell'avambraccio. Il colore poi, nei pochi frammenti ove ancora è possibile apprezzare quella che doveva essere una ricca gamma cromatica, è squillante nel rosso delle vesti lumeggiate di tratti bianchi. Ben altrimenti rilevati se contrapposti alle pieghe della sopraveste di Giovanni, della quale oggi si conserva solo il disegno, e della veste di Maria, anch'essa ridotta al solo disegno. Ricchezze cromatiche, vive e squillanti, come appaiono i colori nel ritrovato lacerto bolognese, al quale rimanda anche il frammento di perizoma del Cristo e la più esterna delle Marie.

Quest'ultima figura, con soluzione compositiva simile all'affresco bolognese, sopravanza la cornice che delimita la scena (figg. 10 - 19). La mano poggia alla guancia con analoga prospettiva che consente di vedere il palmo. Le analogie con il nostro affresco trovano ulteriori riscontri nel "Cristo che si spoglia delle vesti", la cui croce, in alto, fora il complesso apparato decorativo proprio come nella nostra crocifissione i bracci laterali sono posati sopra la cornice. Sono "invenzioni" iconografiche di grande spessore e testimoniano ulteriormente la qualità della ritrovata pittura bolognese che attribuiamo a Giunta, e che rappresenta un riferimento per il maestro di san Francesco. Un modello almeno per noi, perché il maestro di san Francesco avrebbe potuto apprezzare analoghe soluzioni che Giunta potrebbe aver già sperimentato in un perduto cantiere di Assisi, ben presente ai maestri che si cimentano nell'innovativo ciclo francescano. L'opera bolognese pertanto potrebbe essere un indiretto testimone del lavoro che il maestro pisano esegue ad Assisi nell'ambito di una prima decorazione della chiesa francescana. Un ruolo di coordinamento che fa immaginare un'organizzata bottega nella quale il maestro opera in prima persona e affida molti dei lavori ad una squadra di allievi tra i quali ritroviamo l'anonimo autore della crocifissione del ciclo di Assisi. Il ritrovato vasto frammento in san Colombano e i puntuali riferimenti alla pittura di Giunta, portano a valorizzare la croce in san Domenico. Al di là dei problemi cronologici resta da chiedersi se l'imponente manufatto sia stato il solo a svettare sull'iconostasi della chiesa domenicana o se non facesse parte di un vasto ciclo figurato. Si ripropone lo stesso problema che abbiamo immaginato per la Basilica di Assisi nel decennio 30 - 40 e che potrebbe presentarsi analogo nella chiesa domenicana nel decennio 40- 50. Un percorso solo ipotizzabile che renderebbe comunque più plausibile la presenza di Giunta in san Colombano, una chiesa certamente "minore" rispetto alla grande basilica domenicana. Solo un'ipotesi, che porta alla memoria un'altra croce, oggi anch'essa solitaria, nel tempio malatestiano di Rimini. In quel caso però sappiamo che la croce costituisce l'elemento centrale di un ciclo affrescato da Giotto per l'allora chiesa Francescana della città. Un'altra traccia, questa volta appena più consistente, per immaginare le grandi croci di Giunta ad Assisi e a Bologna, quali parti, sia pure le più

significative, di un progetto decorativo al cui interno spiccavano e concludevano il perduto percorso iconografico e teologico.

Note

1 Andreina Draghi, *Gli affreschi dell'aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*. Skira 2006 p. 88.

2 M. Boskovitz, Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del duecento. In *Arte Illustrata* anno VI nn. 55-56, 1973 p. 345.

3 Cesare Verani, *Giunta Pisano ha soggiornato a Roma?* In *l'Arte* XXIII, 1958, pp. 3-4. Articolo richiamato tanto da Boskovits che da Tartuferi, Giunta Pisano, Soncino 1991.

4 Giuseppe Rotondi, *Una lettera al Card. Federico Borromeo a proposito del crocifisso di frate Elia*, in: "Archivio storico lombardo" Anno LIV, fasc. II-III, pp. 446 - 450.

5 Francesco Maria Angeli, *Collis Paradisi Amoenitates seu sacri conventus Assisiensis historiae* libri II, Montefalisco (Montefiascone) 1704. Seconda edizione MDCCLII, p. 33. Dalle *Memorie* della Basilica di Assisi, di Padre Angeli, pubblicate postume, ma già scritte nel 1683, si deduce che Giunta era già operativo nel 1210 e che frate Elia, impegnato nella costruzione della chiesa di Assisi, per *Giuntam Pisanum, rudis illius saeculi pictorem supra mediocrem interius exornari praecepit*. La citazione di Padre Angeli fa pensare ad un'attività di Giunta per la chiesa di Assisi che va ben oltre la documentata croce datata 1236 e oggi perduta. Va osservato che queste note recuperano il nome di Giunta quando era pressoché sconosciuto e questo fa pensare che Padre Angeli attinga a documenti obiettivi, quali possono essere stati eventuali note di spesa custodite nel convento di Assisi. Le cronache pisane citate da Giovanni Rosini (Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana, epoca prima da giunta a Masaccio*, tomo I, p. 94 nota 17. Pisa, presso Niccolò Capurro, 1839) e il libro di Padre Francesco Maria Angeli si datano nella seconda metà del XVII secolo e credo costituiscano le prime informazioni a stampa dell'esistenza di un pittore di nome Giunta che ha un ruolo nella decorazione della Basilica di Assisi. Precedentemente il ritrovamento della croce è ricordato dal Wadding e dal Boverio. (I due testi sono riportati da Servus Gieben, *La croce con frate Elia di Giunta Pisano* in: *il Cantiere pittorico della Basilica Superiore di san Francesco ad Assisi* 2001 p. 102. L'autore non cita però il testo di Padre Angeli che, a mio avviso, è il più significativo e originale).

6 André Voucher, *Francesco d'Assisi*, op. cit., p. 165.

7 M. Boskovits, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in: *Paragone* "Arte", anno XXX, n. 357, novembre 1979. La stessa cronologia è ripetuta da Francesco Gandolfo

50 *Commentari d'Arte*

nell'introduzione al volume di Andreina Draghi, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati*, op. cit.

8 Cesare Brandi, *Il Crocifisso di Giunta Pisano in San Domenico a Bologna* in: "L'Arte", aprile 1936 fasc. II, pp. 71 - 91

9 Miklos Boskovits, *Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del duecento*. In "Arte Illustrata" anno VI nn. 55-56 1973.

10 Tartuferi, *Giunta Pisano*, Soncino, 1991

11 Luciano Bellosi, *Precisazioni su Coppo di Marcovaldo* in: "Tra metodo e ricerca: contributi di storia dell'arte", Atti del seminario di studio in ricordo di Maria Luisa Ferrari (Lecce 1988), a cura di Regina Poso e Lucio Galante, Galatina (Lecce) 1991, pp. 37 - 74. Poi Edito in: Lucio Bellosi "I vivi parean vivi" scritti di storia dell'arte italiana del duecento e del trecento, Prospettiva nn. 121 - 124, giugno-ottobre 2006. pp. 18 - 32; *Duecento. Forme e colori del medioevo a Bologna*, a cura di Massimo Medica. Bologna 2000

12 La chiesa di san Colombano è nota agli storici dell'arte per il soprastante oratorio affrescato dalla prima generazione di allievi dei Carracci (cfr. *Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli. L'oratorio di san Colombano* a cura di Jadranka Bentini. Rapporti della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini. Nuova serie n. 4. Minerva Edizioni, Bologna 2002). La sottostante chiesa era da tempo adibita a laboratorio artigianale. Per una storia dell'insediamento cfr. Francesco Giordano, *La Chiesa di San Colombano in Bologna. Notizie sulla storia e sulle decorazioni* in: "Il Carrobbio" XXIII - 1997, Patron editore pp. 31 - 43. Evidentemente non c'è alcun cenno alla cripta, allora del tutto interrata e sconosciuta.

13 Il "Museo della città", denominazione provvisoria di un'operazione culturale nata in seno alla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, fortemente voluta dal suo Presidente, il Prof. Fabio Roversi Monaco, punta a rendere fruibile un patrimonio nascosto custodito in alcuni Palazzi della città. Il percorso espositivo e conoscitivo intende visualizzare una ricchezza culturale che si mostrerà integrativa rispetto all'esistente evidenziando tematiche storico artistiche misconosciute al grande pubblico, proponendole in spazi innovativi anche da un punto di vista espositivo. La Chiesa di San Colombano è uno dei punti di riferimento del progetto assieme allo storico Palazzo Fava, ove finalmente i bolognesi - e non solo - potranno rivedere i celebri affreschi dei Carracci, nella sala di Giasone, e gli altri delle altre sale, con le storie di Enea, che nessuno storico moderno ha mai potuto osservare, dal momento che i fumi di antichi incendi li alteravano profondamente. Senza voler sostenere che sono tornati "all'antico splendore", perché nessun re-

stauro potrà mai restituirci le finiture con le quali i maestri avevano completato le scene, è indubbio che la godibilità è tornata alta al punto da consentire all'occhio esercitato, di integrare quanto manca alla martoriata pittura.

14 Roberto Scannavini e Francisco Giordano, *Bologna fra rinnovo e restauro. Il recupero e il restauro del Complesso di San Colombano. Polo Culturale del Museo della Città di Bologna*. In: "Ingegneri Architetti Costruttori" Anno LXIV - Luglio/Agosto 2009 (6) n. 701.

15 I lavori di scavo sono stati seguiti dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna. L'alta Sorveglianza sui lavori è stata esercitata dalla dott.ssa Renata Curina. Sono contemporaneamente in corso ricerche documentarie sul complesso.

16 Franco Faranda, *Variazione iconografica dell'icona della Croce dipinta nel corso del XIII secolo* in: "Commentari di Storia dell'Arte", anno XIII n. 36 - 37, gennaio - agosto 2007 pp. 8 - 16.

17 Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimate* - Einaudi 1993, p. 324

18 Serena Romano, *Le storie parallele di Assisi: il Maestro di S. Francesco* in: "Storia dell'Arte" 44 (1982) pp. 63-81 riedito con aggiornamento iconografico in: Serena Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori. Botteghe, strategie narrative*, Viella editore, Roma, 2001, pp.15 -48, ill. 16.

19 Luciano Bellosi, *Precisazioni su Coppo di Marcovaldo* in: "Tra metodo e ricerca: contributi di storia dell'arte", op. cit. pp. 37 - 74.

20 E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949, p. 27

21 Il ultimo cfr. le schede di Alessio Monciatti in: *La Basilica di san Francesco ad Assisi*, a cura di Giorgio Bonsanti, collana Mirabilia Italiae, vol. schede. Panini 2002 pp. 324 - 329.

22 Serena Romano, *Le storie parallele di Assisi: il maestro di S. Francesco* in: "Storia dell'Arte" 44, (1982) pp. 63-81 op. cit.

23 Cfr. Mariagiulia Burrelli e Antonio Caleca, *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, in: *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del duecento da Giunta a Giotto*. Catalogo della mostra. Pacini editore 2005

24 La nota documentaria è riportata da S. Nessi, *La Basilica di S. Francesco e la sua documentazione storica*, casa Editrice francescana, Assisi, 1982, p. 50.

25 La datazione e l'attribuzione a Giunta del Dossale pisano è stata, come gran parte delle attribuzioni al maestro, molto discussa. Una datazione tarda, intorno al 1253, appare la più convincente anche perché una delle storie del dossale, "la giovane deformata" per la disubbidienza della madre e subito guarita dopo il suo

ravvedimento, è episodio riportato solo nel trattato dei miracoli di Tommaso da Celano, redatto intorno al 1253, e mai più ripetuto nei dossali francescani. Una sintesi delle vicende attributive nella scheda di Lorenzo Carletti in: *Cimabue a Pisa, catalogo della mostra*. Op. cit. p. 122. Chiara Frugoni sottolinea il rilievo che assumono le fonti che tramandano i miracoli per la datazione dell'opera. Contesta pertanto le opinioni di quanti hanno considerato l'opera degli anni 30 del secolo. Cfr. Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimate*, op. cit. cap. X e nota 14.

26 Serena Romano, *L'inizio dei lavori di decorazione nella chiesa superiore. Pittori nordici e pittori romani fra Cimabue e Jacopo Torriti* in: *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, op. cit. p. 49 e appendice documentaria, n. 4 p. 231.

27 André Vauchez, *Francesco d'Assisi*, op. cit. p. 165.

28 Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimate*, op. cit. p. 283.

29 Bisogna evitare le correlazioni troppo stringenti tra testi e immagini. Il trattato dei miracoli di Tommaso da Celano è il frutto di una ricerca corale alla quale partecipano molti frati che fanno giungere a Tommaso le proprie osservazioni. Siamo nel cuore francescano ed evidentemente del sogno di Innocenzo III si sarà discusso molto soprattutto dopo il primo decennio, quando l'ordine è sempre più strutturato e alla ricerca di "testimonianze" atte a nobilitarne l'azione dei frati e il ruolo del fondatore. Non è pertanto del tutto corretto porre un termine ante quem legato alla prima stesura del trattato dei miracoli. L'episodio era sicuramente noto ad Assisi anche a ridosso di quegli anni.

30 Francesco Maria Angeli, *Collis Paradisi Amoenitates seu sacri conventus Assisiensis historiae libri II*, Montefalisco (Montefiascone) 1704. Seconda edizione MDCCLII, p. 33. Op. cit. nota 5.

31 Alessio Monciatti in: *La Basilica di san Francesco ad Assisi*, a cura di Giorgio Bonsanti, op. cit. schede del ciclo.

32 Serena Romano, *Le storie parallele di Assisi*, in: *La Basilica di san Francesco ad Assisi*, op. cit. p. 19. Le altre raffigurazioni identificate come autografe del maestro di san Francesco sono: la predica agli uccelli, le stimate, il compianto sul Cristo morto, la deposizione dalla croce.

