

COMMENTARI D'ARTE

COMMENTARI D'ARTE

50
ANNO XVII
2011

DE LUCA EDITORI D'ARTE

LA PERDUTA CROCE DI ASSISI DIPINTA DA GIUNTA PISANO NEL 1236.

FRANCO FARANDA

Il ritrovamento nel XVII secolo

Nella Chiesa superiore di Assisi, al 1623, frati e fedeli sentono ormai proprie le armonie figurative che sono divenute parte integrante di questa grande chiesa-reliquiario che custodisce il cuore pulsante dei frati minori: la tomba di Francesco. Per i frati, che alternano accoglienza e preghiera, è un'abitudine sedere sugli scranni del coro e volgere lo sguardo a due differenti momenti della crocifissione di Cristo, così mirabilmente impresse nell'intonaco da Cimabue. Poi, in alto, sulla lunga trave che idealmente separava il presbiterio dalla navata, i loro sguardi incrociavano il verso di una grande croce destinata soprattutto ai fedeli, punto di riferimento liturgico e devozionale, che isolava e univa al contempo, navata e presbiterio, fedeli e frati minori. Chi entrava, nell'incerta luce del mattutino o al vespro, accolto dal salmodiare dei frati si incontrava, prima che con le storie sulle pareti, con questa centralissima croce. Se ne coglieva immediatamente la forma a differenza dell'immagine dipinta poco visibile per la distanza e forse anche perché offuscata dalla polvere accumulata in quasi quattrocento anni di ostensione. Difficile per i frati raggiungerla, anche per una spolverata, forse nemmeno necessaria, dal momento che era il legno sagomato, prima ancora che l'immagine, a ripetere l'invito che Francesco non ha mancato mai di rammentare ai suoi frati e a quanti si accostavano alla sua spiritualità: *“tutto il rispetto e tutta l'adorazione al Santissimo corpo e sangue del Signore nostro Gesù*

*Cristo”*¹. Il Santo parlava di Eucaristia, ma la sua indicazione potrebbe essere all'origine di una nuova iconografia della croce che si perfezionava negli anni in cui si erigeva la grande Chiesa francescana². Nella sua casa terrena, lì dove riposavano le sue membra, il suo invito riecheggiava anche attraverso questa grande tavola dipinta che doveva aver goduto di grande prestigio se non era stata rimossa nemmeno negli anni fervorosi di una straordinaria stagione figurativa. La seconda metà del XIII secolo aveva visto infatti in basilica l'attività di un eterogeneo gruppo di artisti che avevano lavorato l'uno accanto all'altro, in una successione temporale che non di rado aveva anche portato a disfare per immediatamente rifare secondo sensibilità sempre nuove alimentate dai tempi eccezionali, ma anche dal fervoroso stratificarsi del pensiero francescano, in quegli anni soggetto a continui assestamenti e variazioni. Frati minori, minori a tutti gli altri, come li volle Francesco, ma dinamici e spesso messi in crisi da quella tomba che continua a parlar loro, a richiamarli alle origini che la ricchezza di quella stessa Chiesa pare rinnegare.

Nel 1623, quando abbiamo posato gli occhi all'interno della grande chiesa, non era ancora sopita la polemica innescata un secolo prima, nel 1525, da un numeroso gruppo di frati che, volendo somigliare maggiormente a Francesco, si erano scissi dando origine ai “cappuccini”³. Per distinguersi e meglio identificarsi con il fondatore nacque una disputa anche sulla forma dell'abito e già questo indirettamente ci informa

che per quanto ci si sforzasse di avvicinarsi a Francesco, non si poteva fare a meno di pensare come uomini del XVI secolo dando comunque alla “forma” una valenza che il fondatore non avrebbe nemmeno immaginato. Anche questa separazione era stata riassorbita nel seno della grande famiglia francescana, abituata da sempre a scindersi e ricomporsi, animata dal desiderio di avvicinarsi ad un irraggiungibile Francesco. Gli abiti che Cimabue e Giotto avevano fatto indossare al Santo sulle pareti della grande chiesa costituivano anche dei documenti utili agli uni e agli altri per risalire alla forma primitiva dell’abito del fondatore. Altre immagini, più antiche, forse erano al momento sconosciute e comunque non avevano la stessa visibilità delle “storie” dipinte nella chiesa madre. Dobbiamo poi immaginare che sulle pareti di Assisi le pitture mostrassero certamente dei problemi conservativi. I colori saranno stati offuscati da polvere, fumi di candele e lampade: forse, come la grande croce posta sulla trave, le stesse figure si distinguevano poco.

Solo particolari occasioni imponevano una profonda pulizia della chiesa. Si rimuovevano allora gli arredi e si preparava l’aula per la singolare funzione religiosa.

Un evento solenne stava per accadere proprio nell’anno 1623 quando abbiamo voluto incontrare i nostri frati in un’ordinaria giornata di preghiera e accoglienza nella grande chiesa. Probabilmente dopo il mattutino e le lodi il padre guardiano ha informato i suoi consiglieri - e la notizia si è immediatamente diffusa tra i frati - che nella chiesa sarebbe avvenuta la consacrazione episcopale del legato di Perugia, Francesco Boncompagni. Bisognava accertarsi che tutto fosse in ordine per la solenne celebrazione, preparare i paramenti più preziosi, rivestire gli altari. Si sarà forse discusso anche dell’utilità liturgica di quella grande croce, dalle forme primitive e che nessuno sapeva attribuire, posta in alto sulla trave traversa. Il concilio di

Trento aveva innescato un’ondata di novità che aveva interessato gli altari, gli arredi, i dipinti. Ben al di là del decreto sulle immagini sacre, tali cambiamenti riguardavano lo spazio liturgico nel suo complesso ed erano determinate non da singole norme, quanto da una riflettuta e generale riformulazione della liturgia⁴. Ormai erano poche le chiese con croci poste su una trave traversa, ultimo ricordo di un’iconostasi adesso sconosciuta in occidente⁵. Forse anche per questo fu “*fatto calare a basso il Crocifisso, che stava sopra una trave in mezzo della medesima Chiesa*”⁶. la cronaca dell’evento ci è giunta quasi in contemporanea e attraverso una lettera che il vescovo di Assisi invia al Cardinale Federico Borromeo l’anno successivo, rilevando una curiosità che certamente avrà coinvolto molto i frati presenti quando la grande croce fu tolta dalla trave. “*fu trovata à piedi di detto Crocifisso un’Effigie di Frat’Elia con l’habito di s. Francesco che è da Cappuccino con le scarpe all’Apostolica e con l’iscrizione che mando qui inclusa*”. L’iscrizione recitava “*Frater Elias fecit fieri. Iesu Christe pie, miserere precantis Eliae. Guncta pisanus me pinxit. Anno D. MC-CXXXVI Indictione nona*”.

Il committente dell’opera.

Immagino che l’interesse dei frati non fosse suscitato dal nome di *Guncta* che niente diceva allora e non solo ai frati, ma dall’immagine di frate Elia. Un figura controversa che aveva dato all’ordine onori e oneri. Il frate, era stato provinciale in Terrasanta dal 1217 e aveva seguito Francesco al ritorno dal suo incontro con il Sultano d’Egitto Malik al-Kamil. Un’esperienza dai contorni troppo sfumati per poter essere correttamente giudicata. Le fonti coeve però concordano nel presentare positivamente il dialogo tentato da Francesco quale strada alternativa al linguaggio della guerra⁷. In Italia, dal 1221, Francesco affida a frate Elia la responsabilità dell’ordine che, stando alla prima biografia di



1 - Frate Elia in ginocchio, Roma, Museo Franceseano, incisione del 1666



2 - Frate Elia in ginocchio con la croce di Giunta Pisano, Roma già nella chiesa di S. Maria della Concezione

Tommaso da Celano⁸, guida in sintonia con i desideri del fondatore. Lo segue costantemente negli ultimi anni di vita esercitando, alle volte, vere e proprie pressioni per costringerlo a curarsi. Sarà lui a vedere le stimmate e ne scriverà ai frati nella lettera che annuncia la morte di Francesco⁹. Preparati da questa lunga frequentazione con il Santo ci saremmo aspettati una sua elezione al primo capitolo generale post mortem del fondatore. Viene però eletto un altro frate, Giovanni Parenti, e a Elia viene affidata la cura della nuova chiesa che sta per essere edificata per custodire il corpo di Francesco. Probabilmente in questa non elezione c'è la prova di un disagio dell'ordine nei confronti di Elia. Forse è la sua frequentazione con Francesco e l'ascendente avuto sul fondatore che lo ha reso invisibile

a molti frati, forse – come è stato detto – la sua stessa “laicità” che non era ben vista dai frati chierici. Elia infatti, al pari di Francesco e di molti altri membri della *fraternitas*, non era un sacerdote. Infine non è da escludere un accordo, magari sotto gli auspici dello stesso Gregorio IX, proprio per consentire ad Elia di seguire sistematicamente la costruzione della chiesa di Assisi. Il frate sarà eletto alla guida dell'ordine nel successivo capitolo del 1233 per restarvi fino al 1239 quando ne sarà praticamente cacciato per l'opposizione di numerosi frati. La crescita dell'ordine, la necessità di un decentramento non capito da Elia, sono all'origine del malcontento e della sua uscita di scena. Resterà quale custode della chiesa di Assisi per un altro breve periodo. Poi lo ritroveremo presso Federico II

impegnato - stando ad una lettera dell'imperatore - a *promovere pacem imperii*¹⁰. Qui lo raggiunge la scomunica di Gregorio IX per motivi che non sono mai stati chiariti, forse anche per la sua vicinanza a Federico II i cui rapporti con il pontefice si deterioreranno a cominciare dalla discussa crociata del 1227, rimandata all'anno successivo a seguito di un'epidemia che colpisce lo stesso Imperatore. Gregorio IX non accetta le motivazioni addotte da Federico II e lo scomunica¹¹. La Crociata di Federico II è davvero atipica muovendosi contemporaneamente sul piano militare e su quello diplomatico. Approfittando delle difficoltà politiche del Sultano Al-Kamil riesce a raggiungere un accordo per cui entrerà in Gerusalemme senza conquistarla con le armi. Ottiene però parte della città di Gerusalemme assieme alle città di Nazaret e Betlemme recuperando così alla cristianità i tre luoghi santi più significativi. Un accordo diplomatico senza spargimento di sangue che vede prevalere la complessa arte del dialogo e del compromesso politico, difficilmente comprensibile in una società in cui l'altro, il Sultano, è poco meno di Satana. Difficoltà di comprensione che si segnalano tanto in ambito cristiano che presso lo stesso Sultano e che tuttavia reggerà per i dieci anni previsti dall'accordo. Federico entra in Gerusalemme il 17 marzo del 1229 accolto da dignitari e sacerdoti musulmani rispettosi del credo dell'Imperatore. Uno scandalo per i cristiani d'oriente al punto da colpire la città con l'interdetto perché profanata dagli accordi con il Sultano.

Ritroveremo Frate Elia nel 1245, per contro di Federico II, presso l'imperatore greco di Nicea. Non conosciamo l'oggetto della missione, ma Elia tornò da quel viaggio portando alcune preziose reliquie. Una di queste la destinò a Cortona ove fece costruire una bella chiesa dedicata a san Francesco su un terreno donato dal comune nel 1245. Nel 1254 la Chiesa era già officiata e qui sarà sepolto Elia¹². La scomunica non allontana evidentemente il frate dalla sua Chiesa.

Federico II privilegia il dialogo anche per convenienza oggettiva, dal momento che l'esito di una guerra è comunque incerto. Il rapporto tra Federico II e Frate Elia e gli stessi francescani può trovare un punto di incontro in questa ricerca di dialogo alternativa ad una visione di vittoria affidata alle sole armi. Strumenti aborriti da Francesco che certamente avrebbe preferito un trattato scaturito dal dialogo e dalla mediazione di opposte visioni alla strage che necessariamente avrebbe caratterizzato una campagna militare.

Luci e ombre continuavano a seguire frate Elia ancora nel XVII secolo e sono confermate da una indiretta testimonianza di Frate Francesco Maria Angeli che ebbe modo di leggere il diploma originale di Gregorio IX, del 1233, custodito nell'archivio d'Assisi, nel quale il Pontefice, sconvolta dalle tempeste la Chiesa di Dio, si raccomandava alle preghiere di Frate Elia, Ministro generale, e dei suoi sudditi¹³. Lo stesso documento era noto ad un altro storico che Angeli non cita *qui tamen callide Heliae nomen reticuit, scribens F. N. Minister Generalis*. In questo tacere maliziosamente il nome di Elia, Angeli coglie il disagio che ancora circondava la sua figura riaffacciatesi prepotentemente nella raffigurazione impressa sull'antica croce, addirittura datata, che riportava tutti alle origini del cammino operoso dei frati minori.

Il Vescovo di Assisi, scrivendo al cardinale Borromeo, sembra spostare l'attenzione dalla figura del frate all'abito da "cappuccino" che indossava, rivitalizzando la questione, mai dimenticata, della vera forma del saio di san Francesco¹⁴.

La croce doveva essere stata molto venerata nel corso del XIII secolo se continuò a svettare, sulla trave che attraversava la chiesa superiore, accanto alle nuove pitture di Cimabue, dei maestri romani, del giovane Giotto. Per sopravvivere a tanta trasformazione non si può che pensare ad una centralità culturale determinata forse dall'essere stata la prima croce a innalzar-

si nella chiesa inferiore, vicino al corpo del Santo. Nel 1236 infatti, la chiesa superiore doveva essere solo un grande cantiere, forse ancora a cielo aperto, mentre in basso si officiava ormai regolarmente in prossimità del sepolcro di Francesco¹⁵. Si trattava di un oggetto probabilmente apprezzato per questa vicinanza al Santo, per essere stato una delle prime opere entrate in Basilica. Viceversa il nome e l'immagine del frate committente - dopo la fine del generalato e la successiva scomunica - avrebbe potuto causare la sua distruzione. La ragguardevole distanza a cui era posta già allora e le piccole dimensioni del frate ne avevano impedito il riconoscimento e permesso la sopravvivenza.

L'iconografia del frate sulla croce di Giunta.

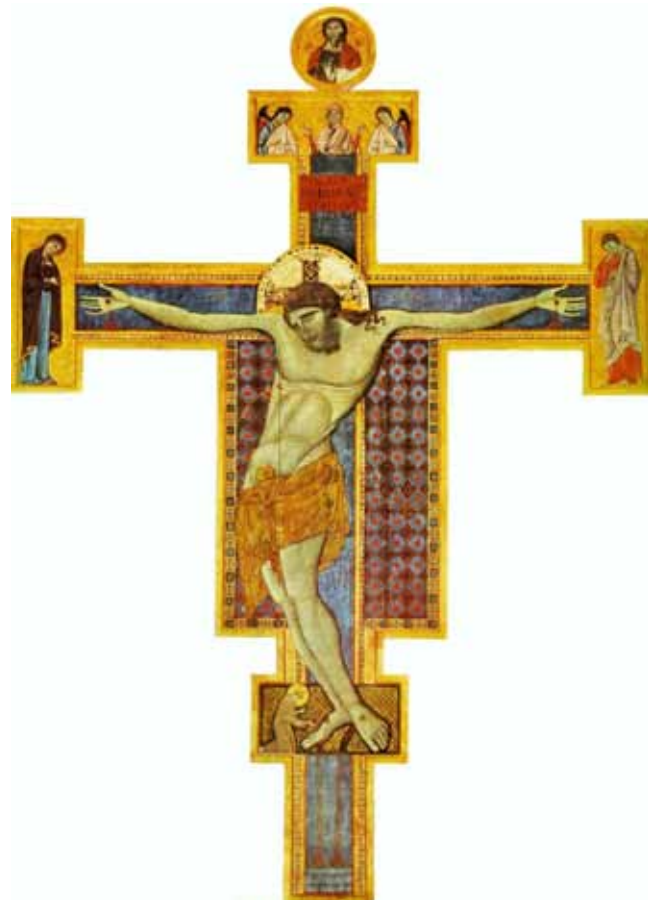
Sul frate e sull'abito che indossa si appunta l'attenzione francescana e dopo il ritrovamento se ne traggono alcune incisioni ed è nota una tela già custodita nella chiesa di S. Maria della Concezione a Roma, in cui veniva comunque messa in evidenza la figura del frate accanto alla croce¹⁶. (figg. 1 - 2)

Ma quale era la posizione di Elia sulla croce e quale era l'iconografia di questa croce? I frati si saranno trovati davanti l'antica immagine del Cristo eretto, simile a quella che aveva parlato a Francesco, o con il capo reclinato, velocemente affermatasi nello spazio del primo trentennio del XIII secolo?

Frate Elia, a giudicare dalle incisioni tratte dalla figura dipinta ai piedi della croce, avrebbe indossato un improbabile copricapo che non trova riscontro nella descrizione del Vescovo di Assisi né nelle successive cronache che seguirono il ritrovamento della croce¹⁷. Non dimentichiamo poi che quando si riscoprì la croce, nel 1623, questa doveva essere ben deteriorata se nessuno aveva notato iscrizione e immagine prima d'allora e se, meno di un secolo dopo, cadde e praticamente si distrusse. Mi viene da pensare che la

caduta può essere stata causata dal tarlo che può aver corroso il legno, come ancora oggi mi è capitato di constatare intervenendo su una croce della stessa epoca¹⁸ e come fa supporre la testimonianza di Francesco Maria Angeli¹⁹. Ed è lo stato di scarsa leggibilità dell'opera in quel momento a giustificare la presenza di una presunta berretta a coprire il capo di frate Elia, proposta nel dipinto romano e nelle incisioni. Essa infatti cozza con la descrizione del vescovo di Assisi che ricorda il frate con l'abito da cappuccino. E' possibile che la "berretta" altro non fosse che la tonsura celata da uno strato di sporco che offuscando l'immagine può aver suggerito l'idea di un copricapo inusuale nell'iconografia francescana²⁰.

Per la posizione del frate ci è d'aiuto la crona-



3 - "Maestro di san Francesco", crocifisso. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

ca di Francesco Maria Angeli che descrive frate Elia ai piedi della croce, su un lato della base, genuflesso e in preghiera²¹. Il portamento potrebbe essere quello che in numerose altre croci assume Francesco.

Boskovits ipotizza che la croce di Perugia eseguita nel 1272 dal così detto “Maestro di San Francesco” avesse avuto a modello il dipinto che Giunta aveva eseguito per frate Elia²². Questa croce presenta la figura di san Francesco in adorazione ai piedi del Crocifisso. Ad Assisi l'immagine di frate Elia potrebbe aver sostituito, o meglio anticipato, l'effigie di Francesco? Poteva una croce datata 1272 avere avuto a modello una croce eseguita 35 anni prima? (fig. 3)

Malgrado l'indiscusso protagonismo del valente successore di Francesco, appare comunque strano che nella basilica del Santo il ruolo iconografico di Francesco che venera la croce - immagine che diverrà il simbolo della pietà di Francesco verso la Croce - fosse anticipato,



4 - “Maestro di santa Chiara”, crocifisso. Assisi, chiesa di santa Chiara.



5 - “Maestro di santa Chiara”, crocifisso, particolare. Assisi, chiesa di santa Chiara



6 - ambito del "Maestro di san Francesco". Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

nell'opera che probabilmente costituisce l'archetipo di tutte le croci francescane, dal ritratto di Frate Elia. Difficile soprattutto se si coglie il valore che il Santo connotava a questa speciale devozione al Corpo e al Sangue di Cristo. Frate Elia era tuttavia qui rappresentato. È possibile immaginare che la figura del frate committente comparisse sulla croce distinta da quella del Santo e che anche Francesco fosse presente nella figurazione?

Nella stessa Assisi le clarisse di Santa Chiara, dopo la morte della fondatrice, sembrano percorrere un cammino analogo a quello impresso all'ordine francescano da frate Elia. *Domina Benedicta*, prima Badessa dopo Chiara, fece fare un crocifisso tutt'ora esistente nella chiesa

di Santa Chiara ad Assisi (fig. 4). Sotto i piedi del Cristo un San Francesco, inginocchiato sul golgota, sostiene con le sue mani il piede del Salvatore e immerge il volto nella piaga fondendosi quasi con il corpo di Cristo. Lateralmente, a sinistra, è raffigurata la Badessa Benedetta circondata dall'iscrizione e, a destra, Santa Chiara (fig. 5). È possibile che Frate Elia occupasse un posto analogo a quello della Badessa Benedetta né è da escludere un'analogo immagine di san Francesco a reggere nella croce di Giunta il piede di Cristo.

Se così fosse la croce di Giunta costituirebbe l'archetipo di un ristretto gruppo di opere che si caratterizzano per la presenza della figura del santo in ginocchio sul golgota.

L'iscrizione sulla croce delle clarisse ricorda che Benedetta fu la prima Badessa dopo Chiara così come, in pratica, frate Elia era stato il primo Generale dopo Francesco²³. Analoga è l'iscrizione sulla croce di frate Elia. Il silenzio delle cronache sulla presenza di Francesco nella croce di Giunta può essere considerato del tutto naturale dal momento che quando si scrisse per la prima volta di questo ritrovamento, nel 1624, l'immagine di Francesco ai piedi della croce faceva parte della consueta iconografia francescana e poteva non essere considerata degna di citazione.

Che la Badessa Benedetta abbia guardato alla croce voluta da frate Elia, copiandone il modello e in certo qual modo anche l'iscrizione, appare del tutto ovvio se solo pensiamo che la Basilica Franciscana costituiva un riferimento significativo per le Clarisse. La Badessa Benedetta morì nel 1260 e Chiara venne proclamata Santa - e così è appellata nell'iscrizione che ne sovrasta l'immagine dipinta sulla croce - nel 1255. Dunque la croce dovrebbe essere stata eseguita in quest'arco temporale che Lunghi delimita ulteriormente tra 1257, anno in cui le "Damianite" ottennero la proprietà di san Giorgio per poter costruire il nuovo edificio, e il 3

ottobre del 1260, quando avvenne la traslazione della Santa in una cella scavata sotto l'altare maggiore della nuova Chiesa²⁴. Ancora parallelismi con la Basilica del Santo: si tratta di una nuova chiesa voluta dalla Badessa che succede a Chiara così come la ricca Chiesa del Santo era stata eretta e decorata, trent'anni prima, dal successore di Francesco alla guida dell'ordine. Perché dunque non lasciare il proprio nome su un'opera che svettava sulla trave del transetto della nuova chiesa così come aveva fatto frate Elia nella madre di tutte le chiese francescane²⁵?

La croce di Perugia, ricordata da Boskovits, datata 1272 (fig. 3) presenta san Francesco in preghiera ai piedi della croce. È di fatto un modello iconografico diverso e probabilmente successivo a quello che al momento abbiamo trovato nella chiesa delle clarisse. Nella stessa Pinacoteca di Perugia però un'altra croce, attribuita allo stesso maestro, priva di data, presenta san Francesco che, in ginocchio sul golgota, abbraccia un piede del Cristo²⁶ (fig. 6). Forse è questo il modello di riferimento per il possibile confronto con la perduta croce di Giunta. Se così fosse potremmo anche proporre una datazione della croce perugina con san Francesco in ginocchio sul golgota più vicina alla metà del secolo e considerare quella del 1272 espressione del modello iconografico che si imporrà nella seconda metà del secolo, probabilmente favorito anche dal pensiero francescano che accompagna sempre l'iconografia sul Santo.

La trasformazione del tabellone laterale

Lo sviluppo delle decorazioni sul tabellone laterale può costituire un indicatore significativo per la cronologia della croce nel XIII secolo. La croce di Perugia datata 1272, presenta un tabellone decorato come un paliotto d'altare. Uno schema che ritroviamo nel crocifisso di Giunta in san Domenico a Bologna e poi, via via, in tutti i crocifissi della seconda metà del XIII se-



7 - Giunta Pisano, crocifisso. Assisi, Santa Maria degli Angeli

colo. Precedentemente il tabellone era costituito da un fondo dorato, prima occupato da “storie” della passione di Cristo, successivamente sostituite con le immagini di Maria e Giovanni o privo di immagini e rivestito di foglia d’oro. Libera da storie e non ancora occupata da motivi decorativi è la croce di Giunta in santa Maria degli Angeli.

Il crocifisso della badessa Benedetta è collocato su un tabellone ornato con motivi geometrici posti sul fondo d’oro ben visibile sui lati del tabellone e sui bracci laterali della croce. Lateralmente è decorato da un doppio nastro ritmato da tondi alternati nei colori rosso e blu: tondi delimitati esternamente da un cerchio verde, con un bottone centrale a pastiglia dal quale si origina un motivo a stella a otto punte (fig. 5). Una decorazione che ricorda l’ornamento che delimita esternamente il san Francesco con due angeli custodito nel Museo di S. Maria degli Angeli ad Assisi e unanimemente assegnato al “Maestro di



8 - Berlinghiero, croce dipinta, Lucca, Museo di Villa Guinigi

san Francesco”. Se dovessimo scalare cronologicamente i dipinti tenendo a riferimento la trasformazione del tabellone laterale, dovremmo probabilmente considerare più antica la croce di Perugia priva di data che raffigura san Francesco in ginocchio sul gologota abbracciato ai piedi del crocifisso che è affiancato - sul tabellone laterale - dalle figure di Maria e Giovanni poste su un fondo dorato. Dovrebbe seguire la croce delle Clarisse in Assisi con l’analogo Santo e il tabellone occupato da un motivo decorativo geometrico sovrapposto al fondo d’oro. Infine la croce datata 1272 che presenta un’evoluzione del motivo decorativo del paliotto rispetto alla croce delle Clarisse, ormai divenuto comune a tutte le croci della seconda metà del XIII secolo.

Sfugge a questa analisi a-posteriore che - ne ho consapevolezza - manca di molti tasselli, la croce di Giunta oggi in Santa Maria degli Angeli che presenta il tabellone dorato privo di figure e di decori (fig. 7). L’opera ha rigettato le “storie” che occupavano questo spazio, ma non ha ancora adottato il ricco tappeto-paliotto che caratterizzerà le altre due croci firmate da Giunta e le numerose altre derivate dalle prime, tra le quali si è tentato di allargare il catalogo del maestro pisano²⁷. C’è da chiedersi se il maestro in questo processo evolutivo abbia avuto modo di considerare anche le figure intere di Giovanni e Maria da porre sul fondo dorato e che costituiscono la sigla di Berlinghiero (fig. 8), un maestro che certamente conobbe e che firma due croci così caratterizzate e che necessariamente sono da collocare nel secondo decennio del secolo dal momento che il pittore è già morto nel 1236 quando Giunta firma la perduta croce posta nella Basilica di Assisi²⁸. Sarà necessario continuare a riflettere su un possibile rapporto culturale tra i due maestri.

Tornando alla trasformazione del tabellone delle croci esaminate, pur nella consapevolezza che non sempre gli schemi che a noi possono apparire “evolutivi”, seguono necessariamente un percorso lineare e a scalare cronologicamente, la sequenza immaginata partirebbe da un modello di croce in cui le tradizionali “storie cristologiche” sul tabellone dorato lasciano lo spazio vuoto o sono sostituite con le figure intere di Giovanni e Maria. In un momento di riddiscussione dell’esistente, entrambe le soluzioni sono possibili e possono aver caratterizzato, rispettivamente, il contemporaneo percorso di Giunta e Berlinghiero.

In un secondo tempo le figure dei dolenti si spostano sui terminali laterali ora a figura intera ora - come in Giunta e Cimabue - proposte a mez-

zo busto. Il tabellone laterale, tradizionalmente rivestito con foglia d'oro sul quale abbiamo ritrovato dapprima storie cristologiche e successivamente o uno spazio vuoto o le immagini dei dolenti, sarà progressivamente occupato da un tappeto-palio intessuto con motivi geometrici che infine coprirà del tutto il fondo d'oro. Questa "evoluzione", ben delineata sulla croce della badessa Benedetta trova pieno sviluppo nella croce datata 1272.



9 - "Maestro di san Francesco", crocifisso, particolare di san Francesco ai piedi della croce. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Le croci perugine del "Maestro di san Francesco"

Tale percorso non è di un singolo maestro, ma si sviluppa a più voci intorno alla metà del XIII secolo. Lo confermano le opere che abbiamo messo in sequenza che però appartengono a diverse personalità come era del resto assodato per il "maestro di santa Chiara"²⁹. È più difficile pensare che le due croci di Perugia (figg. 3, 6) appartengano allo stesso "Maestro di san Francesco" come è stato anche recentemente proposto nella scheda di catalogo della Pinacoteca, sia pure con qualche giusta riserva³⁰.

È vero che le palesi differenze tra le due croci oggi esposte negli stessi spazi della Galleria Nazionale dell'Umbria potrebbero trovare una giustificazione immaginandole eseguite in due

diversi momenti della vita lavorativa del "Maestro di san Francesco".

Questa interessante personalità prende il nome dal ciclo affrescato nella Basilica inferiore di Assisi con le storie parallele di Cristo e San Francesco, la cui esecuzione oscilla tra l'inizio e la fine del decennio 1250 - 1260³¹. Il maestro è ancora attivo nel 1272 quando data la grande croce di Perugia. I 15 o 20 anni che separano la Croce dal ciclo di Assisi, mostrano un artista



10 - "Maestro di san Francesco", Predica agli uccelli, particolare volto del Santo. Assisi, Basilica Inferiore

che nello sviluppo anatomico del crocifisso recepisce nuovi modelli rispetto ad Assisi ove la crocifissione era stata rappresentata nei diversi momenti dello svolgimento del martirio. Il Cristo sulla croce di Perugia tende a cadere sotto il suo peso: le braccia fuoriescono dal braccio trasverso della croce e il volto appare del tutto ripiegato entro il petto. Adotta il modello di Giovanni e Maria a figura intera poste alle estremità della barra traversa, recependo un'iconografia già fatta propria dal crocifisso della Clarisse e di vasta diffusione nella seconda metà del secolo, ma diversa da Giunta e poi da Cimabue che raffigurano i dolenti a mezzo busto. Il "Maestro di san Francesco" palesa in quest'opera il con-

tinuo aggiornamento dei propri modelli rispetto alla matrice preminentemente giuntesca quale appariva nel ciclo affrescato in Assisi. Un'evoluzione stilistica e compositiva che non rinnega però i propri tratti distintivi del tutto riconoscibili, ad esempio, nei volti dei dolenti e soprattutto nella figura di Francesco. A 15 o 20 anni di distanza dal ciclo di Assisi, il volto del santo ai piedi della croce (fig. 9) è uguale, sebbene in controparte, all'altro che ha dipinto nella "Predica agli uccelli" ad Assisi. Lo riproponiamo girando orizzontalmente l'immagine di Assisi per sottolineare la somiglianza dei tratti, ma soprattutto l'analoga forza caratterizzante che rende viva e inverata questa figura (fig. 10).

Questa capacità espressiva, che non sembra soggetta ad "evoluzioni", consente di attribuire la croce del 1272 allo stesso maestro del ciclo di Assisi che si rinnova iconograficamente, restando però fedele - come è ovvio - alla sua cifra stilistica.

Questa croce (fig. 3), messa a confronto con l'altra della stessa Galleria di Perugia (fig. 6), credo mostri soprattutto le differenze. Differenze di modelli - e non è cosa di poco conto nel XIII secolo - e soprattutto un diverso registro narrativo in cui sembra primeggiare una elegante descrizione degli eventi, ma priva di dramma ove il dolore è affidato alla mimica delle labbra, alle pose scontate dei dolenti, all'espressività obbligata e anche poco convinta del Cristo. Come se ci trovassimo davanti un pittore che si nutre in Assisi, ma che del ciclo riesce a proporre solo gli schemi narrativi senza interpretarne il dramma. Un procedimento che maggiormente risalta nel frammento di paliotto, sempre alla Galleria Nazionale dell'Umbria, che ricalca - miniaturizzandole - le grandi scene della Deposizione dalla Croce e del Compianto sul Cristo morto di Assisi³².

Il maestro di fatto copia il modello di Assisi; lo riproduce nelle singole fisionomie così che è più che naturale immaginare un filiazione e conoscenza di quell'esemplare.

Il confronto tra le figure rivela al contempo la differenza d'esecuzione. L'affresco di Assisi imprime alle immagini un'energica forza espressiva e si caratterizza per alcuni sui tratti distintivi come i profili taglienti e le grandi ombre che cerchiano gli occhi. La mano del Cristo che Giovanni accosta alla guancia è in grado di farci cogliere il rigor mortis (fig. 11) e le labbra increspate dell'apostolo esprimono dolore e sofferenza. Nel paliotto perugino l'espressività dolorosa di Giovanni perde ogni vigore (fig. 12), trasforma il solenne momento assisiato in un racconto interpretato da protagonisti leziosi e poco convinti del dramma. Una sostanziale differenza interpretativa confermata dalla figura di Nicodemo che impugna il martello come fosse un mazzuolo da battere su un improbabile tamburo e che trasforma la palpabile fatica di Assisi (fig. 13) in una rappresentazione elegiaca (fig. 14). Il paliotto di Assisi trascrive fedelmente le figure, ma è del tutto lontano dalla forza espressiva del primo modello. Il peculiare linguaggio dell'anonimo pittore torna identico - ed è stato evidenziato da Serena Romano - nella croce di Londra così come nel paliotto e nella croce di Perugia permettendo di identificare una personalità artistica autonoma, forse operosa nella stessa Assisi, che comunque ha consapevolmente sostato in quell'ambiente culturale nutrendosi presso il "Maestro di san Francesco". Nelle sue croci e in modo particolare a Perugia riconosciamo ricomposte in un unico modello due tipologie iconografiche sperimentate tra il secondo e il terzo decennio del secolo che probabilmente hanno a capostipiti Berlinghiero e Giunta. Del primo, già morto nel 1236, ci restano due croci firmate (fig. 8). Entrambe propongono un modello iconografico con i dolenti sui lati del tabellone, a figura intera e grandezza naturale. Rispetto ai modelli consueti presentano questa novità: le figura intere di Giovanni e Maria che occupano lo spazio fin qui riservato alle storie cristologiche e fiancheggiano un Cristo ancora "tradizionale" raffigurato eretto e centrale sulla croce. È pos-



11 - "Maestro di san Francesco", Deposizione dalla croce, Giovanni, particolare. Assisi, Basilica Inferiore

sibile che l'evoluzione iconografica della croce dipinta cominci proprio dal tabellone qui occupato dalle figure intere dei dolenti e nella croce di Giunta in Santa Maria degli Angeli in Assisi, lasciato vuoto e dorato. In entrambi i casi viene rifiutato il tradizionale tabellone con storie della passione. In Berlinghiero non possiamo cogliere il continuo sviluppo stilistico che sembra innovare continuamente il pennello di Giunta, ma la sua famiglia è solidamente ancorata nel lucchese e il figlio Bonaventura mostra un particolare legame con i Francescani. Al 1236, quando Giunta firma e data la perduta croce di Assisi, Bonaventura aveva già realizzato, nel 1235, il dossale con storie di san Francesco a Pescia e un altro, perduto, in San Miniato al tedesco, che sarebbe stato datato 1228³³. Quest'ultima opera - ancora un'opera mancante e nota attraverso una tarda incisione - pone Bonaventura Berlinghiero a capostipite dei pittori francescani, avendo realizzato il dossale nello stesso anno della canonizzazione di Francesco. Una fami-

glia che Giunta non può non conoscere, se non altro perché entrambi graviteranno nell'orbita francescana e Giunta - probabilmente per ragioni anagrafiche - sembra destinato a proseguire le tracce di un francescanesimo iconografico delineato dalla famiglia Berlinghieri.

Tornando al nostro anonimo e ritrovato pittore che ho immaginato nato dalla costola del "Maestro di san Francesco", mi chiedo se il suo talento di osservatore e interprete di modelli esistenti non lo abbia portato a riunire i due filoni iconografici sul tema del Crocifisso, interpretati da Berlinghiero e Giunta, in un nuovo sincretico modello di croce che innesta il crocifisso di Giunta sulla struttura iconografica di Berlinghiero.

Questa anonima personalità potrebbe aver tratto da Giunta l'immagine del Crocifisso teso e inarcato sulla croce assieme alla caratteristica figura di Francesco sul golgota. Un modello innestato direttamente sullo schema della croce di Berlinghiero dal quale trae le immagini intere



12 - ambito del "Maestro di san Francesco", Deposizione dalla croce, Giovanni, particolare. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

di Maria e Giovanni poste lateralmente al crocifisso. Uno schema che ritroveremo ancora nella croce del Sacro Convento di Assisi per la quale Garrison aveva coniato il nome di "maestro dei crocifissi blu"³⁴. tralasciando al momento le discussioni sorte sull'opportunità di definire il gruppo con questo appellativo³⁵, mi chiedo però se il modello iconografico che caratterizza le opere qui presentate non sia da ricondurre ad un'unica personalità

Se è stato possibile ipotizzare un percorso cronologico per il gruppo di opere che abbiamo esaminato, non è possibile dimostrare – mancando l'opera - come la perduta croce di Giunta nel 1236 si inserisse in questo svolgimento iconografico e se davvero presentasse un Francesco ai piedi della croce assieme al citato frate Elia. Possiamo però aggiungere qualche altra osservazione.

Altre indirette testimonianze per la perduta croce di Giunta.

Torniamo all'anno del ritrovamento della croce di Giunta e alla lettera scritta nel 1624 dal vescovo di Perugia al Cardinale Borromeo. In quel tempo il nome di Giunta Pisano è del tutto sconosciuto. Lo avevano ignorato tanto il Vasari che il Baldinucci. È con le note di Padre Francesco Maria Angeli che si ha la prima vasta citazione di Giunta legata alla sua attività per la Basilica di Assisi, in cui è inserita anche la croce per frate Elia. In effetti Francesco Maria Angeli trasferisce su Giunta l'idea della formazione presso non meglio identificati pittori greci che Vasari aveva riservato a Cimabue³⁶ e lo pone a capo di una prima generazione artistica operante in Assisi, poi sostituita, nel 1250, dal giovane Cimabue, seguendo in seguito la scansione cronologica assisiata proposta nella vita di Vasari. Significativa l'attenzione prestata a



13 - "Maestro di san Francesco", Deposizione dalla croce, Giuseppe d'Arimatea, particolare. Assisi, Basilica Inferiore

Giunta, certamente motivata dal recente ritrovamento della croce datata 1236, alla quale però aggiunge altre annotazioni facendo risalire l'attività artistica di Giunta all'incirca al 1210. Può essere che anche questa data sia stata dedotta da quella posta sulla perduta croce di Assisi, ma trova riscontro nelle moderne indagini d'archivio. Due carte del 1239, pubblicate da Cesare Verani³⁷ documentano una disputa insorta per dei possedimenti territoriali tra i monaci del convento di San Sebastiano ad catacumbas, nel territorio di Monte Albino, e il priore di Santa Maria Nova a Roma. I due atti vennero stipulati a Roma presso la Chiesa di San Clemente il 4 e 26 maggio del 1239. In uno è ricordato "Leopardo clerico" figlio di "Magistri Iuncte pictoris Pisani" e nell'altro è citato un "Ioanne Pisano famulo Magistri Iuncte". La presenza di un allievo di Giunta a Roma ha fatto pensare al

Verani che fosse in città anche il maestro. Lo studioso sottolinea anche che se "Leopardo clerico", figlio di Giunta, fa da testimone ad un atto pubblico, doveva almeno aver compiuto il venticinquesimo anno di età. Ne consegue che se un figlio di Giunta al 1239 aveva almeno venticinque anni, il padre in quell'anno probabilmente toccava i cinquanta.

Se Giunta ha circa 50 anni al 1239 doveva essere nato ancora nel XII secolo e essere stato attivo intorno al 1210. Rosini riporta una nota tratta dal libro del Ciampi sulla sacrestia pistoiense che cita un atto, nel 1202, in cui è ricordato un *Iuncta quondam Guidocti picti*³⁸ che acquista della terra. Lo stesso Rosini ricorda le *Memorie della Basilica di Assisi*, di Padre Angeli, pubblicate postume, ma secondo lo studioso già scritte nel 1683. Tanto le osservazioni di Ciampi che



14 - ambito del "Maestro di san Francesco", Deposizione dalla croce, Giuseppe d'Arimatea, particolare. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

quelle del Rosini appartengono al XIX secolo, dunque non potevano essere note a Francesco Maria Angeli che potrebbe aver attinto a altri documenti, come possibili note di spesa custodite nel convento di Assisi. Le cronache pisane citate da Giovanni Rosini 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 e del suo ruolo articolato nella decorazione della Basilica di Assisi. Precedentemente il ritrovamento della croce è ricordato dal Wadding³⁹ e dal Boverio.⁴⁰ È bene rilevare che Giunta ad Assisi negli anni trenta del XIII secolo non è una presenza solitaria e il nome di frate Elia torna inciso sulle campagne realizzate nel 1239 da un Bartolomeo Pisano assieme al figlio Lotaringio. Una presenza che aiuta a visualizzare la diversificata componente

pisana nell'articolato cantiere francescano⁴¹.

Malgrado il silenzio delle fonti e degli storici sul nome di Giunta fino ai primi decenni del XVII secolo, Vasari cita nella chiesa di Assisi un crocifisso *dipinto alla greca, sopra un legno che attraversa la chiesa*⁴², certamente la croce riscoperta nel 1623, e lo attribuisce a Margaritone, uno dei pochi pittori da lui ricordati positivamente tra quelli che *lavoravano alla greca*⁴³. A Margaritone attribuisce anche *un crocifisso grande* nella chiesa di San Francesco ad Arezzo, tutt'ora esistente, che presenta un san Francesco che abbraccia i piedi del Cristo, iconograficamente identico a quelli di santa Chiara e della Pinacoteca di Perugia. La croce di Arezzo inoltre mostra, sui tabelloni laterali, le figure di Maria e Giovanni, a mezzo busto, proprio come li ritroviamo nelle tre croci firmate da Giunta e

riprese solo da Cimabue, nel disinteresse degli altri maestri che realizzarono le loro croci nel XIII secolo.

Vasari dunque attribuisce a Margaritone tanto la grande croce di Arezzo che l'altra di Assisi che oggi sappiamo di Giunta. Al di là della confusione attributiva dello storico aretino, resta il fatto che egli assegna ad uno stesso autore le due croci, caratterizzate probabilmente dalla originale figura di san Francesco che abbraccia i piedi del Cristo. Questa iconografia che potrebbe essere apparsa al Vasari nota distintiva dell'artista è la stessa che ritroviamo nella croce della Badessa Benedetta. Già Lunghi aveva supposto che questa croce derivasse dal modello di Giunta⁴⁴ e la nota di Vasari credo confermi questa ipotesi.

Possiamo provare a “visualizzare”, nello schema iconografico generale, la croce di Giunta del 1236 attraverso le croci di Arezzo, di Perugia e quella delle “Damianite”. Il modello si caratterizza per la particolare immagine di san Francesco, presto sostituita dal Santo in preghiera posto lateralmente e parallelamente ai piedi del Cristo che ritroveremo ormai matura nell'opera di Perugia, eseguita nel 1272. Una data un po' troppo lontana dall'opera di Giunta per sostenere una diretta correlazione. Tra le tre opere di riferimento - la croce delle Clarisse di Assisi, la grande croce di Arezzo e la croce di Perugia - è probabile che l'opera più simile a quella di Giunta per Assisi, sia quella di Arezzo con le figure a mezzo busto sui tabelloni laterali. La croce delle clarisse oltre a ripetere l'originale e rara iconografia di Francesco sotto i piedi di Cristo e non a fianco, presenta sui tabelloni laterali le figure intere di Giovanni e Maria. Uno schema che torna in molti crocifissi dipinti nei decenni centrali della seconda metà del secolo, ripreso dalle croci con il Cristo eretto e le figure intere di Giovanni e Maria poste sul tabellone centrale che si differenzia dalla linea Giunta - Cimabue, che manterrà sempre i terminali con le figure a mezzo busto di Maria e Giovanni. Anche questo motivo iconografico “esclusivo”

di Giunta e Cimabue, porta a pensare che la croce di Arezzo non possa che trovare in Giunta lo specifico modello di riferimento. Possiamo infine ragionevolmente supporre che la perduta croce di Giunta nella chiesa di Assisi presentasse accanto ad Elia in preghiera l'immagine di Francesco in ginocchio sul golgota.

Non vanno però sottaciute le probabili differenze. Il Crocifisso di Giunta per san Francesco, a giudicare dall'opera di Santa Maria degli Angeli ad Assisi e dell'altra in san Domenico a Bologna, sarà stato caratterizzato da un corpo molto più composto sulla croce e quasi certamente con il ventre tripartito: un segno distintivo del maestro pisano e di tutta la serie di crocifissi da porre entro la prima metà del secolo. Sfugge del tutto di questa croce il modello di tabellone laterale. Era un tabellone dipinto ad imitazione di un paliotto d'altare, manteneva il fondo d'oro o addirittura presentava le figure in piedi di Giovanni e Maria contaminando il modello di Berlinghiero? A giudicare dalla supposta scansione delle opere del maestro di san Francesco e del suo omonimo della pinacoteca di Perugia, è più facile immaginare questa perduta croce ancora con un tabellone dorato, simile forse al tabellone della croce di Giunta in santa Maria degli Angeli.

Se la croce di Giunta eseguita nel 1236 è davvero l'archetipo delle croci caratterizzate dall'immagine di Francesco inginocchiato sul golgota che si nutre direttamente del sangue di Cristo, essa costituisce una primizia iconografica in qualche modo evolutiva rispetto al crocifisso di san Damiano che aveva dialogato con Francesco e che è ancora un crocifisso “vivo”. La tavola di Giunta e di Frate Elia segna il cammino iconografico della croce: essa rappresenterebbe l'archetipo e il modello di riferimento per tanti artisti e il punto di non ritorno nel percorso teologico e nella mistica alla metà del XIII secolo⁴⁵. Questa prima rappresentazione del Santo sotto la croce, che oggi conosciamo attraverso poche

sopravvisute opere, trova un lontano archetipo nella croce di Ariberto, posto analogamente sotto il suppedaneo, a figura intera, ma del tutto separato dal Cristo. Il riferimento alla croce di Ariberto, formata da lamine in rame ed eseguita nella prima metà del XI secolo⁴⁶, ci aiuta ad ancorare questa prima iconografia di Francesco sotto la croce ad un modello “storicizzato”, in linea evolutiva con un passato a cui si fa costante riferimento e presto sostituito dall'altro, innovativo, con Francesco accanto alla croce. Due modi di rappresentare il Santo che probabilmente sottolineano due diversi concetti. La figura di Francesco posta sotto i piedi del Cristo e colto mentre ne abbraccia i piedi sanguinanti, quasi nutrendosi del suo sangue, evidenzia l'intimità spirituale del Santo con il Cristo sottolineando il ruolo di quest'uomo trasformato nel “Verbo-fatto-carne”⁴⁷ anche attraverso le stimmate. Stare a contatto con le piaghe del Cristo, poggiare la guancia sui suoi piedi trafitti, accentua questa simbiosi che caratterizza la primissima agiografia così come è proposta nella più antica vita di Tommaso da Celano, primo e immediato biografo del Santo⁴⁸. Ancor prima la lettera di frate Elia con la quale annunciava ai frati la morte di Francesco e la scoperta delle stimmate, evidenzia la similitudine Cristo-Francesco accentuata anche dalle piaghe del corpo. Il fondersi con quelle piaghe, come raffigurato nella croce delle Clarisse e probabilmente in quella realizzata da Giunta per frate Elia nella chiesa madre dell'ordine, richiama soprattutto questo particolare aspetto di Francesco.

Gli anni che seguono sono caratterizzati da un lavoro interno all'ordine i cui componenti si interrogano sul valore della povertà per i frati e per la Chiesa e comincia una sistematica ricerca sui “segni” e i “prodigi del Beatissimo padre Francesco”, raccomandato dal capitolo Generale di Genova del 1244⁴⁹. Seguono diversi trattati che ampliano gli episodi straordinari della vita di Francesco. In questo moltiplicarsi di “fonti” si inserisce, all'interno dell'ordine, il movimento degli “Spirituali”, un gruppo di francescani

che aderiscono alle teorie gioachimite.

Essi annunciavano l'imminenza del tempo dello Spirito: il terzo tempo dopo quello del Padre e del Verbo. L'ordine di Francesco è visto dagli spirituali come la realtà che annuncia l'avvento del terzo tempo; una tesi accolta e sviluppata anche dal Ministro Generale Crescenzo da Jesi, eletto al vertice dell'ordine nel 1247, che portò alla sua condanna da parte di Alessandro IV e alle sue dimissioni nel 1257. In questo clima sarà eletto Ministro, lo stesso anno, fra Bonaventura da Bagnoregio. Spetterà a lui scrivere una nuova vita di Francesco nella quale ritrovare le varie anime cresciute nella famiglia francescana. Fra Bonaventura racconta il Francesco delle origini, ma guarda soprattutto al presente “*e comprende che l'imitazione di Cristo non consiste nell'imitarlo nei suoi singoli atti. L'unione identificante con lui non sta nell'unirsi a lui nelle medesime condizioni storiche, ma piuttosto nell'abbandono senza riserve a Dio, non altro. ... presenta la santità di Francesco come la sola via da seguire, il solo modello per arrivare a Cristo*”⁵⁰.

Non si tratta di proporre l'immagine di un uomo che assume sembianze divine, ma quella di un santo che nell'abbandono a Cristo trova un modo di vivere. La strada per arrivarci è segnata dalla conversione nella preghiera.

Senza lasciarsi tentare da parallelismi diretti tra testi e immagine, è però evidente che questo nuovo duraturo percorso di vita tracciato da fra Bonaventura trova nell'immagine del Santo in preghiera ai piedi della croce, un modello che risponde a questo orientamento di vita. Non più un Santo colto mentre si nutre direttamente al sangue vivo del Crocifisso e quasi si trasforma in alter Christus, ma l'immagine di un uomo che trova la sua strada nella preghiera e nel raccoglimento ai piedi della croce. È questa l'immagine che caratterizzerà le croci francescane dagli anni sessanta in avanti.

Se così è, le croci di Santa Chiara, di Perugia e di Arezzo, al di là delle date, presentano un'immagine che stava per essere ridiscussa, anche se al momento doveva ancora costituire un significativo modello di riferimento. Certamente lo era nel 1236 quando Giunta dipinse avendo per committente un uomo che aveva toccato le piaghe del Santo, che aveva visto in oriente l'immagine *hominis morituri* e un biografo che aveva appena tracciato la prima "storia" di Francesco. Questa evoluzione iconografica può essere verificata anche attraverso il confronto tra la croce delle Clarisse, l'altra del pittore vicino al "Maestro di San Francesco" sempre nella Galleria Nazionale dell'Umbria, e la croce datata 1272, del "Maestro di san Francesco". A distanza di circa 12 anni dalle prime croci esaminate, il "Maestro di san Francesco" aggiorna significativamente il modello e sostituisce la prima iconografia di Francesco, quella della chiesa delle Clarisse - che si nutre direttamente al sangue di Cristo - con l'altra che vede il santo raccolto in devota preghiera ai piedi del crocifisso⁵¹.

1 Fonti Francescane, Sezione prima, lettere, "del rispetto verso il Corpo del Signore", p. 162. Trento 1990.

2 FRANCO FARANDA, *Variazione iconografica dell'icona della croce dipinta nel corso del XIII secolo* "Commentari d'Arte" XIII 36/37, 2007 pp. 8-16.

FREGONA ANTONIO, I frati cappuccini nel primo secolo di vita (1525-1619). Approccio critico alle fonti storiche, giuridiche e letterarie più importanti, EMP 2006.

4 Il decreto sulle immagini sacre è datato 3 dicembre 1563 (sessio XXV 3 - 4 dicembre 1563)

5 È però possibile che al XVII secolo queste presenze fossero più diffuse di quanto ci è dato sapere. I processi di trasformazione, soprattutto se non dettati da norme specifiche, hanno bisogno di molto tempo per penetrare dentro le comunità. Non conosco indagini conoscitive sull'argomento. Nella chiesa di san Francesco a Bologna è Malvasia a ricordare un "antichissimo crocifisso sull'asse in san Francesco, dietro il coro", cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, 1678, ed. 1841, vol I, p.

22. Probabilmente, almeno in ambito francescano tale
24 Commentari d'Arte

consuetudine era piuttosto diffusa.

6 GIUSEPPE ROTONDI, *Una lettera al Card.*

Federico Borromeo a proposito del crocifisso di frate Elia, in: "Archivio storico lombardo" Anno LIV, 1927, fasc. II-III, pp. 446 - 450. Ibidem, *Una lettera al Card. Federico Borromeo a proposito del Crocifisso di Frate Elia* in "Miscellanea Francescana" 27, 1927, pp. 189 - 191.

7 JOHN TOLAN, *Il Santo dal Sultano. L'incontro di Francesco d'Assisi e l'Islam*. Editori Laterza, Bari 2009

8 TOMMASO DA CELANO, *Vita del beato Francesco* in "La letteratura francescana" volume II. Le vite Antiche di san Francesco, Fondazione Lorenzo Valla-Modadori, Farigliano 2005 pp. 30 -263.

9 ELIA DA CORTONA, *Lettera enciclica sul transito di san Francesco*, in: "La letteratura Francescana", op. cit. vol I pp. 249 - 255.

10 *Historia diplomatica Friderici II*, a cura di J.L.A. Huillard-Bréholles, VII Paris 1857, p. 346 citato in Giulia Barone, *Da frate Elia agli Spirituali*, in "Fonti e Ricerche" 12, ed. Biblioteca Francescana, Milano 1999.

11 ABULAFIA DAVID, *Federico II*, Einaudi, 1988 pp. 138 e seg.

12 GIULIA BARONE, *Da frate Elia agli Spirituali*, in "Fonti e Ricerche" op. cit. capp. I-II.

13 FRANCESCO MARIA ANGELI, *Collis Paradisi Amoenitates seu sacri conventus Assisiensis historiae Libri Duo*, opus posthumum patris magistri Francisci Mariae Angeli à Rivortorto ord. Minor. S. P. Francisci Conventualium. In lucem editum 1704. Seconda edizione, Vienna, MDCCLII, p. 33. Il Pontefice si rivolge ad Elia, potente Ministro Generale dei Frati Minori, e *suorumque subditorum orationibus commendabat*.

14 SERVUS GIEBEN, *La croce con frate Elia di Giunta Pisano* in: il Cantiere pittorico della Basilica Superiore di san Francesco ad Assisi 2001 p. 105.

15 Quasi certamente la croce di Giunta ritrovata nel XVII secolo nella Basilica superiore era stata realizzata per la Chiesa inferiore, l'unica officiata nel 1236. Cfr. in proposito anche Serena Romano, *la doppia crocifissione e il programma nascosto di Cimabue*. in: La Basilica di san Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative, Viella, Roma, 2001 pp. 77 - 100.

16 ELVIO LUNGHI, *Il Crocifisso di Giunta Pisano e l'Icona del "Maestro di san Francesco" alla Porziuncola*. Ed. Porziuncola, Assisi 1995, pp. 55 - 57. L'archetipo di tutte le immagini del frate, come documenta Gieben, si trova nel museo diocesano di Roma ed è datata 1666. Dallo stesso Gieben apprendiamo che la copia pubblicata da Lunghi, conservata nel convento cappuccino di via veneto a Roma, è stata successivamente trafugata. Cfr. Servus Gieben, op. cit. p. 104.

17 il ritrovamento della croce è ricordato anche dal Wadding e dal Boverio. I due testi sono riportati da Servus Gieben, *La croce con frate Elia di Giunta Pisano*, op. cit. p. 102. L'autore non cita però il testo di Padre Angeli che, a mio avviso, è il più significativo e originale.

18 FRANCO FARANDA, *Longiano's Cross: notes and considerations for the history of conservation* in: "Conservation science in cultural heritage" vol VII anno 2007, pp. 321 - 348

19 FRANCESCO MARIA ANGELI, *Collis Paradisi* .. op. cit. ed. MDCCLII p. 54 *super altare maius superioris templi olim locatam, dein super primariam ianuam, nunc temporis dente, quasi corrosam depositam cernimus*. (Posta sopra l'altare maggiore della chiesa superiore, quindi sulla porta d'ingresso, al presente quasi distrutta, ritroviamo abbandonata)

20 Recentemente Fornari (cfr. Fornari Carlo, *Federico II e San Francesco*. Ed. All'insegna del Veltro, Parma. 2005 p. 46) giustifica il cappello anche con la nota di fra Salimbene che dice che il frate "... portava sul capo un berretto all'armena" (ibidem p. 48). La nota di fra Salimbene però fa riferimento a un altro contesto. Frate Elia riceve il podestà di Parma Gerardo da Correggio nella sala da pranzo degli ospiti "seduto su di un letto con cuscino, e aveva un grande fuoco davanti a se e portava sul capo un berretto all'armena". Il frate non si alzò per salutare l'ospite e fu ritenuta dai presenti - a giudicare da quanto afferma fra Salimbene - una villania (cfr. *Cronica* di Salimbene de Adam in "Fonti Francescane", ed. il Messaggero, Padova 1990, IV edizione, p. 2109). Il contesto è molto differente da un frate in preghiera ai piedi del crocifisso che veste l'abito francescano e non può costituire un precedente significativo per giustificare il probabile copricapo indossato da Frate Elia riprodotto sulla croce di Giunta.

21 FRANCESCO MARIA ANGELI, *Collis Paradisi*, op. cit. pp. 33 - 34

22 MIKLOS BOSKOVITS, op. cit. 1973, p. 340

23 L'affermazione non è del tutto esatta. Frate Elia era già stato a capo dell'ordine dal 1221, ancora vivente Francesco. Nel primo capitolo generale che segue la morte di Francesco, celebrato nel 1227, viene eletto Giovanni Parenti che resterà in carica fino al 1232 a cui succederà frate Elia, in carica nel 1236. Per un'analisi di questi eventi mi sono avvalso della recente sintesi di André Vauchez, *Francesco d'Assisi*, Einaudi 2010, in particole capp. II e III.

24 E. LUNGHI, *Il Crocifisso di Giunta Pisano*, op. cit. p. 60

25 CHIARA FRUGONI ha visto nelle iscrizioni che contornano la croce della Badessa Benedetta, un "falso" storico elaborato nello stesso XVII secolo per emulazione dell'iscrizione ritrovata sulla croce di Giunta. Basa le sue considerazioni sull'esame epigrafico delle iscrizioni

e sulle foto che precedono recenti restauri e che mostrano l'iscrizione principale in una posizione diversa dall'odierna: non accanto alla Badessa, ma su due righe, sotto l'immagine di Francesco. (Cfr. Chiara Frugoni, *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*. Ed. Laterza, Bari 2006 pp. 144 -159). La studiosa esamina due immagini della croce pubblicate nel 1917. Si vedono numerose cadute di colore soprattutto attorno all'immagine di Benedetta che è sormontata dalla scritta "B. Benedicta". L'iscrizione adesso attorno al corpo della santa è viceversa riportata ai piedi di Francesco in una grafia chiaramente seicentesca. In un'altra foto Anderson, di epoca imprecisata, è documentato uno stadio successivo. Resta l'iscrizione in basso, sono ricucite le lacune attorno a Benedetta, sparisce la scritta B. Benedicta sostituita dalla scritta ancora duplicata in basso, come se fosse riemersa durante il restauro. Di questo restauro non si è rintracciata documentazione. nel 1938 è documentato un restauro della Soprintendenza di Perugia, del tutto generico nella relazione, ma con alcune foto. Vennero effettuate alcune scelte di pulitura, viene rimosso il mantello di Benedetta, si interpreta la macchia come una borsa. Sparisce anche il nimbo. Forse perché qualcuno ha fatto notare l'incongruenza tra il nimbo e la scritta che vuole Benedetta ancora in vita? La scritta, ad un esame epigrafico, appare come un falso novecentesco. Esamina poi l'iscrizione sulla croce di frate Elia che presenta una scritta analoga. Visti i rapporti di dipendenza con la Basilica, non si potrebbe allora pensare che l'iscrizione sia un ripensamento del XVII secolo, ad imitazione dell'altra ritrovata sulla croce di Giunta? Si sarebbe così accentuata l'analogia tra i due primi successori di Francesco e Chiara. Questo apre anche alla possibilità di posticipare la datazione della croce di Benedetta e di collegarla al maestro di san Francesco e alla sua croce di Perugia datata 1272 ove c'è anche la figura di san Francesco. Le considerazioni della studiosa credo vadano integrate con alcune riflessioni che riguardano anche la prassi operativa del restauro, non scriverci da libertà interpretative, ma mai del tutto fantasiose. Bisogna intanto considerare che l'interesse seguito al ritrovamento del ritratto di frate Elia, era soprattutto motivato dal modello di abito e non dal ruolo svolto da frate Elia. E' più facile ipotizzare che la scritta seicentesca in basso e l'altra con il nome della Beata Benedetta, se appartengono al XVII secolo siano il frutto non di un'invenzione, ma di una lettura di una scritta originaria poco leggibile, magari quella oggi posta accanto alla Beata, recuperata e posta in una posizione meglio evidenziata. Contemporaneamente, a quel tempo, forse davvero nel XVII secolo come ipotizza la studiosa, accanto a Benedetta sarà parso più opportuno porre la scritta beata. Allo stesso modo è più che possibile che il restauro del 1938, avendo ritrovato tracce dell'antica

iscrizione, poi riportata in basso, abbia riproposto l'iscrizione negli spazi originari. Queste ipotesi potrebbero essere verificate da un esame ravvicinato delle iscrizioni e da esami non distruttivi quali radiografie uv e infrarossi che potrebbero consentire il recupero delle eventuali tracce delle originarie iscrizioni. "Ripassare" delle iscrizioni preesistenti è consuetudine di tutti i tempi e quasi mai si tratta di "invenzioni" ex novo, ma di evidenziare il pre-esistente.

Restano le effettive similitudini tra frate Elia e la Badessa Benedetta che si ritrova a ripercorrere analoghe tappe e in uno stesso ruolo. Anche lei impegnata nell'ampliamento della Chiesa e convento, apparentemente in antitesi alla linea di povertà tracciata da Chiara, ma anche lei, come Elia, nella necessità di dare un nuovo ordine alla realtà conventuale nel frattempo ingrandita. Quanto poi al parallelismo con l'altra croce di Perugia datata 1272, il confronto consentirà proprio di capire perché la croce della Beata Benedetta ha per riferimento un modello diverso, perduto, probabilmente quello di Giunta Pisano. Sarà proprio quel Francesco così diverso a segnare un cammino iconografico e a giustificare quei 12 anni di differenza con la croce di Perugia, che resta un prodotto "tardivo" rispetto al primo archetipo al quale si avvicina anche la croce in san Francesco ad Arezzo. Le variazioni iconografiche di Francesco, che esamineremo nel testo, giustificano i 12 anni di differenza tra la croce di Assisi e la croce di Perugia.

26 La croce, in ultimo, è attribuita al maestro di san Francesco da Serena Romano che ha modo di studiarla dopo l'ultimo restauro. Cfr. Serena Romano, *Maestro di san Francesco* in: "Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti sculture e ceramiche: studi e restauri pp. 55 - 65.

27 Cfr. in proposito quanto ipotizzato nel catalogo della mostra *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del duecento da Giunta a Giotto*. A cura di Mariagiulia Burrelli e Antonino Caleca. Pacini Editore, 2005. Le attribuzioni avanzate suscitano molta perplessità e il confronto che è possibile fare in ogni momento tra la croce di Giunta nel Museo di San Matteo a Pisa e le altre esposte nella stessa sala, avallano soprattutto le differenze stilistiche rispetto ai punti di contatto di natura iconografica.

28 Ci restano due opere firmate: Il Crocifisso proveniente dalla chiesa di Santa Maria degli Angeli di Lucca (museo villa Guinigi, Lucca) e il crocifisso di Fucecchio (stesso tipo). Entrambe con figure intere sui lati del tabellone centrale di Giovanni e Maria. Cfr. A. CALECA, *Pittura del Duecento e del trecento a Pisa e a Lucca* in: "La pittura in Italia" Il duecento e il trecento, tomo I Electa 1985, ristampa 1986, p. 234.

29 E. LUNGHI, *La decorazione pittorica della chiesa*, p. 168 e note 78-79 di p. 269. in M. Bigaroni, H.R.

Meier, E. Lunghi, *La basilica di Santa Chiara, Ponte San*

Giovanni/Perugia. Quattroemme, 1994

30 SERENA ROMANO, "*Maestro di San Francesco*", in Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti sculture e ceramiche: studi e restauri, a cura di Caterina Bon Valsassina e Vittoria Garibaldi, Firenze 1994, pp.55-65

31 Sul ciclo di Assisi cfr. 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. Serena Romano, *Le storie parallele di Assisi: il Maestro di san 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. In ultimo Franco Faranda, *Un possibile Giunta Pisano nella ritrovata cripta di San Colombano a Bologna* in: "Commentari d'Arte" anno XVI, n. 46-47, maggio - dicembre 2010, pp. 34 - 47.

32 SERENA ROMANO, "*Maestro di San Francesco*", in Galleria Nazionale dell'Umbria, op. cit. con bibliografia precedente. Il riferimento ad Assisi è pregnante. Non dobbiamo però dimenticare che il "Maestro di san Francesco" ad Assisi non è l'inventore di un modello originale, ma il convincente interprete di schemi iconografici piuttosto comuni. Cfr. in proposito, senza riferimenti ad Assisi, ROSALBA D'AMICO, *Percorsi iconografici e artistici tra '200 e '300. Da Siena a Bologna*. In "Strenna Storica Bolognese" anno LIV -2004.

33 Cfr. CHIARA FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimate*, op. cit. p. 224 nota 5. Nel testo è riprodotta l'incisione.

34 E. B GARRISON, *italian romanesque panel painting. An illustrated index*, Firenze 1949

35 Cfr. in ultimo M. BOSKOVITS, scheda n. 49, in "Duecento. Forme e Colori del medioevo a Bologna". Catalogo della mostra a cura di Massimo Medica, Bologna 2000, ed. Marsilio.

36 FRANCESCO MARIA ANGELI, *Collis Paradisi* .. op. cit. ed. MDCCLII pp. 53 - 54 "*Cum circa annum salutis 1210. Juncta Pisanus, ruditer a graecis instructus, primus ex Italis artem apprehendit, rusticumque pingendi modum est imitatus. Hunc Fr. Helias ad novam exornandam Basilicam destinavit, anno 1236 Fecit crucifixi imaginem ... Ejus opera censentur imagines cricifixi cum angelis circumvolantibus, & circumstantibus turbis in prospectu duorum altarium in latere ejusdem Ecclesiae.*"

37 CESARE VERANI, *Giunta Pisano ha soggiornato a Roma?* In l'Arte XXIII, 1958, pp. 3-4. Articolo richiamato tanto da Boskovits che da Tartuferi

38 GIOVANNI ROSINI, *Storia della pittura italiana, epoca prima da giunta a Masaccio*, tomo I, p. 94 nota 17. Pisa, presso Niccolò Capurro, 1839. La notizia e

relativa datazione - che conosco solo attraverso il libro di Rosini - sposta però troppo indietro la cronologia di Giunta se lo immaginiamo già adulto e in grado di acquistare della terra nel 1202 e ancora vivo nel 1254.

39 L. WADDING, *Annales Minorum*, Lugduni 1625, p. 537.

40 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.

41 L'iscrizione sulle campane è riportata da F. MARIA ANGELI, op. cit. p. 34.

42 *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Tomo I, Sansoni 1878 - 1885. Ed. 1981, p. 365.

43 Ibidem p. 359

44 ELVIO LUNGHI, op. cit. p. 60.

45 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.

46 ERNESTO BRIVO a cura di, *Il Crocifisso di Ariberto. Un mistero millenario intorno al simbolo della cristianità*. Silvana editoriale, 1997.

47 *La letteratura Francescana. Le vite antiche di san Francesco*. A cura di Claudio Leonardi. Vol II, introduzione alla vita di Tommaso da Celano, p. 5. Fondazione Valla-Mondatori, 2005.

48 Tommaso da Celano scrive la vita di San Francesco su incarico di Gregorio IX, entro il 1230. Cfr. *La letteratura Francescana*, op. cit. vol. II, p. XVI.

49 ANDRÉ VAUCHEZ, *Francesco d'Assisi*, op. cit. p. 206

50 Cr. *La letteratura francescana*, op. cit. vol. II, p. XXV.

51 Referenze fotografiche: Foto 1 e 2, riprodotte dal volume "Il Cantiere pittorico della Basilica Superiore di san Francesco in Assisi" a cura di Giuseppe Basile e Pasquale Magro. Assisi 2001

Foto 3, Archivio fotografico della Galleria Nazionale dell'Umbria.

Foto 7, riprodotta dal volume di Elvio Lunghi, *Il Crocifisso di Giunta Pisano e l'Icona del "Maestro di san Francesco" alla Porziuncola*. Ed. Porziuncola, Assisi 1995.

Foto 8, riprodotta dal volume "La pittura in Italia" Il duecento e il trecento, tomo I Electa 1985

Le altre foto sono dell'autore. Si ringrazia la Soprintendente Vittoria Garibaldi che mi ha consentito di fotografare alcuni particolari delle opere esposte presso la Galleria Nazionale dell'Umbria e il Padre Guardiano e frati del Sacro Convento di Assisi che hanno permesso le riprese degli affreschi del "Maestro di san Francesco"