

Castelvecchio Subequo: immagine e memoria in un insediamento francescano

Walter Angelelli, Francesco Gandolfo, Francesca Pomarici

Presenza in figura: la memoria di san Francesco nelle pitture del coro

Walter Angelelli

Nel 1973, la chiesa di San Francesco a Castelvecchio Subequo fu sottoposta a un esteso intervento di restauro, curato dalla Soprintendenza dell'Aquila¹. In quell'occasione, oltre al consolidamento delle strutture architettoniche, furono recuperate le pitture medievali dell'interno, fino ad allora lasciate in uno stato di "colpevole trascuranza"². Le "tracce di affresco"³ sulle pareti e sulla volta del coro quadrangolare rivelarono così una consistenza maggiore di quanto fino a quel momento si era creduto e, soprattutto, apparvero come le più antiche all'interno dell'edificio⁴.

Due sono le date importanti per la storia del monumento: la prima è il 1267, anno in cui il vescovo di Sulmona concesse a fra Giovanni Antonio da Castelvecchio "licenza di costruire il monastero con esenzioni e grazie amplissime e senza alcun obbligo o patto che sia"⁵. La seconda è il 29 agosto 1288, quando il cardinale Gerardo Bianchi di Parma, vescovo di Sabina e legato per il Regno di Sicilia, avrebbe consacrato la chiesa alla presenza di molti vescovi provenienti da tutte le diocesi d'Abruzzo.

Le notizie sono tarde e confuse poiché si ricavano nel primo caso da una relazione del XVII secolo e, nell'altro, da un documento forse seicentesco, incollato su una tavoletta di legno conservata nel coro della chiesa⁶; la loro attendibilità è dunque parziale ma in mancanza di meglio può essere mantenuta, almeno fino a prova contraria.

Per queste ragioni, la cronologia del ciclo non poggia su alcun dato documentario solido. Tuttavia, è verisimile che essa sia da mettere in relazione con il momento della consacrazione della chiesa, ovvero con gli anni del pontificato di Niccolò IV (1288-1292). La leggendaria presenza tra le carte del convento di una bolla del 1288 con la quale si confermavano i privilegi concessi alla chiesa sembra attestare da un lato un florido periodo di vita attraversato dalla comunità e dall'altro suggerire una relazione tra gli anni di regno del primo papa francescano e possibili interventi in favore dell'edificio.

L'analisi degli affreschi, del resto, porta a una sostanziale conferma di queste labili indicazioni cronologiche, stabilendo così una precocità del ciclo che ne determina e amplifica l'interesse e il valore.

Numerose ed estese sono le lacune e le perdite subite, tali però da non impedire una ricostruzione attendibile dell'originario programma decorativo.

Costoloni coperti da un ricco ornato geometrico suddividono la volta in quattro vele, ognuna con il simbolo di un evangelista (fig. 1). L'unico ad essere pienamente leggibile è il toro che sorregge un libro aperto (con i versetti iniziali del Vangelo di Luca, fig. 2)⁷, analogamente a quanto fanno le altre tre figure vicine. Tralci vegetali e nastri con foglie e fiori variopinti delimitano i campi triangolari, occupati agli angoli inferiori da vasi e cantari fantasiosamente sempre variati nella foggia.

La parete di fondo (fig. 3) presenta nel registro inferiore una finestra strombata e trilobata che separa i protagonisti di un'*An-nunciazione*: a sinistra la Vergine, che accoglie l'annuncio della futura maternità con un contenuto gesto di stupore e insieme di accet-

tazione; a destra, l'angelo inginocchiato, del quale rimangono soltanto alcuni passaggi della veste rosa e le ali dalle piume singolarmente individuate e colorate di rosso e di bianco. Nella lunetta soprastante, una grande lacuna centrale (forse conseguenza dell'apertura di una finestra) sfigura i protagonisti di una *Crocifissione di Cristo*, del quale si distinguono soltanto i piedi trafitti da un unico chiodo. Alla nostra sinistra, la Vergine dolente è colta nel momento in cui sviene per il dolore, sorretta da una figura femminile alle sue spalle; dalla parte opposta, un vecchio – unico personaggio del pannello ad essere quasi completamente leggibile – affianca Giovanni Evangelista e indica con la mano sinistra il crocifisso, mentre il braccio destro, quasi del tutto perduto, è sollevato in direzione della croce.

Sulla parete sinistra (fig. 4), il riquadro inferiore ospita la *Morte della Vergine*, riconoscibile con certezza dai frammenti del volto esanime di Maria e da quelli della mandorla sorretta dagli angeli, entro la quale Cristo benedicente sostiene l'animula della Madonna. Nella lunetta soprastante, Cristo con un libro aperto sulle ginocchia incorona il capo della Madre che gli siede accanto, mentre uno stuolo di angeli porta in alto il clipeo contenente il trono sul quale siedono i due protagonisti.

Infine, sulla parete di fronte – la destra (fig. 5) – una finestrella anch'essa strombata suddivide il registro più basso in due campi di dimensioni diverse: da una parte, una finta arcata inquadra un santo francescano stante, privo delle stigmate; a destra, l'intonaco, in gran parte caduto, lascia vedere il profilo di una montagna e la parte inferiore di una figura inginocchiata, che veste il saio. Si tratta con tutta probabilità della scena di Francesco che riceve le stigmate, giacché non soltanto una porzione d'intonaco più chiaro all'altezza del costato – purtroppo interessata da una caduta di colore – potrebbe rappresentare una delle piaghe del Santo; ma la stessa ambientazione e la posizione della figura, con le braccia protese verso l'alto, sembrano seguire norme d'impaginazione dell'episodio, adottate in alcune opere toscane della seconda metà del Duecento: dall'anta di un trittico, oggi allo Szépművészeti Múzeum di Budapest, ad alcune tavole prodotte nella cerchia di Guido da Siena, tra cui – ad esempio – il *Dittico del beato Andrea Gallerani*, la *Stigmatizzazione nel Dittico di Santa Chiara* e una delle storiette agiografiche del *San Francesco con storie della sua vita* nella Pinacoteca di Siena⁸.

Ultimo episodio del ciclo abruzzese è il *Sogno di Innocenzo III*, che occupa il lunettone soprastante. All'estremità destra è visibile il volto del papa addormentato; mentre dalla parte opposta Francesco sostiene il Laterano che minaccia di crollare. Il santo puntella l'architettura pericolante con le braccia protese in avanti, secondo un modello iconografico rintracciabile ancora una volta nella cerchia di Guido da Siena, ma che trova un riscontro monumentale anche nel mosaico realizzato all'epoca di Niccolò IV nella sezione laterale del cavetto di Santa Maria in Aracoeli a Roma (fig. 6)⁹.

Al gusto antichizzante romano rimandano infine le tracce di decorazione superstiti negli sganci delle finestre, dove – almeno nel caso dell'apertura centrale – *rotae* di finto porfido e serpentino (fig. 8) si alternano una sopra l'altra, inframezzate da fittizi inserti musivi, ad imitazione delle invenzioni e dei materiali impiegati dai marmorari romani.

1. Castelvechio Subequo,
San Francesco, coro, volta
2. Castelvechio Subequo,
San Francesco, coro, volta,
particolare con il toro di san Luca

3. Castelvechio Subequo,
San Francesco, coro, parete
di fondo
4. Castelvechio Subequo,
San Francesco, coro, parete
laterale sinistra

5. Castelvechio Subequo,
San Francesco, coro, parete
laterale destra



Per quanto frutto dell'operatività di una bottega, e quindi di più pittori, il ciclo è unitario per ideazione e tempi di esecuzione. Uno dei maestri, l'autore della *Crocifissione*, costruisce le sue figure altissime, con teste assai piccole e un panneggio dai colori tenui, animato da lumeggiature sottili, che conferiscono morbidezza e trasparenza ai corpi. Come è già stato riconosciuto, i suoi modi hanno tangenze con l'ambiente campano e in particolare con gli affreschi provenienti dalla chiesa di San Salvatore Piccolo a Capua, oggi nel locale Museo Campano¹⁰. In essi, una "premessa bizantina"¹¹ si unisce all'esperienza assisiata di Cimabue, la cui eco riaffiora anche nella composizione abruzzese, in un passaggio compositivo solo apparentemente marginale quale lo svenimento della Vergine, che proprio nella *Crocifissione* del transetto settentrionale di Assisi trova un possibile, precoce modello di riferimento.

Gran parte dei restanti dipinti di Castelvechio si deve invece ad un altro pittore, riconoscibile per il timbro forte, compatto e quasi smaltato del colore, una personalità di notevole rilievo, capace di assorbire e rielaborare spunti di prima mano raccolti nei

maggiori cantieri centroitaliani. Questo maestro, al pari del suo compagno, è debitore delle esperienze assisiati: la suggestione che il cantiere della basilica francescana esercitava sulle imprese pittoriche di altre chiese dell'Ordine doveva essere forte, sia per il tramite dei committenti, sia per quello dei pittori impegnati nelle opere di decorazione. Ad esso però si mescola il richiamo alla cultura romana della seconda metà del Duecento, forse assorbita alla fonte – dunque nella città pontificia – ma anche, più verosimilmente, filtrata dal cantiere di Assisi, nel segmento temporale in cui, all'inizio della decorazione della navata della chiesa superiore, i pittori romani ne dominano la scena. Negli affreschi di Castelvechio si ritrovano così dettagli tecnici come le aureole raggiate e rilevate a pastiglia che circondano le teste di Cristo e della Vergine nell'*Incoronazione* (fig. 7) – che ad Assisi accompagnano già le figure del transetto settentrionale – che compaiono anche in quelle di Cimabue e dei maestri romani attivi nella navata e che a Roma si incontreranno ovunque, fino ai maggiori cicli cavalliniani¹². Ad opere di ambito torritiano rimandano altri elementi: il modo di impostare

6. Roma, Santa Maria in Aracoeli, cavetto, sezione laterale



7. Castelvechio Subequo, San Francesco, coro, parete laterale sinistra, Incoronazione della Vergine, particolare



8. Castelvechio Subequo, San Francesco, coro, parete di fondo, finestra



9. Castelvechio Subequo, San Francesco, coro, parete laterale sinistra, Incoronazione della Vergine, particolare



10. Assisi, San Francesco, Jacopo Torriti, La creazione del mondo, particolare

11. Castelvechio Subequo, San Francesco, coro, parete laterale sinistra, Incoronazione della Vergine, particolare

le teste degli angeli, che nella scena dell'Incoronazione circondano la mandorla (figg. 9, 11), richiama le figure omologhe nella *Creazione del mondo* di Assisi (fig. 10), per continuare nello stesso ciclo con le teste dei progenitori nelle Storie del Vecchio Testamento immediatamente successive (fig. 12) e con quella rovinatissima dell'angelo, che nella *Cacciata* allontana Adamo ed Eva dal Paradiso (fig. 13). Inoltre, se la consonanza non è frutto di una suggestione dettata dalle medesime disgraziatissime condizioni, il taglio degli occhi e la profondità dello sguardo del Salvatore nell'*Andata al Calvario* (fig. 14) rimandano a quelli del volto di Cristo a Castelvechio (fig. 7), prossimo anche tipologicamente e nello squadro ad alcune teste assisiati. Infine, dalla congiuntura romano-assisiata sembra derivare anche il bagaglio decorativo dell'artista, sia per ciò che riguarda i partiti delle fasce decorate e dei vasi agli angoli delle volte (fig. 1) – apparentati nella composizione ai casi cronologicamente prossimi del Sancta Sanctorum e soprattutto della crociera cimabuesca di Assisi¹³ – sia, poi, per quanto concerne il partito delle mensoline architettoniche, che con rara esattezza

12. Assisi, San Francesco,
Il peccato originale, *particolare*



13. Assisi, San Francesco,
La cacciata dal paradiso terrestre,
particolare



14. Assisi, San Francesco,
L'andata al Calvario, *particolare*



prospettica inquadrano – con qualche differenza nel disegno – tutte le scene del ciclo abruzzese (figg. 3-5), e che si generalizzano nel transetto cimabuesco di Assisi e in quello di Santa Maria Maggiore a Roma, per non citare che l'opera più nota della serie, databile entro il 1297¹⁴.

Accanto a questi debiti, i modi del maestro presentano anche caratteri da riconoscere invece quale espressione di una congiuntura più locale. Già Maria Andaloro proponeva di attribuire alla stessa mano del Maestro di Castelvechchio la *Madonna col Bambino* dalla chiesa di Santa Maria in Pantanis a Montereale, ora nel Museo Nazionale dell'Aquila (fig. 15)¹⁵: un richiamo, quest'ultimo, che fino a poco tempo fa rimaneva stranamente isolato, visto che l'unica sponda di ricaduta della maniera di Montereale era quella dei dipinti dell'abside con Cristo e i santi Vito e Filippo nella cripta dell'abbazia di Fossacesia¹⁶. Ora, invece, il recupero, nella cappella interna (*domus orationis*) del convento delle Clarisse a Sulmona, di un ciclo di affreschi con Storie della vita di Cristo alternate a episodi della vita di san Francesco consente, almeno in parte, di colmare questo vuoto¹⁷. I brani meglio conservati e di qualità più alta, come quello del *Cristo in casa del fariseo* o del *San Francesco che riceve le stigmate* (fig. 16), mostrano un linguaggio originale alla cui formazione non è estranea la cultura romana. Essa è ravvisabile in filigrana nella riproposta e nell'adattamento di modelli compositivi radicati nella tradizione, come la posa di Cristo seduto a una estremità del tavolo, uniformata al medesimo atteggiamento del creatore nella *Genesi* assiate; è riconoscibile nel sistema di separazione tra le scene, in un caso divise dall'inserimento di una colonna forse tortile; infine, è individuabile in alcuni spunti disegnativi dei volti che, come nel caso di Francesco (figg. 17-18), tradiscono una radice negli standard costruttivi di alcune figure della cappella del Sancta Sanctorum.

Gli affreschi di Sulmona e quelli di Castelvechchio, inoltre, presentano un elemento non privo di interesse, sia al fine dell'inquadramento stilistico dei dipinti, sia a quello della comprensione dei modi di diffusione e di circolazione del linguaggio pittorico, orientato e facilitato non soltanto da fattori di gusto, ma anche da ragioni storiche più oggettive. Nei due casi, infatti, si tratta di chiese annesse a conventi francescani: uno maschile – Castelvechchio – l'altro femminile – Sulmona. Francescano era anche il monastero di San Sebastiano ad Alatri, assegnato dal 1233 a una comunità di Clarisse. Le recenti ricerche di Serena Romano hanno chiarito come – durante l'ottavo-nono decennio del secolo – la decorazione della piccola chiesa fosse stata affidata ad un gruppo di maestri che molto verosimilmente erano *habitués* delle committenze francescane¹⁸. Gli affreschi di Alatri rimangono stilisticamente piuttosto eterogenei, come se le suggestioni subite dai pittori non fossero state ben digerite e armonizzate: alcuni brani sono prossimi ai modi di Coppo di Marcovaldo, quindi alla cultura toscana¹⁹; altri invece si approssimano ad esperienze di ambiente umbro, quali gli affreschi in Santa Giuliana e in San Matteo degli Armeni a Perugia, nel primo caso, peraltro, realizzati all'interno di un monastero francescano femminile²⁰. Elementi tratti dalla decorazione della basilica inferiore di Assisi, e dai primi lavori di quella superiore, rappresentano evidentemente un minimo comune denominatore del cantiere di Alatri.

D'altro canto, non sembra improprio indicare in qualche tratto degli affreschi di Castelvechchio elementi affini ad alcuni di Alatri, come la tipologia della figura del santo in piedi sotto l'edicola (fig. 19), che molto si avvicina a quella del san Sebastiano (fig. 20) o del san Benedetto di Alatri (fig. 21), specie per il tipo di testa ovoidale, dall'aria arcaica (fig. 22).

Il debito del ciclo di Castelvechchio alle esperienze dei cantieri

15. L'Aquila, Museo Nazionale, Madonna col Bambino, da Montereale

16. Sulmona, Santa Chiara, San Francesco riceve le stigmate e Cristo in casa del Fariseo

17. Sulmona, Santa Chiara, Cristo in casa del Fariseo, particolare

18. Sulmona, Santa Chiara, San Francesco riceve le stigmate, particolare



francescani, piccoli o grandi, dell'Italia centrale, non si limita ovviamente ad elementi di natura stilistica. Ancora più rilevante è l'*imprinting* nella formulazione del programma iconografico, la cui impostazione teologica ha quale polo di riferimento la decorazione della basilica superiore di Assisi²¹.

Come in un trittico aperto sopra e intorno all'altare, il maestro abruzzese riserva a ognuno dei tre protagonisti – Cristo, la Vergine e Francesco – un'intera parete, prevedendo un senso di lettura dal basso verso l'alto ad eccezione del lato riservato a Francesco (figg. 3-5). Qui, forse anche a causa del vincolo imposto dalla finestra, la narrazione segue un andamento opposto, fino a interrompersi, almeno apparentemente, in connessione con la figura isolata del santo, che occupa l'angolo inferiore sinistro della parete.

L'anomalia dovette rendersi necessaria per la volontà di istituire un rapporto tipologico tra i diversi episodi che, annullando o superando la narratività interna ad ogni singola sezione e disegnando nuove relazioni dialogiche fra i tre protagonisti, costruisce un diverso ordine di lettura e un nuovo livello di interpretazione.

Per prima cosa, la volontà di sunteggiare il ricco programma assiate – di cui si voleva evidentemente serbare memoria, enfatiz-

zando la fitta catena di relazioni e di intercessioni tra Cristo, Maria e Francesco – contribuisce a determinare l'eccezionalità di questo insieme, che non trova confronto in altri contesti monumentali coevi. In secondo luogo, occorrerà ribadire come queste relazioni si esprimano anche mediante il ricorso a nessi visivi e teologici di grande attualità, come in particolare quello inscenato nel mosaico absidale di Santa Maria Maggiore, che Torriti cominciò sotto Nicolò IV e concluse, come attestava un tempo la firma, entro il 1296 (fig. 23)²². Qui, la sequenza temporale delle storie mariane del registro inferiore è interrotta, al fine di porre in stretta relazione la morte della Vergine con la sua glorificazione e di definire così un asse di lettura verticale che temperi il carattere narrativo della composizione, mettendone in risalto la componente dogmatica e liturgica²³. Alla definizione di questa vera e propria invenzione non dovettero essere estranei certi aspetti della spiritualità francescana – al cui ordine apparteneva il pontefice committente –, specie nei termini del dibattito sulla morte corporea di Maria e la sua conseguente assunzione e incoronazione integrale. I francescani, infatti, posero particolare attenzione al problema, affrontato più volte già da Bonaventura, il quale aveva affermato che la Vergine

19. Castelvecchio Subequo,
San Francesco, coro, parete laterale
destra, particolare

20. Alatri, San Benedetto,
San Sebastiano

21. Alatri, San Benedetto,
San Benedetto

22. Alatri, San Benedetto,
San Benedetto, particolare

23. Roma, Santa Maria Maggiore,
Jacopo Torriti, mosaico absidale

24. Subiaco, Sacro Speco,
San Francesco



19



20



21



22



24



23

vive gloriosa in cielo “secondo il composto, cioè il corpo e l’anima”, ovvero che ella fu coronata in cielo “non tantum spiritu, sed etiam stola corporis”²⁴.

L’enfasi sulla corporeità di Maria e sulla sua natura di individuo mortale è tanto più interessante se si pone attenzione che a Castelvechio – come ad Assisi – essa mira a sottolineare la volontà di presentare il tema come incarnazione delle virtù francescane e, di conseguenza, l’Assunzione come esaltazione della patrona dell’ordine²⁵. Con i mezzi a sua disposizione, il maestro abruzzese rende esplicito il riferimento contrapponendo la parete con i soggetti mariani a quella di tema francescano e scegliendo quale asse centrale dell’intero programma gli episodi della vita di Cristo che più insistono sulla sua natura umana: l’incarnazione e la morte sulla croce.

Nell’*Incoronazione*, inoltre, il pittore riprende puntualmente il mosaico di Santa Maria Maggiore, anche nel versetto che compare sul libro aperto nelle mani di Cristo: VENI ELECTA MEA ET PONAM IN TE THRONUM MEUM. Esso è la parafrasi di un passo del Cantico dei Cantici, tratto dal Responsorio (n. 7826) in uso nella liturgia del giorno di agosto in cui si celebra l’Assunzione²⁶. In un contesto monumentale, la sua prima comparsa è a Roma nell’abside di Santa Maria in Trastevere, fatta realizzare da Innocenzo II verso il 1140. “L’immagine romana fu senz’altro un importante fattore per le trasformazioni visive della concezione astratta di ‘Ecclesia’ in quella umanizzata di ‘Maria/Ecclesia’ nel contesto della liturgia”²⁷. Non deve stupire perciò che di fronte alla scena dell’*Incoronazione*, il pittore di Castelvechio collochi il *Sogno di Innocenzo III*, scelto evidentemente per il suo carattere dottrinario d’intervento miracoloso di Francesco a sostegno del Laterano, ovvero della Chiesa di Roma e dell’Ecclesia nella sua interezza, in linea con l’interpretazione datane da Bonaventura. In questo modo trova giustificazione anche la scelta di ricorrere a un modello iconografico raro come quello impiegato a Santa Maria in Aracoeli; una scelta dettata evidentemente dalla volontà di evocare opere legate alla committenza di Niccolò IV e, tramite esse, la Chiesa di Roma²⁸.

I modelli iconografici dell’Urbe potevano del resto adattarsi bene a illustrare anche alcuni passaggi importanti della vita di Francesco. Sempre nell’*Incoronazione*, per esempio, la Vergine rappresentata secondo l’iconografia dell’avvocata²⁹ può costituire un rimando al passo che apre il III capitolo della *Legenda Major* relativo all’“Istituzione della religione e l’approvazione della regola”. Narra Bonaventura che alla Porziuncola, ovvero: “Nella chiesa della Vergine Madre di Dio dimorava, dunque, il suo servo Francesco e supplicava insistentemente con gemiti continui Coeli che concepì il Verbo pieno di grazia e di verità, perché si degnasse di farsi sua avvocata. E la Madre della misericordia ottenne con i suoi meriti che lui stesso concepisse e partorisce lo spirito della verità evangelica”. Il passo è tanto più significativo in questa sede, giacché precede immediatamente quello del “brano del Vangelo”, ascoltato da Francesco durante la messa, “in cui Cristo inviando i discepoli a predicare, consegna loro la forma di vita evangelica, dicendo: ‘Non tenete né oro né argento né denaro nelle vostre cinture; non abbiate bisaccia da viaggio, né due tuniche, né calzari, né bastone’”³⁰. Si tratta quindi dell’istituzione stessa della missione evangelica dell’ordine e del suo ruolo capitale nel seno della chiesa, un tema in

realtà soltanto adombrato a Castelvechio, ma adatto e molto efficace nell’economia della decorazione del coro dell’edificio.

Una conferma della sostanziale correttezza di questa lettura arriva dalla scena più lacunosa del ciclo, identificabile – come si è detto – nella stigmatizzazione di Francesco. Già Tommaso da Celano afferma che “veramente in Francesco appariva l’immagine della croce e della Passione dell’Agnello immacolato che lavò i peccati dal mondo: sembrava appena depresso dal patibolo, con le mani e i piedi appena trafitti dai chiodi e il lato destro ferito dalla lancia”³¹. Tuttavia è nella *Legenda Major* di Bonaventura che “si ha per la prima volta il tema della conformità di san Francesco al Cristo” e l’interpretazione delle ferite come “una umile immagine di Cristo”³². Esse inoltre sono lette dal Dottore come la ratifica agli occhi degli uomini della dottrina francescana e della regola, giacché “le stimmate, in un certo senso, erano la bolla del sommo pontefice Cristo, che approvava in tutto e per tutto la Regola e in tutto faceva l’elogio del suo autore”³³.

Ma è proprio su questo punto che gli affreschi abruzzesi pongono un inaspettato problema: la scena del sogno di Innocenzo, rappresentata nel lunettone, è cronologicamente anteriore all’episodio delle Stigmate (fig. 5): il santo, quindi, non dovrebbe esserne segnato, come infatti non accade in altri ben noti cicli, a cominciare da quelli assisiati della chiesa sia inferiore, sia superiore. A Castelvechio, invece, le stigmate sono rappresentate nella scena del sogno, laddove non appaiono nella figura stante più in basso, cioè quella che a rigor di logica dovrebbe essere l’immagine iconica del santo (fig. 19). Confesso che nel primo caso non trovo una spiegazione definitiva per giustificare la loro presenza. Il modo in cui sono delineate, un cerchietto nero dal bordo piuttosto spesso, sembra voler evocare le parole di Tommaso e di Bonaventura. Tommaso, infatti, aveva scritto che “era meraviglioso scorgere al centro delle mani e dei piedi, non i fori dei chiodi, ma i chiodi medesimi formati di carne dal colore del ferro”³⁴; mentre Bonaventura aveva arricchito di dettagli: “Si scorgevano, in quelle membra fortunate, i chiodi, che l’Onnipotente aveva meravigliosamente fabbricati con la sua carne...”. Essi “apparivano neri, come di ferro, mentre la ferita del fianco era rossa e, ridotta quasi a forma di cerchietto...”³⁵.

La domanda però rimane: perché fregiare il corpo di Francesco delle stigmate in un episodio che tutte le fonti affermano essere precedente al momento della loro attribuzione da parte del Signore? Forse la loro presenza istituiva con maggiore chiarezza il paragone tra Francesco e il Cristo crocifisso, che sulla parete a fianco compariva alla medesima altezza? Il rischio della sovrainterpretazione esiste pur sempre, e potremmo trovarci semplicemente di fronte ad un eccesso di zelo del pittore, abituato a rappresentare Francesco con le stigmate e forse in possesso di un modello provvisto di quel dettaglio.

Ancora più complesso è il problema speculare, che si affaccia nella figura di santo inquadrata dall’edicola, a sinistra della *Stigmatizzazione* (fig. 19). A dispetto dell’opinione di qualche studioso³⁶ e degli stessi frati residenti attualmente nel convento, la sua identificazione con Antonio da Padova non sembra sostenibile, specie se si prendono in considerazione le rappresentazioni del santo nelle due absidi di San Giovanni in Laterano e di Santa Ma-

ria Maggiore, dove egli appare con il volto inequivocabilmente incorniciato dalla barba.

Per contro, in Abruzzo esistono diversi casi iconografici – come un affresco del 1263 circa a Bominaco e una immagine proveniente da San Pietro a Caporciano, databile al 1270-90, oggi nel Museo Nazionale dell'Aquila – di immagini di Francesco che non presentano le stigmate³⁷.

Inoltre, sia nei mosaici romani dell'epoca di Niccolò IV, sia a Castelvecchio Subequo, Francesco è raffigurato senza barba, malgrado la testimonianza diretta di Tommaso da Celano che lo descrive con “barba nera e rara” e di una tradizione iconografica definita fin dai suoi primi ritratti³⁸. Come oggi sappiamo, a partire dal mosaico di Santa Maria Maggiore, l'immagine di Francesco subì una operazione di maquillage che permettesse di non farlo assomigliare più a un uomo “de pessima rascione”: così rasato e giovanile, egli poteva sedere degnamente accanto a Cristo, alla Vergine e ai principali santi della chiesa romana e la sua figura essere “integrata entro le strutture della società ufficiale”³⁹.

Nell'affresco di Castelvecchio, l'isolamento e il rilievo conferito al santo dalla finta arcata sotto la quale si trova tendono a istituire visivamente e compositivamente una relazione tra l'immagine di Francesco e quella della Vergine annunciata poco distante, còti entrambi nel medesimo gesto di sottomissione al volere e ai disegni del Signore (figg. 3, 5). L'inquadratura architettonica, inoltre, rimanda a casi come quello della basilica di San Sebastiano ad Alatri – incontrata in precedenza in relazione agli aspetti formali del ciclo – dove i santi titolari della chiesa – Sebastiano e Benedetto –

sono collocati all'interno di edicole e nicchie (figg. 19-21). Allo stesso modo, a Castelvecchio, Francesco è rappresentato come titolare dell'edificio; egli però non appare lontano e distaccato come in una icona, ma vivo e presente nell'immanenza della sua fisicità terrena, così come accadeva cinquant'anni prima nella cappella di San Gregorio al Sacro Speco di Subiaco, dove Francesco è privo delle stigmate e il suo ritratto assume valore di vera e propria rappresentazione memoriale (*Erinnerungsbild*), che tramanda e mantiene il ricordo del suo passaggio *in loco* (fig. 24)⁴⁰.

Sulla base del racconto di Tommaso da Celano e di Bonaventura, che narrano del miracolo operato da Francesco a Gagliano Aterno, nelle immediate vicinanze di Castelvecchio⁴¹, la tradizione locale vuole che nell'inverno del 1215-16, di ritorno da Roma, dove aveva partecipato al Concilio lateranense, Francesco attraversasse la valle subequana e qui ricevesse in dono dai Conti di Celano, presso i quali era ospite, la piccola e fatiscente chiesetta di Santa Maria (a' piedi Potano), sul ciglio della strada Valeria-Claudia, all'ingresso di Castelvecchio⁴². In quel luogo, dove subito si stabilì una piccola comunità di frati, sorse dal 1267 l'attuale edificio, l'unico di tutto l'Abruzzo che vanta un nesso con la persona del Santo Fondatore: il giovane santo sbarbato, ritratto nel coro non può dunque che essere Francesco, presente e vivo nella realtà della chiesa, fondata in suo onore sul sito di un precedente luogo consacrato alla Vergine. La sua presenza commemora e mantiene vivido nella memoria comune il ricordo del suo passaggio, trasformando l'effigie iconica in ritratto vivente e agente nella comunità.

¹ M. Dander, *Castelvecchio Subequo (L'Aquila) complesso monumentale costituito da chiesa, chiostro ed ex-convento*, “Bollettino d'arte”, V s., LXI 1976, 1-2, pp. 169-172. La campagna di restauro degli anni settanta del Novecento è l'ultimo intervento in ordine di tempo subito dal monumento. Nel 1901 fu rifatto il tetto e vennero ridipinte le volte; agli anni venti del Novecento risale poi l'attuale conformazione della facciata.

² I.C. Gavini, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, Milano-Roma s.d. (ma 1927), p. 440.

³ *Ibidem*.

⁴ M. Andaloro, *Dipinti murali del coro*, in *Francescani in Abruzzo. Luoghi Arte Architettura nel Due e Trecento*, Chieti, 26 aprile-15 maggio 1985, pagine non numerate, s.l., s.d.; V. Pace, *Pittura del Duecento e del Trecento in Abruzzo e Molise*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, Milano 1986, pp. 443-450 (in partic. p. 449); M. Andaloro, *Studi sull'arte medievale in Abruzzo*, Università G. D'Annunzio, Dispense dei corsi degli anni accademici 1987/88-1988/89, a

cura di J. Carlettini, pp. 54-59; M. Della Valle, *La pittura nell'Abruzzo medievale tra Occidente e Bisanzio*, Milano 2003, pp. 168-170.

⁵ Arch. Segr. Vat., Relazione 1650, p. 28, in N. Petrone, *Francescanesimo in Abruzzo dalle origini ai nostri giorni*, Tagliacozzo 2000, p. 97. Cfr. anche A. Chiappini, *L'Abruzzo francescano nel secolo XIII*, “Rassegna di storia e d'arte d'Abruzzo e Molise”, II 1926, 3-4, pp. 3-52 (p. 24).

⁶ Del documento ormai scolorito e quasi illeggibile rimane la seguente trascrizione: “Nel giorno 29 agosto consecrazione di questa chiesa dall'anno 1288 fatta dall'eminentissimo signore il signor cardinale Gerardo di Parma vescovo della chiesa di Sabina e legato del Regno di Napoli, assistito dai vescovi: Nicola vescovo di Aquila, Niccolò vescovo di Chieti, Raimondo vescovo di Teramo, dal vescovo di Penne e Atri e dal generale Baiulo quale rappresentante di Carlo II re di Napoli”. Come giustamente fa notare Maria Andaloro (*Studi sull'arte medievale* cit., p. 56), il testo “esaminato attentamente nelle sue componenti si rivela un miscuglio in parte verisimile, in parte no”, con personaggi che possono avere o

non avere corrispondenza nella realtà o che, come i vescovi di Chieti e di Penne, sono registrati in epoche differenti da quella della cerimonia alla quale avrebbero assistito.

⁷ In questo caso si legge ancora chiaramente: FUIT IN DIEBUS HERODIS REGIS IUDAEA SACERDOS QUIDAM NOMINE ZACHARIAS.

⁸ Sul trittico di Budapest, L.C. Marques, *La peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris 1987, pp. 134-135, fig. 156. Per le opere senesi, cfr. P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1980, pp. 35-40. Negli anni trenta del XIV secolo, lo schema iconografico adottato in questi dipinti sembra seguito ancora nel *San Francesco che riceve le stigmate*, conservato in una collezione privata e attribuito al cosiddetto Maestro delle tempere francescane; cfr. F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 235-245, tav. XVIII, figg. VI-3, VI-8, VI-9.

⁹ M. Andaloro, *Il Sogno di Innocenzo III all'Araceli, Niccolò IV e la basilica di San Giovanni in Laterano*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni, I, Roma 1984, pp. 29-42, in partic. p. 29.

¹⁰ Andaloro, *Studi sull'arte medievale* cit., p. 58.

¹¹ Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., p. 92.

¹² L. Bellosi, *Il "pittore oltremontano" di Assisi, il Gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, in Id. (a cura di), *Simone Martini* Atti del Convegno, Siena, 27-29 marzo 1985, Firenze 1988, pp. 39-47 (ripubblicato in Id., *"I vivi parean vivi". Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, "Prospettiva", CXXI-CXXIV 2006, pp. 227-236, in partic. p. 235); S. Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001, pp. 61-62.

¹³ Per il Sancta Sanctorum, S. Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in *Sancta Sanctorum*, Milano s.d. (ma 1995), pp. 38-125, in partic. p. 53; per Assisi, L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998, p. 75, e A. Monciatti, in *Mirabilia Italiae. La Basilica di San Francesco ad Assisi. Testi Schede*, Modena 2002, pp. 621-623.

¹⁴ *Mirabilia Italiae, La Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica superiore. Atlante fotografico*, Modena 2002, figg. 1606, 1608, 1633, 1635. F. Pomarici, *Gli affreschi di Santa Maria Maggiore a Tivoli: ipotesi per una lettura "spaziosa" di alcune opere di pittura romana della fine del Duecento*, in *Roma anno 1300* Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza", Roma, 19-24 maggio 1980, a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 413-422; J. Rebold Benton, *Antique Survival and Revival in the Middle Ages: Architectural Framing in Late Duecento Murals*, "Arte Medievale", VII 1993, 1, pp. 129-145; G.M. Radke, *Viterbo. Profile of a Thirteenth-Century Papal Palace*, Cambridge 1996, pp. 133-137.

¹⁵ Andaloro, *Studi sull'arte medievale* cit., p. 57.

¹⁶ M. Andaloro, *Sulle tracce della pittura del Trecento in Abruzzo. I. I dipinti murali nella cripta di San Giovanni in Venere a Fossacesia*, in *Storia come presenza. Saggi sul patrimonio artistico abruzzese*, Pescara 1984, pp. 23-44. Si veda anche S. Paone, *Gli affreschi della cripta di San Giovanni in Venere a Fossacesia*, in *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento* Atti del Convegno Internazionale di Studi, Chieti, 1-2 aprile 2004, a cura di D. Benati, A. Tomei, Milano 2005, pp. 87-105.

¹⁷ A. Colangelo, *Pittori e frescanti*, in *Sulmona città d'arte e poeti*, a cura di E. Mattiocco, G. Papponetti, Pescara 1996, pp. 102-119, in partic. pp. 105-110; Id., *Il ciclo gotico ritrovato*, in *Il Museo Diocesano di Sulmona*, Sulmona 2005, pp. 20-27. Sono grato ad Anna Colangelo per le molte discussioni avute con lei sugli affreschi di Sulmona, per avermi permesso di fotografarli e pubblicarne alcuni particolari in questa sede.

¹⁸ S. Romano, *The Frescoes of the Church and Oratory*, in *Walls and Memory. The Abbey of San Sebastiano at Alatri (Lazio) from Late Roman Monastery to Renaissance Villa and beyond*, a cura di E. Fentress, C. Goodson, M.L. Laird, S.C. Leone, Turnhout 2005, pp. 115-141. Un grazie affettuoso va a Serena Romano per i consigli preziosi e per l'aiuto che – in questa come in tante altre occasioni – ha dato al mio lavoro di ricerca.

¹⁹ E. Prehn, *Una decorazione murale del Duecento toscano in un monastero laziale*, "Antichità viva", X 1971, 2, pp. 3-9 (ripubblicato in Id., *Aspetti della pittura medievale toscana*, Firenze 1976, pp. 69-90); T. Iazeolla, *Gli affreschi di San Sebastiano ad Alatri*, in *Roma anno 1300* cit., pp. 467-476; G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, Roma 1988 (I ed. Roma 1966), II, p. 177, con *Aggiornamento scientifico e bibliografia* di F. Gandolfo, p. 324; A. Donò, *Storia dell'affresco in Alatri*, Roma 1990, pp. 29-61.

²⁰ M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento. Studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze 1973, pp. 8-9; P. Scarpellini, *La chiesa di San Bevignate, i Templari e la pittura perugina del Duecento*, in *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, a cura di M. Roncetti, P. Scarpellini, F. Tommasi, Milano 1987, pp. 93-158, in partic. p. 142; F.

Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1999, I, p. 203; II, pp. 39-41, figg. 63-70; Romano, *The Frescoes of the Church* cit., p. 133.

²¹ H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, pp. 31-86; Romano, *La basilica di San Francesco* cit., pp. 179-206; M. Aronberg Lavin, *Cimabue: la vita di Maria, madre e sposa*, in M. Aronberg Lavin-I. Lavin, *Liturgia d'amore. Immagini dal Cantico dei Cantici nell'arte di Cimabue, Michelangelo e Rembrandt*, Modena 1999, pp. 18-140, in partic. p. 19.

²² A. Tomei, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, pp. 13-14, 99-125. Sulla committenza e i tempi di esecuzione del mosaico torritiano di Santa Maria Maggiore, S. Romano, *I Colonna a Roma: 1288-1297*, in *La nobiltà romana nel Medioevo*, a cura di S. Carocci, Roma 2006, pp. 291-312, in partic. pp. 301-305.

²³ J. Gardner, *Pope Nicholas IV and the Decoration of Santa Maria Maggiore*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXXVI 1973, pp. 1-50, in partic. p. 10; M.R. Menna, *Niccolò IV, i mosaici absidali di Santa Maria Maggiore e l'Oriente*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", III s., X 1987, pp. 201-224.

²⁴ Bonaventura, *De Assumptione B.V.M.* ser. 5 (IX 700a), in E. Chietini, *La dottrina di San Bonaventura sull'Assunzione di Maria Santissima*, Roma 1954, p. 9.

²⁵ H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco* cit., pp. 53 e sgg.; Aronberg Lavin, *Cimabue: la vita di Maria* cit., pp. 38, 87, p. 261, nota 127, p. 267 nota 219.

²⁶ E. Kitzinger, *A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art*, "The Art Bulletin", LXII 1980, pp. 6-19 (ripubblicato in Id., *Studies in Late Antique, Byzantine and Medieval Western Art*, II, London 2003, pp. 930-959); cfr. anche Aronberg Lavin, *Cimabue: la vita di Maria* cit., pp. 60 e sgg.

²⁷ Aronberg Lavin, *ibidem*, p. 60.

²⁸ Andaloro, *Il Sogno di Innocenzo III* cit., pp. 29-42.

²⁹ G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, pp. 175 e sgg.; W. Tronzo, *Apse Decoration, the Liturgy and the Perception of Art in Medieval Rome: Santa Maria in Trastevere and Santa Maria Maggiore*, in Id. (a cura di), *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions*, Bologna 1989 (Villa Spelman Colloquia, I), pp. 167-193.

³⁰ Bonaventura, *Leggenda Maggiore*, cap. III, 1051, in *Fonti francescane. Scritti e biografie di san Francesco d'Assisi. Cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano. Scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi*, Trento 1990, (I ed. Assisi 1977), pp. 851-852.

³¹ Tommaso da Celano, *Vita prima di San Francesco d'Assisi*, cap. IX, 516, in *Fonti francescane* cit., p. 503.

³² A. Vauchez, *Le stimate di san Francesco e i loro detrattori negli ultimi secoli del Medioevo*, già in lingua francese in "Mélanges d'Archéologie et d'histoire", LXXX 1968, pp. 595-625 (ripubblicato in lingua italiana in *Francesco d'Assisi e gli Ordini mendicanti*, Assisi 2005, pp. 43-71, in partic. pp. 66-67).

³³ Bonaventura, *Leggenda Maggiore*, cap. IV, 1085, in *Fonti francescane* cit., p. 870. Si veda anche C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.

³⁴ Tommaso da Celano, *Vita prima*, cap. IX, 517, in *Fonti francescane* cit., p. 503.

³⁵ Bonaventura, *Leggenda Maggiore*, cap. XV, 1247, in *Fonti francescane*, cit., p. 960.

³⁶ Della Valle, *La pittura nell'Abruzzo* cit., p. 168.

³⁷ W.R. Cook, *Images of Saint Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy. A Catalogue*, Firenze-Perth 1999 (Italian Medieval and Renaissance Studies, 7), p. 82, n. 48, dove la figura di Castelvecchio è riconosciuta come un san Francesco; p. 28, n. 4; pp. 74-75, n. 40.

³⁸ Tommaso da Celano, *Vita prima*, cap. XXIX, 465, in *Fonti francescane* cit., p. 476.

³⁹ L. Bellosi, *La barba di San Francesco (nuove proposte per il "problema di Assisi")*, "Prospettiva", XXII 1980, pp. 11-34 (ripubblicato in Id., *I vivi* cit., pp. 143-165, in partic. p. 145).

⁴⁰ G.B. Ladner, *Das älteste Bild des heil. Franziskus von Assisi*, in *Festschrift Percy Ernst Schramm*, I, Wiesbaden 1964, pp. 449-460; P. Scarpellini, *Iconografia francescana nei secoli XIII e XIV*, in *Francesco d'Assisi. Storia e Arte* Catalogo della mostra, Milano 1982, pp. 91-126, in partic. p. 107.

⁴¹ Tommaso da Celano, *Trattato dei miracoli*, cap. I, 838, in *Fonti francescane* cit., p. 749; Bonaventura, *Leggenda Maggiore*, cap. X, 1320, in *Fonti francescane* cit., p. 1008.

⁴² A. Chiappini, *L'Abruzzo francescano nel secolo XIII*, "Rassegna di storia e d'arte d'Abruzzo e Molise", II 1926, 3-4, pp. 3-52, in partic. p. 4; Petrone, *Francescanesimo in Abruzzo* cit., pp. 97-99.