

MEZZOGIORNO MEDIEVALE

# UNIVERSITATES E BARONIE

ARTE E ARCHITETTURA IN ABRUZZO E  
NEL REGNO AL TEMPO DEI DURAZZO

Volume I



Edizioni ZiP

in copertina

Guardiagrele, Antiquarium comunale, Cristo morto, particolare

MEZZOGIORNO MEDIEVALE

V

UNIVERSITATES E BARONIE  
ARTE E ARCHITETTURA IN ABRUZZO E  
NEL REGNO AL TEMPO DI DURAZZO

di ANTONIO DI NINO

Con un'appendice di ANTONIO DI NINO

1954

Edizione della Società Editrice Il Mulino

**UNIVERSITATES E BARONIE  
ARTE E ARCHITETTURA IN ABRUZZO E  
NEL REGNO AL TEMPO DEI DURAZZO**

Atti del convegno  
Guardiagrele - Chieti, 9-11 novembre 2006

a cura di  
Pio Francesco Pistilli, Francesca Manzari, Gaetano Curzi

VOLUME I

Edizioni ZiP

MEZZOGIORNO MEDIEVALE  
Collana di studi storico-artistici  
a cura di Pio Francesco Pistilli



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Scienze Umanistiche  
Scuola di specializzazione  
in Beni storico-artistici  
Dipartimento di scienze  
del libro e del documento



Università degli Studi  
*Gabriele D'Annunzio*  
Chieti - Pescara

Dipartimento di Studi  
Medievali e Moderni

---

Le campagne fotografiche realizzate per questo volume sono state eseguite da:  
Gino Di Paolo, Pescara; Mirko Notarnicola, Roma

Altre immagini sono state fornite da: Massimo Corso, Roma; dott. Rocco D'Errico, Chieti;  
ing. Claudio Falcucci, Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici, 'Sapienza' Università di Roma;  
dott. Attilio Onofrio, Soprintendenza del Patrimonio Storico Artistico ed Etno-antropologico della  
Calabria; Luciano Pedicini, Napoli; dott. Giuliano Romalli, Roma; dott. Luca Somma, Napoli

---

Promotore dell'iniziativa editoriale



Comune di Guardiagrele

Realizzato grazie al sostegno della



FONDAZIONE

Cassa di Risparmio della Provincia di Chieti

---

Stampato con il contributo di



Provincia di Chieti



COMUNITA' MONTANA DELLA  
**MAIELLETTA**



Comune di Pacentro

---

Progetto grafico e realizzazione ZiP Adv - Pescara  
Stampa Petruzzi, Città di Castello. Dicembre 2008  
ISBN 88-901613-7-X © 2008 ZiP Adv - PE

Tutti i diritti di riproduzione sono riservati. L'editore si scusa per le eventuali omissioni ed è a disposizione di coloro che eventualmente non siano stati citati.

# UFFICIALITÀ FRANCESCANO E POTERE COMITALE: LA CAPPELLA DI SAN FRANCESCO A CASTELVECCHIO SUBEQUO

Claudia D'Alberto

Il recupero territoriale della contea di Celano, colpita dalla *depopulatio* del 1223, fu attuato dai sovrani angioini a partire dai primi anni settanta del XIII secolo. L'operazione, finalizzata a una più omogenea redistribuzione insediativa e a un maggiore controllo dei confini settentrionali del Regno, fu affidata alla famiglia feudataria locale che, da Ruggero I a Nicola, organizzò un programma teso al rafforzamento di tutti i principali centri della contea sia attraverso la costituzione di una fitta rete di castelli sia favorendo l'insediamento delle compagini minoritiche<sup>1</sup>. L'abitato di Castelvecchio Subequo, circoscritto sino a quel momento all'incastellamento di età sveva, subì una consistente addizione a valle che, non difesa da cinta, venne regolata dalla fondazione del convento di San Francesco prospiciente la direttrice viaria tiburtina<sup>2</sup>.

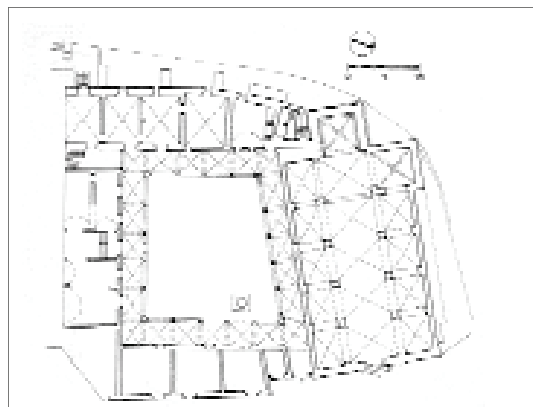
La vicenda del complesso conventuale, ricostruibile grazie soprattutto ai documenti raccolti dall'Antinori<sup>3</sup>, ha inizio nel 1267 quando Giacomo, vescovo di Valva e Sulmona, concesse a frate Giovanni Antonio da Castelvecchio il permesso di poter edificare la casa. La letteratura erudita francescana ha legato la nascita di questo sito al passaggio di Francesco nel 1225, in occasione del quale il conte Rainaldo gli avrebbe donato la chiesetta di Santa Maria<sup>4</sup>: se la venuta del santo ha carattere leggendario, avremo modo di verificare il sostegno che l'istituzione religiosa ricevette dal potere comitale.

L'indagine storiografica assume valore critico solo a partire dal 1288, anno in cui è attestata la bolla di Niccolò IV a conferma dell'avvenuta consacrazione della chiesa, celebrata il 29 agosto dal cardinale Gerardo da Parma, vescovo di Sabina e legato pontificio per il Regno di Sicilia<sup>5</sup>, al cospetto del rappresentante del re e dei quattro vescovi di L'Aquila, Chieti, Teramo, Atri e Penne, che concessero ciascuno due anni e quaranta giorni di indulgenza<sup>6</sup>.

L'attuale corpo di fabbrica, costituito da un'aula a copertura voltata divisa in tre navate da archi a tutto sesto sorretti da piloni ottagoni<sup>7</sup>, è stato determinato dalle sostanziali modifiche apportate intorno alla metà del XVII secolo. Ciò è desumibile, oltre che da una relazione del 1647 in cui si registra l'ampliamento della chiesa a 'tre ale' e nove cappelle<sup>8</sup>, anche dal contenuto dell'epigrafe che corre sull'architrave del portale di facciata<sup>9</sup>.

Ora, se i dati documentari e monumentali consentono una labile ricostruzione delle modifiche condotte a metà Seicento, sono invece le evidenze archeologiche a restituire in modo puntuale l'articolazione dell'organismo medievale. Questo si riduceva a un'aula a terminazione rettilinea con tetto a capriate lignee, di cui Gavini ancora ne censiva resti nel sottotetto del santuario agli inizi del Novecento<sup>10</sup>. I livelli di ampiezza ed altezza della precedente compagine sono indicati rispettivamente dallo zoccolo

1. Planimetria del convento di San Francesco a Castelvecchio Subequo (da Bartolini Salimbeni)





2. Castelvecchio Subequo, San Francesco, veduta della cappella di San Francesco

murario emergente dal basamento del pilastro sinistro del capocroce e dai lacerti pittorici del cleristorio seicentesco, prodotto della medesima campagna decorativa nell'ambito della quale venne realizzato l'ormai compromesso ciclo della campata presbiteriale.

Ad un'analisi più accurata della planimetria (fig. 1) appare evidente che pure il transetto fu inserito nel XVII secolo. Lo si evince dalla mancata simmetria del suo impianto per cui il braccio destro, essendo stato ricavato nel corpo tardo trecentesco della cappella di San Francesco, è sporgente rispetto all'aula longitudinale, contrariamente a quanto avviene nel braccio sinistro. Il manufatto architettonico, dunque, è il risultato di tre distinte campagne costruttive di cui, quella basso medievale, lo fornì di un nuovo ambiente meridionale, ovvero la appena menzionata cappella di San Francesco, che disarticolando la regolare configurazione a navata unica, si andò a innestare in un punto di grande visibilità, cioè in opposizione al lato conventuale, in affaccio sulla Tiburtina e in diretto rapporto con la nuova espansione urbana posta in appendice al più antico incastellamento. La cappella (fig. 2), piccolo vano a pianta quadrangolare chiuso da volta a crociera costolonata, conferma l'assenza delle navate laterali, in quanto non presenta aperture in corrispondenza di queste se non quella in rottura dell'intervento seicentesco.

Per una puntuale restituzione delle coordinate entro cui contestualizzare l'oratorio subequano, è necessario partire dall'analisi dei dati relativi alla committenza e alla datazione, compresi nel suo programma figurativo. Questo, reso mutilo dallo sfondamento della parete occidentale, comprende, oltre al ciclo francescano e alla volta con i simboli degli Evangelisti, un finto basamento a specchiature marmoree sormontato da una fascia in cui ai busti clipeati di santi si alternano le armi scutiformi dei da Celano<sup>11</sup>. Vicende conservative successive hanno, tuttavia, compromesso l'originaria partizione del campo, in quanto il metallo argenteo della banda è stato uniformato al colore azzurro del fondo. L'insistita presenza degli stemmi, reiterata da quelli in rilievo sui capitelli d'imposta dell'arco del capocroce, riflette la volontà programmatica di questa vicenda di patronato ripercorribile, di nuovo, grazie ai manoscritti antinoriani.

Sia nella *Corografia* che negli *Annali* si tramanda, infatti, che il conte Ruggero II, devoto all'Ordine al punto da vestirne gli abiti da terziario, moriva nel suo castello di Gagliano Aterno la sera del 29 febbraio 1387 e che i frati di Castelvecchio, dandogli onore di sepoltura in una cappella della chiesa, ne 'segnarono il nome nel loro necrologio con lode di uomo di indelebile memoria<sup>12</sup>. Il testo dell'obituario riportato dall'Antinori<sup>13</sup> è uniformato su quello edito nel 1678 da Muzio Febonio che, tuttavia, leggendone il contenuto in un messale conservato nel convento, trascriveva nel capitolo VII, libro III delle sue *Historiae Marsorum. III Kal. Martii anno MCCCLXXXIII obiit*

3. Castelvecchio Subequo, San Francesco, cappella di San Francesco, parete meridionale, iscrizione dipinta



*Magnificus Vir Rogerius Celani Comes, indelendae memoriae, in Castro Galliani, decimae indictionis, luna octava, sistente in signo cancri, paucis post horam nonam in die Mercurii*<sup>14</sup>, mentre nel capitolo VIII *Tertio Kalendis Martii, anno MCCCLXXXVII*<sup>15</sup>. La discordanza, risolvibile per la corrispondenza della decima indizione con l'anno 1387, ha comunque generato grande confusione nella critica moderna che ha ulteriormente corrotto la tradizione<sup>16</sup>.

La storiografia lega dunque la vicenda della cappella agli anni del conte Ruggero II, ma di questo non abbiamo conferma dall'indicazione cronologica XX[-]III DIE D(ecim)O. ME(nsis). DECENBR(is). III (tertia) IND(ictio)nis<sup>17</sup> dell'epigrafe (fig. 3) apposta al centro della parete meridionale. Essa, infatti, presenta, proprio in corrispondenza della sigla numerica, una parziale caduta della pella pittorica causata in parte dalla manomissione seicentesca dell'originaria monofora. Da quanto superstite è possibile identificare due X seguite da un lacerto di difficile lettura, e da quattro I ancora ben riconoscibili di cui l'ultima pur addossandosi al campo grafico della D di DIE è coerente da un punto di vista testuale con i tre caratteri numerici che la precedono. In ogni caso considerando che la III indizione tra la seconda metà del Trecento e gli inizi del Quattrocento coincide con il 1379, il 1394 o il 1409 e che le evidenze epigrafiche non restituiscono dati leggibili a favore di nessuna delle datazioni, è necessario chiedersi quali motivi determinarono la scelta dell'illustre sepoltura, se il riflesso di una personale volontà testamentaria o la premessa di un progetto di più ampio respiro

In questo senso possono rivelarsi indicative le peculiari soluzioni iconografiche delle storie francescane dipinte nella cappella. Entro un'impalcatura di cornici decorative si dispongono tre serie di riquadri sormontate da altrettanti lunettoni per un totale di ventotto scene di cui solo quindici superstite in condizioni di buona leggibilità e cinque ancora corredate delle originarie didascalie illustrative<sup>18</sup>. Si tratta di un programma con percorso narrativo lineare che, organizzato per grandi nuclei tematici, si sviluppa dai lunettoni ai tre registri a partire dalla parete orientale, muovendo sempre da sinistra verso destra, dall'alto verso il basso (tavv. IV, 2, 8).

L'iconografia segue la narrazione della *Legenda Maior* di Bonaventura, unica biografia ammessa dall'Ordine dal 1266, quando il Capitolo di Parigi ordinava la distruzione di tutte le precedenti *Vitae*. Il programma prende avvio dall'illustrazione della condotta di Francesco nella sua vita secolare: dall'Incontro con poveri e lebbrosi (I, 6, 1-18; tav. IV, 3)<sup>19</sup> all'Apparizione del Crocifisso (I, 5, 11-18), la cui rappresentazione, attraversata da una consistente lacuna per l'apertura di un oculo seicentesco poi obliterato, sarebbe completamente illeggibile se non fosse per il *titulus* che la identifica<sup>20</sup>. Dopo la conversione segue la Liberazione da parte della madre (II, 3, 1-3; tav. IV, 14), L'assalto dei briganti nel bosco (II, 5; tav. IV, 4) e infine la Rinuncia ai beni paterni (II, 4; tav. IV, 5)<sup>21</sup> che conclude questo primo raggruppamento tematico. Il ciclo, poi, si distingue in ulteriori segmenti biografici relativi, sempre in perfetta corrispondenza con la fonte narrativa, alla fondazione dell'Ordine: Prime conversioni (III,



4. Castelvecchio Subequo, San Francesco, cappella di San Francesco, terzo registro della parete occidentale, santo vescovo francescano





5. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, *Speculum humanae salvationis* (55.K.2, Rossi 17): a) Sogno di Gregorio IX (f. 2r); b) Apparizione del Crocifisso (f. 3v)



6. Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II, *Legenda Maior* di San Bonaventura (ms. 411), Miracolo del Crocifisso di San Damiano (f. 5v)



3-7), Il ritorno dalla prima missione (III, 7, 18-22), Scrittura della Regola (IV, 11, 12-21; tav. IV, 9)<sup>22</sup>, Sogno di Innocenzo III (III, 10, 14-17; tav. IV, 10), Approvazione della Regola da parte di Innocenzo III (III, 10, 17-21)<sup>23</sup> e ai *mirabilia in vita*, quali Francesco ascolta angeli musicanti (V, 11)<sup>24</sup>, la Visione del carro di fuoco (IV, 4, 1-18), l'Incontro con le tre Virtù (VII, 6, 1-15; tav. IV, 11), la Prova del fuoco (IX, 8, 17-32; tav. IV, 12), la Predica agli uccelli (XII, 3, 1-13)<sup>25</sup>, l'Estasi di San Francesco (X, 4, 1-9), la Crocifissione con Stigmatizzazione di Francesco<sup>26</sup> (tav. IV, 11). Infine, la Benedizione dei frati (XIV, 5, 1-11) e la Morte del santo (XIV, 6, 1-7) preludono alla sezione dei miracoli postumi, di cui si conserva soltanto la Visione di frate Agostino (XIV, 6, 7-13; tav. IV, 13). Tale scena per altro sembra conclusiva del racconto agiografico dato che il lacerto superstite della parete andata quasi completamente distrutta, raffigura un angelo reggivelario dinanzi al quale si staglia un frate che, indossando guanti bianchi e manto vescovile, si deve identificare con San Ludovico da Tolosa<sup>27</sup> (fig. 4). Potrebbe, forse, trattarsi di un pannello votivo con teoria di santi francescani che, posto a segnacolo della tomba terragna di Ruggero II<sup>28</sup>, non doveva comunque estendersi per tutta l'ampiezza della superficie muraria in quanto all'estremità opposta rimane un prospetto architettonico. A causa dell'esiguità dei frammenti non possiamo formarci un'idea sufficientemente completa dell'impaginazione di questi riquadri, sebbene risulti comunque utile un riferimento più o meno diretto al corteo dei santi lorenzettiani che, nella Basilica Inferiore di Assisi, accompagnano le due Crocifissioni del transetto.

L'aspetto propriamente illustrativo del ciclo non esaurisce, dunque, i significati delle pitture murali e della cappella stessa. Ne è prova il gruppo raffigurante la Crocifissione (nel registro inferiore della parete orientale; tav. IV, 7) che, sostituendo, nello sviluppo del racconto, l'episodio della Verna, misura l'effettivo valore dell'impresa. L'addossamento parietale dell'altare ligneo barocco, ora rimosso<sup>29</sup>, ha fortemente danneggiato la scena, determinando la completa caduta della pellicola pittorica in corrispondenza del crocifisso e risparmiando, soltanto in parte, i dolenti e il San Francesco ai piedi della croce.

La scena evangelica<sup>30</sup> non interrompe il flusso narrativo partecipando al racconto attraverso la figura del santo stigmatizzato che segna uno sviluppo diacronico rispetto al precedente episodio dell'Estasi (tav. IV, 1, 6). Questa coerenza sintattica è spiegabile in riferimento all'evoluzione iconografica che la Stigmatizzazione ha nel corso dei secoli, di cui quella di Castelvecchio Subequo

costituisce, come si vedrà, l'esito ultimo.

Lo studio di Chiara Frugoni dedicato a 'Francesco e l'Invenzione delle stimmate'<sup>31</sup>, articolata una fitta corrispondenza fra testi biografici e figurativi dimostrando come, di pari passo all'assimilazione dell'esemplarità francescana a quella cristologica, si determini una graduale trasformazione iconografica dell'episodio delle Stimate, per cui Francesco inizia ad essere segnato anche dal costato sanguinante, mentre il Serafino si plasma sulle sembianze del Cristo affisso alla croce, conservando, dell'originario aspetto angelico, soltanto le ali.

Il tradizionale accostamento semantico della Verna al Gogota si risolve, nel caso di Castelvecchio Subequo, a favore di quest'ultimo e realizza l'avvenuta corrispondenza della santità di Francesco con il *typus Christi*, additando nel *De Conformitate vitae Beati Francisci ad Vitam Domini Iesu*<sup>32</sup> o meglio nel clima dottrinario che esso rappresenta, la fonte diretta. Redatto da Bartolomeo da Pisa a partire dal 1385, senza una committenza ufficiale<sup>33</sup>, viene approvato dal Capitolo generale di Assisi del 1399<sup>34</sup>. Questa compilazione coordina, dal punto di vista agiografico, l'esperienza di Francesco e dei suoi compagni con quella delle altre santità dell'Ordine, in una struttura complessa dove tutto si dispone in funzione della conformità di Francesco a Cristo. Parallelamente al *De Cognatione Sancti Francisci* di Arnaldo de Serrant, il *De Conformitate* si configura come il primo esito sistematico di un processo già iniziato dalla letteratura celebrativa trecentesca e in particolare dagli *Actus beati Francisci et sociorum eius* che, composti fra il 1327 e il 1340, furono alla base del successivo volgarizzamento dei Fioretti (1370-1390).

La loro testimonianza è significativa per tentare di ricostruire i moventi religiosi e intellettuali che caratterizzarono la volontà programmatica sottesa alla richiesta di esecuzione delle Storie francescane. Nell'opera di Bartolomeo, in particolare, sussistono indicazioni utili a verificare possibili collegamenti con le scelte iconografiche subequane: condizione imprescindibile della conformità è l'esperienza della Passione che Francesco riceve, per la prima volta, rispetto alla precedente produzione agiografica compilativa, *ab ipso Christo*<sup>35</sup> e non più dal Serafino in immagine d'uomo crocifisso alato. Questa espressione corrisponde esattamente all'iconografia della nostra scena, provando che non si tratta di coincidenze generiche e casuali, ma che il testo figurativo è in stretto rapporto di dipendenza da quello letterario<sup>36</sup>.

Alla luce di tali considerazioni, unitamente alla strategica posizione della Crocifissione al di sopra dell'altare, credo si possa avanzare la proposta di riconoscere in essa una vera e propria pala. Questa, pur essendo parte integrante del programma iconografico, è come se all'occorrenza potesse essere isolata dal suo contesto di provenienza e diventare immagine a servizio di un culto liturgico, della cui officatura sono testimonianza gli oggetti superstiti del tesoro del convento, pro-



7. Spoleto, duomo, cappella di Sant'Anna, Martirio dei Santi Cipriano e Giustina



8. Montefalco, Museo di San Francesco, cappella della Passione, Discesa di Cristo al Limbo



9. Foligno, Museo di Palazzo Trinci, Andata al Calvario

dotti sotto l'egida della famiglia comitale dall'ultimo decennio del Trecento. In questa prospettiva, di particolare interesse è il reliquiario del sangue di San Francesco di cui la storiografia erudita tramanda il miracolo della liquefazione durante la processione della festa delle Sacre Stimate<sup>37</sup>. Ponendosi in stretto rapporto con il dogma eucaristico è indice, in connessione ai murali della cappella, di un progetto di promozione culturale per cui Francesco diviene imitazione figurale del corpo di Cristo<sup>38</sup>.

Un'altra circostanza conferma che testo agiografico e testo pittorico procedono di pari passo: se nell'opera di Bartolomeo<sup>39</sup> una delle conformità più rilevanti presenta Francesco, come lo definisce Bonaventura, *pastor pusilli gregis*<sup>40</sup>, nei murali subequani questo aspetto della sua santità si riflette oltre che negli episodi specifici, già codificati dall'iconografia francescana (ad esempio la Visione del carro di fuoco, IV, 4, 1-18), anche in quelli non attestati nell'ambito di suddetta tradizione. Mi riferisco alla Conversione dei primi frati (III, 3-7), al Ritorno dalla prima missione (III, 7, 18-22), all'Estasi di San Francesco (X, 4, 1-9) e alla

Benedizione dei frati in punto di morte (XIV, 5, 1-11). In particolar modo queste ultime due scene, fiancheggiando la Crocifissione (tav. IV, 6), possono essere lette come parti di un trittico cristologico, in quanto esplicitamente allusive all'Orazione in Getsemani e alla *Missio apostolorum*. In sostanza assistiamo a un vero e proprio manifesto programmatico di celebrazione di Francesco in chiave evangelica, che sperimenta la possibilità di introdurre temi iconografici e religiosi nuovi in contesti ideologico-figurativi rigidamente codificati sul prototipo assisiato.

Non è noto alcun altro ciclo, precedente o contemporaneo a quello subequano, sia su muro che su tavola, contenente la scena della Crocifissione<sup>41</sup> e che registri una simile declinazione eucaristico-devozionale. L'unica eccezione è costituita dal programma figurativo del San Francesco a San Ginesio (1320-1340)<sup>42</sup> in cui si affrontano in una singolare disposizione quattro scene della vita di Francesco e due episodi cristologici: sulla parete orientale, l'Approvazione della Regola, Il Sogno di Innocenzo III e la Natività, su quella occidentale, la Morte di Francesco, la Rinuncia ai beni paterni e la Crocifissione in cui l'Assisiato è raffigurato con le stimate, inginocchiato ai piedi della croce e nell'atto di abbracciarla.

Nell'ambito della produzione miniata francescana<sup>43</sup>, i riferimenti si moltiplicano e questa chiave di lettura iconografica si configura caratteristica peculiare di altri due codici: lo *Speculum humanae salvationis* e la *Legenda Maior* conservati rispettivamente alla Corsiniana e alla Nazionale di Roma<sup>44</sup>.

Il primo, oggetto di un recentissimo studio<sup>45</sup>, è definito un *unicum* della sua tipologia libraria<sup>46</sup> per la specificità dell'apparato illustrativo. I consueti episodi vetero e neotestamentari sono messi in rapporto con Storie francescane ispirate alla *Legenda Maior* di Bonaventura. Queste non solo sono inserite in un contesto cristocentrico, ma si legano espressamente al tema della Passione che, trattato nel *De septem stationibus passionis Christi* e nel *De septem tristitiis Beatae Virginis Mariae*, è poi riproposto in chiave francescana nel *Liber de stigmatibus sancti Francisci*, andato purtroppo disperso. La stigmatizzazione, pur non essendo rappresentata<sup>47</sup>, costituisce il fulcro del programma decorativo francescano. Il Sogno di Gregorio IX (f. 2r; fig. 5a), impaginato fra le miniature del prologo<sup>48</sup>, si configura come etichetta esemplificativa del motivo della conformità, tanto più se si considera la sua ripetizione in chiusura delle sette Tristezze di Maria (f. 18v), dove per incolonnarsi, al di

sotto della vignetta con la Crocifissione, rompe il consueto schema di *mise en page*.

Altro elemento di continuità si individua nella scelta di determinati episodi della vita del santo che insistono sul suo rapporto con il Crocifisso: è piuttosto inconsueta la rappresentazione nell'ambito di uno stesso ciclo dell'Apparizione del Crocifisso (f. 3v; fig. 5b) e del Miracolo di San Damiano (f. 17r)<sup>49</sup>. L'uno, inserto bonaventuriano, è considerato anticipazione dell'altro<sup>50</sup> che aumenta, così, il suo valore di intrinseca 'cristiformità'. Ciò si coglie anche dalla disposizione che ha nel foglio, in quanto, contraddicendo lo standard di impaginazione, si pone nella colonna di destra, in corrispondenza di una Crocifissione caratterizzata visivamente dal fluire copioso del sangue di Cristo.

Reputo che esistano elementi sufficienti per avanzare l'ipotesi che il ciclo francescano dello *Speculum humanae salvationis* veicoli, prima di tutto, un messaggio eucaristico-devozionale. Esso si esprime, come nella cappella di Castelvecchio Subequo, attraverso scene che, in stringente parallelismo alla tradizione neotestamentaria, integrano o sostituiscono la Stigmatizzazione.

Il programma miniato della *Legenda Maior* contenuta nel manoscritto Vittorio Emanuele 411<sup>51</sup> non presenta tangenze contenutistiche così evidenti con l'*exemplum* subequano, sebbene registri la presenza di figurazioni edificanti<sup>52</sup> e di scene biografiche, in cui si riflette<sup>53</sup> l'esemplarismo del santo attraverso l'imitazione della Passione.

I due codici ascrivibili rispettivamente inizi anni trenta<sup>54</sup> e fine sessanta<sup>55</sup> del Trecento attraversano le febbrili lotte ingaggiate dal Papato e dall'ufficialità francescana contro le fazioni dissidenti dell'Ordine. Pur essendo il riflesso di due contesti antitetici, lo *Speculum*, allineato alla posizione della Curia di Giovanni XXII, e il manoscritto 411 ammiccante al rigorismo pauperistico di Paoluccio di Vagnozzo Trinci<sup>56</sup>, si interrogano e tentano di delineare il profilo di un Francesco imitatore della *sequela Christi*.

Proprio la loro appartenenza a diverse sfere di influenza è indicativa per l'individuazione del movente che indusse il Capitolo generale di Assisi ad approvare e a favorire la diffusione del *De Conformitate*. Attraverso di esso si intendevano mitigare e normalizzare le polemiche insorte fra fraticelli, zelanti, spirituali e i frati della 'comunità', consegnando al XV secolo e al movimento dell'Osservanza le basi 'ortodosse' di una nuova visione della santità francescana.

Sulla base di quanto sin qui esposto ritengo che le imprese artistico-devozionali subequane riflettano l'adesione alla politica di Urbano VI<sup>57</sup> e Bonifacio IX e quindi a quella dell'ufficialità francescana<sup>58</sup> e che siano assegnabili a un arco cronologico compreso fra la fine del Trecento e il primo decennio del Quattrocento. Ne consegue che siano state patrocinate non da Ruggero II che, dopo la morte del ribelle primogenito Antonio<sup>59</sup> aveva scelto di abbandonare il secolo per l'Ordine minoritico<sup>60</sup>, ma dal figlio Pietro<sup>61</sup> se Celani pubblica la ratifica pontificia di Bonifacio IX ai privilegi concessigli da Ladislao di Durazzo nel 1390<sup>62</sup>. L'inequivocabile conferma è fornita da un Inventario di beni contenuto nel codice Fondo Barberini della Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>63</sup>, di cui fu pubblicata un'estrema sintesi a cura di Pietro Sella in *Rationes Decimarum Italiae, Apertium Molisium*<sup>64</sup>. Recentemente studiato da Maria Rita Berardi<sup>65</sup>, si tratta di un quaderno catastale (di tutti i beni immobili della Contea di Celano) redatto durante il governo di Ruggero II, *de mandato ipsius comitis* nella decima indizione del 1387. Il termine cronologico coincidendo con quello della morte del



10. Foligno, Museo di Palazzo Trinci, Madonna della Misericordia



11. Assisi, oratorio di San Francescuccio, Crocifissione

conte, lascia presupporre che la disamina patrimoniale intendesse offrirsi come garanzia testamentaria per il suo erede Pietro II. Questo risulta già insignito del titolo nell'atto notarile, registrato al f. 22 del dicembre 1388, in cui si stipula un ulteriore censimento del patrimonio demaniale.

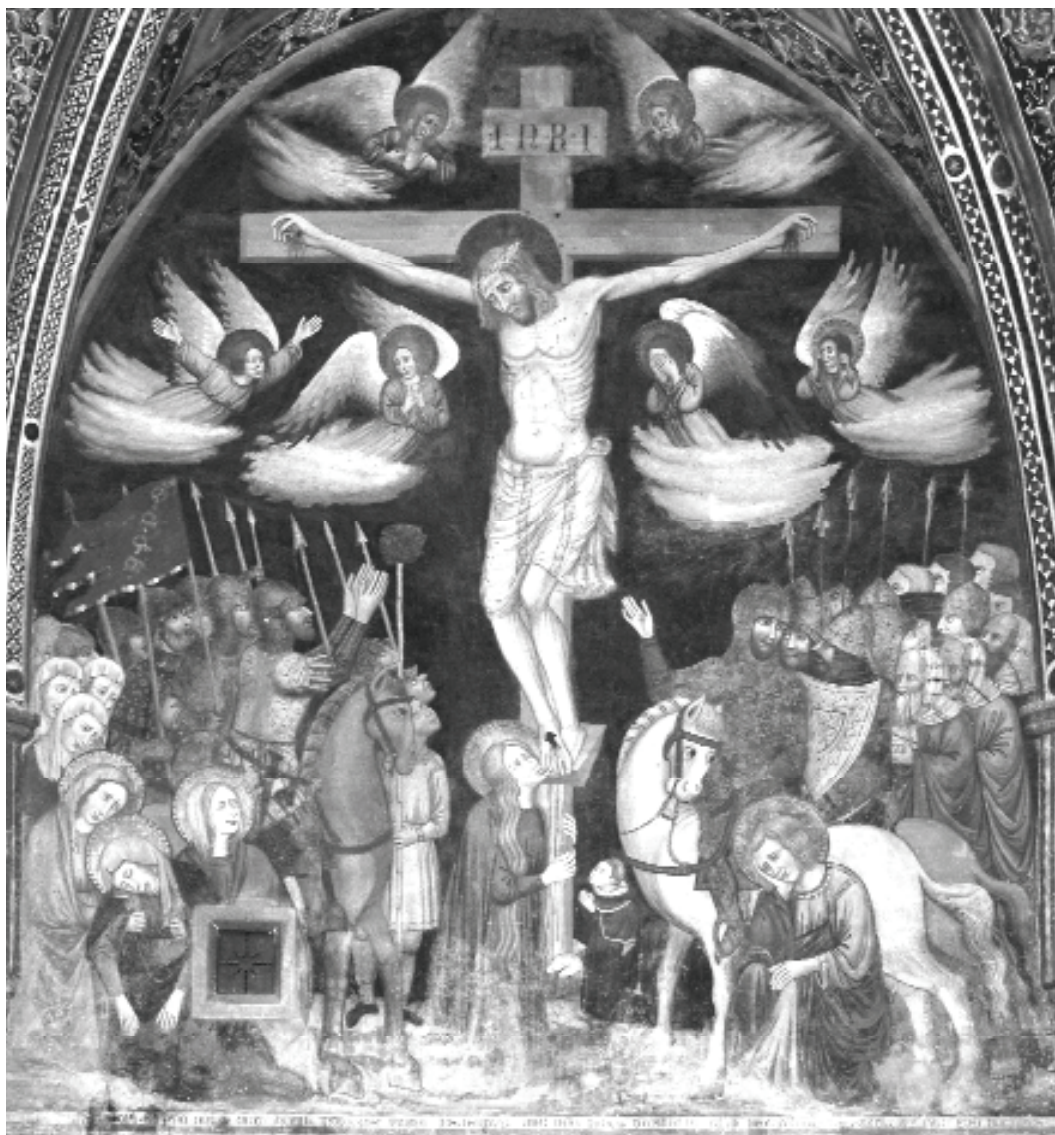
Infine due lettere conservate presso l'Archivio Segreto Vaticano datate rispettivamente 14 giugno<sup>66</sup> e 22 giugno<sup>67</sup> del 1389 citano Pietro come conte di Celano, in relazione alla nomina di suo figlio primogenito Ruggero a Rettore delle Province della Marca Anconetana<sup>68</sup>.

Sgombrato ogni dubbio circa l'identità del committente e ricondotta l'operazione comitale al 1394 è ora possibile definirne la portata.

Nel corso degli anni si consolida la dimensione santuariale della casa francescana di Castelvecchio Subequo, una dimensione già di per sé copiosa per qualsiasi insediamento minoritico, considerati il possesso della reliquia (di cui si è già detto) e la possibilità di lucrare indulgenze. Dopo la regolamentazione attuata in materia remissoriale dal Concilio Lateranense IV (1215), fu l'Ordine dei frati minori a farne largo uso, non solo in riferimento alla Basilica assisiense, bensì a tutte le chiese di loro pertinenza. Si ricordi, ad esempio, il privilegio generale pubblicato da Clemente IV nel 1265, che indirizzato al ministro generale, ai ministri provinciali e a tutti i frati minori legava le concessioni oltre che alle consacrazioni anche ai giorni di culto dedicati a Maria e alle santità dell'Ordine<sup>69</sup>.

Il sito subequano rientrava in queste disposizioni se, come abbiamo già accennato<sup>70</sup>, cumula, in occasione della dedizione del 29 agosto 1288, otto anni e 160 giorni di indulgenze da rinnovarsi in ogni sua ricorrenza<sup>71</sup>. La rilevantissima entità della largizione lo allinea alla diffusa tendenza che, Papato e Ordine, adottano, a partire dalla seconda metà del Duecento, nel trasformare i complessi conventuali mendicanti in veri e propri 'santuari sorgenti d'indulgenza'<sup>72</sup>; prassi che sfocerà nel corso del XIV secolo in un'attività di falsificazione remissoriale di cui sono testimonianza i cosiddetti *summaria indulgentiarum*<sup>73</sup> che attestano, unitamente al resto, quanto si mirasse a intensificare l'incisività della *cura animarum* attraverso questa pratica.

In conclusione è plausibile ipotizzare che con l'appoggio della curia pontificia, il potere nobilia-



12. Montefalco, Santa Chiara, cappella della Croce, Crocifissione

re, congiunto a quello dei minori conventuali, intendeva fondare l'*ecclesia communis*<sup>74</sup> del Francescanesimo abruzzese che, sino a quel momento privo di un suo centro nevralgico, poteva vantare un ruolo di primo piano nelle rotte degli insediamenti mendicanti centoadriatici.

Il sepolcro ruggeriano qualificando, dunque, in chiave dinastica un'impresa di più ampio respiro, è simbolo parziale delle salde relazioni per cui i frati concedevano lo spazio sacrale e la propria capacità religiosa in cambio di mezzi materiali e appoggi sociali ritenuti necessari per rafforzare l'Ordine e adattarne il profilo gerarchizzato alle esigenze del potere gentilizio. Ciò che era avvenuto nell'Italia delle signorie<sup>75</sup> iniziava ad essere importato nelle piccole realtà neofeudali dell'Abruzzo citeriore attraverso forme di radicamento territoriale che, a differenza di quelle settentrionali, puntavano sulla forza del prodigio e sul seguito popolare<sup>76</sup>.

Ulteriori conferme possono derivare dall'aspetto stilistico, la cui analisi risulta comunque molto complessa a causa dell'individualismo culturale che svincola le singole territorialità abruzzesi dai



13. Montefalco, Santa Chiara, cappella della Croce, Martirio di Santa Caterina

centri di dipendenza politica, a favore di aree diocesane contigue.

La comprensione dell'unitarietà delle scene superstiti, restituite per la massima parte al loro aspetto originario dalla campagna di restauro condotta a partire dal 1973<sup>77</sup>, non è sostanzialmente compromessa dalla pur grave perdita della parete occidentale.

La serrata sintassi, le corposità rotondegianti, le salde spazialità dei registri superiori e della volta si stemperano negli episodi sottostanti in un andamento narrativo più semplificato per cui volumi corporei allungati abitano in partiture spaziali di minore arditezza (tavv. IV, 2, 8, 15). Evidenti variazioni di stile e qualità delineano un'*équipe* composta da due principali maestri, affiancati da collaboratori di non sempre omogeneo livello qualitativo, difficili da ricondurre al contesto pittorico abruzzese tardo trecentesco, quale noi possiamo ricostruire fondandoci sul lacerato tessuto figurativo locale.

Già nel 1990 Maria Andaloro vi riconosceva i prepotenti sintomi dell'esperienza figurativa del 'Maestro di Beffi e/o Maestro di San Silvestro pur nella persistenza di componenti connesse all'orizzonte dell'Umbria meridionale,

che si esplicitavano nel riferimento alle Storie della Maddalena nell'omonima cappella in San Domenico a Spoleto<sup>78</sup>. Ciò che la studiosa definisce persistenza, costituisce il retroterra culturale dal quale provengono le maestranze subequane, le quali non virano verso l'internazionalismo del maestro di San Silvestro, ma sono rappresentative di quella produzione figurativa che, resistente alla penetrazione dell'attualità tardogotica, è importata direttamente dal *milieu* culturale spoletino.

I murali di Castelvecchio non hanno confronti tanto stringenti che possano essere assegnati alla loro stessa autografia, piuttosto si rivelano qualificanti i tracciati figurativi legati alla fine del Trecento umbro e, nella fattispecie, a quella cultura pittorica che ebbe in Giovanni di Corraduccio e poi in Ottaviano Nelli le sue punte più avanzate<sup>79</sup>. L'area di gravitazione non è casuale perché si lega a uno dei flussi disegnati, sin dalla seconda metà del XIII secolo, dall'irradiazione francescana in territorio abruzzese, che dall'Umbria attraverso la valle reatina e la Marsica si era propagata nella conca subequana e peligna<sup>80</sup>.

Nel programma francescano, sebbene sussistano peculiarità stilistiche che identificano nettamente le personalità dei due principali pittori, l'idea generale del progetto compositivo deve considerarsi unitaria. In questo senso vale da spia la sintassi spaziale sottesa all'intero ciclo che, pur subendo una generale semplificazione nei registri inferiori, rispetta, tuttavia, l'impostazione iniziale.

Queste sigle sono in rapporto di derivazione dalle Storie dei martiri Cipriano e Giustina conservate in pessime condizioni, nella cappella di Sant'Anna (fig. 7), ex-sacrestia del duomo di Spoleto e assegnate da Roberto Quirino alla stessa maestranza attiva sui murali della citata cappella della Maddalena<sup>81</sup>.

Al di là di generiche proposte attributive, il ciclo subequano condivide con gli esempi spoletini la medesima partitura compositiva per scatole spaziali che, da slittanti vedute a tralice, diventano salde costruzioni prospettiche sostituite, in più di un caso, da puntuali notazioni paesaggistiche (bosco dell'assalto, speroni rocciosi dell'approvazione della regola; tav. IV, 9). L'assenza di complessi sfondi e quinte architettoniche, tuttavia, affida ai personaggi il riempimento delle scene secondo una concezione segnata dall'esperienza di Giovanni di Corraduccio, attestato sempre a Spoleto dal 1404<sup>82</sup>.

Figure sovradimensionate rispetto alle semplificate connotazioni spaziali costituiscono una cifra

14. Terni, San Pietro, *Dormitio Virginis*

linguistica distintiva della prima produzione del maestro folignate: alludo alla cappella della Passione nel San Francesco di Montefalco (1415-1420)<sup>83</sup>, in cui il Cristo al Limbo (fig. 8), marcando il centro della scena, domina sul gruppo delle anime incassate entro un simbolico antro roccioso, come il San Francesco, costituisce l'asse visivo di una spoglia pedana nella scena dell'Incontro con i Lebbrosi (tav. IV, 3). Ritmi sostenuti e teatrali articolano gli episodi secondo una condivisa *ve rve* narrativa i briganti che picchiano Francesco (tav. IV, 4) evocano i carnefici dell'Andata al Calvario del Corraduccio (fig. 9), parte di un trittico con la Crocifissione e la Madonna della Misericordia, dipinto nella chiesa di San Giovanni degli Impiccati a Foligno per la dedizione dell'altare della Misericordia il 1 aprile 1428<sup>84</sup>.

L'accentuato senso di movimento descritto dal caotico incrociarsi delle gambe e dei grandi piedi, e dal dimenarsi delle braccia armate è riconducibile a un simile schema compositivo. Dal confronto, inoltre, emerge l'analogia del tratto energicamente sommario che, modellando panneggi a larghe falde, privi di una reale attenzione agli aspetti plastico-volumetrici delle anatomiche sottostanti, determina la dilatazione delle masse per cui i corpi giganteggiano rispetto alle teste.

La vicinanza delle soluzioni stilistiche adottate per il trattamento del panneggio risulta ancor più evidente dall'analisi comparativa dei sai dei frati inginocchiati nell'episodio della Scrittura della Regola (tav. IV, 9), con le vesti dei devoti oranti della Madonna della Misericordia (fig. 10). L'accentuazione lineare del *ductus* che disegna grovigli plastici in corrispondenza dei piedi, determina qualche incoerenza nella resa della posa inginocchiata. La fattura, attenta più alla fluidità lineare che alla rappresentazione di un effettivo naturalismo, sviluppa un intrinseco alleggerimento della saldezza plastica, compromessa ulteriormente dall'innesto dei volti su colli rigidamente protesi in avanti.

Le tipologie facciali, inoltre, appaiono sostanzialmente affini per l'intensa espressività caricaturale ottenuta da un simile uso del chiaroscuro steso in modo da tornire i volumi in un solo gesto compendiario. Le analogie risultano inequivocabili dal confronto con le figure della Crocifissione dell'oratorio di San Francescuccio ad Assisi (fig. 11), che Giovanni avrebbe realizzato in un momento precedente della sua carriera artistica, ovvero sia quando rilascia quietanza per la decorazione di una cappella di Santa Maria degli Angeli, l'8 agosto 1417<sup>85</sup>.

Pur non sussistendo una vera sovrapposibilità, emerge un codice espressivo comune che, attra-





15. Beroide, parrocchiale, Crocifissione

razione dell'intradosso dell'arco con grandi figure iconiche accompagnate, pur nelle rispettive varianti, dal clipeo dell'Agnello mistico.

Altre circostanze figurative provano la validità del riferimento, come la resa ingenua, quasi umanizzata degli animali per cui il toro dell'evangelista Luca (tav. IV, 15) cita l'innaturale contorsione del cavallo bianco della Crocifissione di Montefalco (fig. 12) sia nelle sode torniture muscolari che nell'impiego di una linea insistita capace di indugiare nel particolare descrittivo delle rughe di movimento. A questo uso peculiare della linea si aggiunge quello altrettanto connotante del colore che insiste su una tavolozza oca dal giallo al bruno, alternata a fondi scuri.

Uno stile che, nel voluto espressionismo un po' grottesco, è in grado di raggiungere esiti di grande eleganza, come nel tessuto decorativo che girando dalle volte alle pareti unifica in modo coerente l'intero programma iconografico nell'alternanza di ricchi fogliami carnosi ed elementi geometrici o fitomorfi.

Se abbiamo sinora distinto quelle che sono le componenti linguistiche che caratterizzano la mano attiva soprattutto nei registri superiori, è ora indispensabile decodificare la sintassi stilistica del secondo maestro, sebbene non sia possibile separare con precisione le singole spettanze.

Se da una parte è plausibile ipotizzare un intervento più esteso del primo maestro, dall'altra bisogna misurarsi con l'irrisaribile perdita della parete occidentale, in corrispondenza della quale, dai pochi frammenti superstiti, sembra proprio innestarsi questa ulteriore sigla stilistica; ma, per non cadere in considerazioni congetturali, limitiamoci ad analizzare i pannelli ad essa riferibili. Questa è chiaramente individuabile per il caratteristico uso di una pennellata ad inchiostro sciolta e agile che allunga le figure, le ritaglia dal fondo e determina diversificate tipizzazioni espressive che, nella ripetibilità dei modelli (tavv. IV, 6-13), presentano tratti fisionomici codificati: capigliature e barbe a piccoli fili separati, nasi pronunciati, occhi grandi e allungati segnati da rughe d'espressione a virgola (tavv. IV, 12-13). Un linguaggio che, nella minore essenzialità dei mezzi dispiegati, raggiunge esiti più concitati e patetici rispetto a quelli degli altri collaboratori, da cui si allontana anche per l'uso della materia pittorica che, non più trattata per cromatismi puri, a tratti cangianti, risulta campita come se fosse acquerellata, effetto enfaticizzato, in alcuni casi, dalla caduta delle finiture (tavv. IV, 10-11).

Nonostante le differenze di grammatica figurativa messe in luce, ribadisco che si possa parlare di omogeneità linguistica per le maestranze che lavorano nella cappella di San Francesco, tanto che

verso pregnanti stesure cromatiche e chiaroscurali, rileva piani in corrispondenza della linea mandibolare, degli zigomi e del mento. Al di là della tecnica esecutiva, anche le inflessioni formali sembrano coincidere a partire dalla forma tondeggiante del volto, alla piccola bocca socchiusa, al marcato contorno degli occhi, sebbene rispetto alla linea di fluida e naturale eleganza del folignate gli anonimi subequani sviluppano un maggior calligrafismo. Questo si traduce in citazioni più intimamente arcaizzanti, derivanti da riflessioni condotte sulle esperienze del primo Trecento umbro e specificamente sul pittore incaricato da Jean d'Amiel di decorare la cappella della Croce nella Santa Chiara di Montefalco nel 1330<sup>86</sup> (fig. 12). Da questo programma figurativo le Storie francescane mutuano, oltre a puntuali sigle stilistiche, quali fronti basse, sopracciglia aggrottate, nasi camusi, bocche piccole e carnose anche la concezione compositiva a folle scompartite in cui le testine sovrapposte degli astanti formano gruppi ai lati dell'azione scenica (tav. IV, 5; fig. 13), o la deco-

pure il profilo del secondo maestro può ricondursi al recepimento di stimoli provenienti dalla cultura pittorica spoletina. Una traccia che, pur non essendo all'altezza, tradisce la derivazione dal modello, è la scena della Morte del Santo. Il suo schema compositivo ripropone infatti quello della *Dormitio Virginis* del San Pietro di Terni (fig. 14), la cui portata innovativa ha indotto la critica a siglarla quale prodotto di un protagonista della pittura umbro-meridionale di inizi Quattrocento<sup>87</sup>. Le figure degli astanti, disposte in piccoli gruppi sulle linee di profondità, misurano, come nell'*exemplum* ternano, lo spazio intorno al letto funebre che, posto al centro e leggermente di scorcio, qualifica il riquadro in termini prospettici. Il passaggio di assoluta originalità che viene riproposto, è la figura inginocchiata in primo piano, colta di tre quarti nell'atto di porgere commiato al defunto. Occupando il primo piano di posa, determina uno slittamento del fulcro narrativo della vicenda e, attraverso la sua salda resa volumetrica, annulla qualsiasi principio di paratassi rispetto alla cornice. La mano attiva nel cantiere subequano, tuttavia, essendo caratterizzata in senso più linearistico rimanda alle origini di quel *milieu* figurativo nell'ambito del quale matura l'esperienza del cosiddetto Maestro della *Dormitio* di Terni. I riferimenti più diretti che possono essere additati sono la Crocifissione della parrocchiale di Beroidè<sup>88</sup> (fig. 15), quella di Santa Maria della Misericordia a Spoleto<sup>89</sup> e la figura del Santo Martire nella menzionata cappella di Sant'Anna nel duomo di Spoleto<sup>90</sup> (fig. 16; tav. IV, 1). Questi episodi figurativi sono echi di una cultura pittorica che riassume ad oggi la punta avanzata di una favorevole congiuntura fra tradizione umbra ed abruzzese di primo Trecento, qualificata dalla storiografia con la denominazione convenzionale di Maestro di Fossa<sup>91</sup>. Lo stile del pittore dei registri bassi declina, infatti, a favore di una sintassi figurativa sommaria che di intonazione più popolare sarà peculiare di tanta produzione abruzzese di inizio Quattrocento, come si può notare nella figura della Maria dolente della croce di Ortucchio<sup>92</sup> (fig. 17; tav. IV, 7).

Il ciclo di San Francesco a Castelvecchio Subequo, pur procedendo nel solco della tradizione trentesca, si configura come l'unico episodio conservatosi inquadrabile agli albori del grande rinnovamento durazzesco. Nell'importazione di modelli dall'area umbra, esso conferma l'assenza di un profilo artistico locale che risulta poi fertile per l'innestarsi di botteghe forestiere attive entro il primo trentennio del XV secolo.



16. Spoleto, duomo, cappella di Sant'Anna, santo martire

17. Sulmona, Museo Diocesano, Croce di Ortucchio, Maria dolente



## NOTE

<sup>1</sup> COLAPIETRA 1978, pp. 18-22 e 1986, pp. 17, 21, 27, 41; v. inoltre PELLEGRINI 1990, p. 343; BERARDI 2002, pp. 169-203; *Una diocesi di confine...* 2005, pp. XIX-XXXII.

<sup>2</sup> Per un inquadramento del sito, v. RICOTTI 1961; PETRONE 1991.

<sup>3</sup> ANTINORI *Corografia...*, XXIX, 2, pp. 508-516.

<sup>4</sup> Ivi, p. 511; D'AGOSTINO 1913, I, p. 25; RICOTTI 1951 e 1961, p. 50; COLAPIETRA 1978, p. 17; PETRONE 1991, pp. 34-35, 53.

<sup>5</sup> HERDE 1968, pp. 96-101.

<sup>6</sup> Ne rimane testimonianza in una memoria manoscritta di età moderna apposta in una cornice dietro l'altare maggiore e in un documento conservato nell'Archivio del convento [AFCS] (ff. non numerati, doc. 1), di cui non si conosce né l'autore né il contesto di provenienza. Non si tratta di una registrazione ufficiale, ma di una trascrizione risalente, dall'analisi della grafia, della filigrana della carta e del testo, alla metà del XVII secolo. In un breve passo in cui si sintetizza la situazione della provincia ecclesiastica di pertinenza del convento al momento della stesura di questo scritto è attestato: «Al presente vive il Pre Mro. Gio. Berardo Tesoni da Castel Vecchio quale nel 1621 fu fatto Provinciale di questa Provia [...] Vi è ancora il Pre Mro. Amico Tesoni da Castel Vecchio [...] fu fatto Visitor Generale della Provia della Marca nel 1637». Il documento contiene, inoltre, un elenco delle reliquie possedute e pie memorie circa la fondazione del complesso, in cui si tramanda che dietro licenza del Capitolo di Valva i vescovi presenti durante la consacrazione concessero ciascuno due anni e quaranta giorni di indulgenze e che queste furono confermate da papa Niccolò IV «nell'anno primo del suo Pontificato [...] così si causa dall'istessa bulla in carta pergamena fatta dalli prenominati Vescovi»; v. inoltre ANTINORI *Corografia...*, XXIX, 2, pp. 508, 511 (nota al margine); RICOTTI 1937, p. 97 e 1961, p. 51; PETRONE 1991, p. 55.

<sup>7</sup> GAVINI 1927, I, pp. 440-441; DANDER 1976, pp. 169-172; BARTOLINI SALIMBENI 1993, pp. 56-60.

<sup>8</sup> Ivi, p. 58.

<sup>9</sup> Ivi, p. 60 nota 94.

<sup>10</sup> GAVINI 1927, I, p. 440.

<sup>11</sup> FEBONIO 1678, p. 43; *Blasonario...* 1994, pp. 29-30, 44, 49-50. Per la genealogia dei conti da Celano, v. AMMIRATO 1973, I, pp. 192-193; DI PIETRO A. 1869, pp. 112-129; BROGI 1900, II, pp. 368-378; TERRA ABRAMI 1903, pp. 237-252 e 1904 pp. 55-76, 137-174; JAMISON 1933; CANTELMANI 1976, pp. 79-81; COLAPIETRA 1978, pp. 21-25; *Blasonario...* 1994, pp. 17-20.

<sup>12</sup> ANTINORI *Corografia...*, XXXII, p. 4.

<sup>13</sup> Il necrologio è registrato varie volte nei manoscritti dell'ANTINORI: *Corografia...*, XXIX, 2, p. 511 (il testo, trascritto solo nella brutta copia della voce *Castelvecchio*, pur essendo stato cancellato, risulta ancora leggibile) e XXXII, p. 4 (è copiato in forma abbreviata nella nota al margine ed è corredato delle indicazioni documentarie e storiografiche da cui è tratto: oltre al disperso codice manoscritto che era conservato nell'Archivio del convento, si fa riferimento al Febonio e al DE MATTEIS 2006, p. 345; infine v. ANTINORI *Annali...*, XIII, 1, p. 180 (la notizia è riproposta negli stessi termini in *Corografia...*, XXXII, p. 4).

<sup>14</sup> FEBONIO 1678, p. 175.

<sup>15</sup> Ivi, p. 207.

<sup>16</sup> BERARDI (2002, p. 198 nota 143; *Una diocesi di confine...* 2005, p. XXV nota 43) indica il giugno del 1387 come data di morte di Ruggero II, desumendo la notizia da A. DI PIETRO (1869, p. 121). Il teologo e canonico della cattedrale dei Marsi afferma di aver consultato un documento del 'Grande Archivio di Napoli' (let. Q. fog. 2) in cui era scritto che il conte «morì in Gagliano nel mese di giugno dell'anno 1387 alle ore nove in giorno di mercoledì». COLAPIETRA (1978, p. 22) pur riportando la data esatta, fa confusione fra Ruggero I e Ruggero II. BROGI (1900, II, p. 374) e BARTOLINI SALIMBENI (1993, p. 58 nota 89) ascrivono la morte al 1393, mentre al 1383: ANDALORO 1990, p. 313; PETRONE 1991, p. 57; DE RUBEIS 1991, p. 352; *Blasonario...* 1994, p. 50.

<sup>17</sup> CHIAPPINI 1926a, p. 26 nota 3. Lo studioso leggeva l'iscrizione: «...V. MARANA...XXLIIII DIE I<sup>o</sup> MENSIS DECEMBRIS III INDITIONE» e proponendone l'edizione 'Anno MCCCLIV' fissava a questa data l'esecuzione del programma decorativo, mentre DE RUBEIS (1991, pp. 351-352) scioglie in 'Anno MCCCLXXVIII'.

<sup>18</sup> Per la lettura delle iscrizioni, v. DE RUBEIS 1991.

<sup>19</sup> In questa scena si concentrano più episodi che illustrano lo spirito di carità di Francesco.

<sup>20</sup> Potrebbe identificarsi anche con il Miracolo del Crocifisso di San Damiano (BONAVENTURA DA BAGNOREGIO 1941, X, p. 563, II, 1, 3-16), ma ho delle riserve a riguardo, in quanto la didascalia fa riferimento a un'apparizione e non all'animazione del Crocifisso. Il passo di Bonaventura relativo all'Apparizione (ivi, p. 562, I, 5, 11-13), infatti, recita: «*Dum enim una dierum sic sequestratus oraret et prae nimietate fervoris totus esset absorptus in Deum, apparuit ei Christus Iesus veluti cruci confixus*, citando quasi letteralmente l'iscrizione dipinta *Quanno S. Franciscu bonava apparveli Christu in croce*, mentre quello del Miracolo (II, 1, 8-10): *Cumque lacrymosis oculis intenderet in dominicam crucem, vocem de ipsa cruce dilapsam ad eum corporeis audivit auribus, ter dicentem*».

<sup>21</sup> Si registra un'inversione rispetto all'episodio precedente. È plausibile ipotizzare che questa impaginazione dipendesse dalla volontà di far corrispondere sulla stessa colonna la Rinuncia ai beni e la Crocifissione, tappe nodali del percorso agiografico francescano.

<sup>22</sup> Colui che ha progettato l'iconografia del ciclo sceglie di attingere al passo IV, 11, 12-21 della *Legenda Maior* (BONAVENTURA DA BAGNOREGIO 1941, X, pp. 576-577), in cui si narra che Francesco sali su un monte con due compagni e guidato dallo Spirito del Signore scrisse la Regola. Dopo averla affidata a un vicario che la perse, Francesco tornò in quel luogo in solitudine e la riscrisse identica («*Volens igitur confirmandam regular ex verborum Evangelii aggregatione profusis traditam ad compendiosorem formam, iuxta quod dictabat visio monstrata, redigere, in montem, quemdam cum duobus sociis, Spiritu sancto ducente, conscendit, ubi pane tantum contentus et aqua, ieiunans, con scribi eam fecit, secundum quod oranti sibi divinus Spiritus suggererat. Quam cum, de monte descendens, servandam suo vicario commisisset, et ille, paucis elapsis diebus, assereret per incuriam perditam, iterato sanctus vir ad locum silitudinis rediit eamque instar prioris, ac si ex ore Dei verba susceperet, villico reparavit te per supradictum dominum Papam Honorium [...]*»). È interessante che si rappresenti il momen-

to in cui il santo è accompagnato dai suoi confratelli (più numerosi rispetto a quanto è attestato dalla fonte), piuttosto che la redazione individuale. Si tratta, probabilmente, di una strategia narrativa volta a sottolineare la connotazione apostolica di questo ciclo.

<sup>23</sup> Lo stato frammentario della pittura implica la possibilità che si tratti della Conferma della regola da parte di Onorio III (BONAVENTURA DA BAGNOREGIO 1941, X, p. 577, IV, 11, 21-27), ma la disposizione delle figure con il pontefice benedicente e Francesco proteso in atto di mostrargli la Regola, richiamando lo schema compositivo dell'Approvazione della Regola da parte di Innocenzo III nel ciclo della Basilica assisiense, prova la validità del primo riferimento.

<sup>24</sup> Le consistenti lacune che attraversano la scena non permettono di identificarla in modo definitivo. La presenza di angeli musicanti (nella fonte si parla astrattamente di un citaredo), tuttavia, è relativa, nel percorso agiografico di Francesco, solo a questo momento. Inoltre, da uno studio iconografico comparato, tutti gli episodi che illustrano il passo suddetto presentano medesime caratteristiche figurative.

<sup>25</sup> A questo punto del ciclo si è di fronte a due lacune rispetto alle quali avanzare ipotesi è davvero arduo. La parte di superficie pittorica conservatasi in cui si riconosce l'ingresso di un edificio che inquadra due figure di laici non fornisce di per sé elementi utili all'identificazione della scena. Tuttavia alla luce di una notizia tramandata nel Seicento dall'erudito De Matteis, poi ripresa dal Pansa (1927, II, pp. 242-243), secondo cui era compresa nelle storie francescane la Morte del cavaliere di Celano, è plausibile ritenere che questa occupasse uno dei riquadri, forse anche quello all'estrema destra considerando che i suddetti lacerti potrebbero essere ad esso pertinenti.

<sup>26</sup> Il passo della *Legenda Maior* dedicato alla Stigmatizzazione di San Francesco è il XIII, 3, 1-26 (BONAVENTURA DA BAGNOREGIO 1941, X, pp. 616-617) ma in questo caso non è corretto indicarlo in quanto la presenza della Crocifissione annulla il rinvio.

<sup>27</sup> Nel Tesoro del convento di Castelvecchio si conserva, per altro, una statua lignea del santo che la critica locale ricorda facesse parte dell'arredo della chiesa (RICOTTI 1961, p. 55; PETRONE 1991, p. 61).

<sup>28</sup> RICOTTI (1961, p. 53) ricorda che in occasione di una ripavimentazione della cappella fu rinvenuta una cassa mortuaria all'interno della quale si conservava l'anello con lo stemma da Celano, attualmente parte del Tesoro del convento; v. anche PETRONE 1991, p. 58.

<sup>29</sup> La rimozione risale alla campagna di restauro del 1976 (DANDER 1976, p. 172).

<sup>30</sup> È interessante notare che anche nelle pitture tardoduecentesche del coro la Crocifissione è posta in relazione oltre che con episodi mariani (*Dormitio Virginis* e Incoronazione) anche con scene francescane di cui quella sulla parete meridionale, a destra della monofora, è stata interpretata proprio con l'Impressione delle stigmate (ANDALORO 1987-1989, p. 55).

<sup>31</sup> FRUGONI C. 1993.

<sup>32</sup> D'ALATRI 1983, pp. 227-237; MENESTÒ 1988, pp. 43-68.

<sup>33</sup> Non si registra alcun riferimento nel prologo introduttivo.

<sup>34</sup> Nell'edizione degli *Analecta Franciscana* i Padri del Collegio di San Bonaventura censiscono 12 codici in cui è contenuto il *De Conformitate* e in particolare in quello conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano con la segnatura G. 65 *Inf* sono comprese le lettere di richiesta dell'approvazione dell'o-

pera indirizzate al maestro generale e al Capitolo generale e quelle di risposta dell'avvenuta ufficializzazione (BARTOLOMEO DA PISA 1906, IV, *praefatio*, pp. XXV-XXIX).

<sup>35</sup> Riporto qui di seguito i passi più significativi che illustrano questa conformità. Sin dal *Prologus Secundus*, BARTOLOMEO DA PISA introduce il motivo di Francesco stigmatizzato da Cristo: «[...] *mons ille sacer Alvernae gloria beati Francisci gaudet et iucundatur, in quo Christus stigmata imprimendo, beatum Franciscum ipsum diligere prae aliis montibus orbis, mirifice declaravit.*» (1906, IV, p. 21). Il *fructus XXXI, pars secunda* è dedicato alla conformità fra Cristo Crocifisso e Francesco Stigmatizzato (1912, V, pp. 361-415). Nell'*Expositio primae partis. Iesus crucem suscipiens* (ivi, p. 361, 36-38) si espongono i principi generali di questa conformità: «*Quia hoc opus de conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu Christi est ordinatum ad ostendum hoc, videlicet, quod quemadmodum Christus fuit crucifixus, sic et beatus Franciscus ab ipso Christo suae passionis fuit stigmatibus consignatus [...]*», affermazione che si ripete in conclusione del paragrafo: «*quod beatus Franciscus a Christo suae passionis stigmatibus consignatur [...]*» (ivi, p. 362, 12-13). Questa stessa compattezza tematica informa anche la sezione del *Franciscus consignatur*. Nel 5° paragrafo, infatti, passando in disamina le apparizioni di Cristo Crocifisso a Francesco se ne elencano quattro di cui l'ultima corrisponde a quella della Verna: «*Quarto eidem beato Francisco Christus ut Crucifixus apparuit in sacro monte Alvernae, quando stigmata ei impressit et dedit*» (ivi, p. 380, 2-4). Nel VII paragrafo, alla fine della descrizione circa la preparazione di Francesco alla *consignatio stigmatum*, l'ennesima affermazione: *In monte ergo sacro Alvernae beato Francisco a Christo stigmata sunt impressa* diventa sigla programmatica di questa conformità (ivi, p. 387, 41), espressa, infine, in termini metaforici attraverso una *comparatio* fra la Verna e il Golgota: «*In monte Golgotha et Calvariae Christus crucifixus; in monte Alvernae a Christo Franciscus Crucifixus conclaveatur*» (ivi, p. 388, 24-25).

<sup>36</sup> BARTOLOMEO DA PISA nel *fructus XL, pars secunda*, 37-40 (1912, V, p. 495) cita espressamente la chiesa di San Francesco *Castrum Veteris* (già identificato con il sito abruzzese da CHIAPPINI 1926a, p. 27) in relazione al miracolo di un uomo che, stremato dai dolori, fa voto di visitare il santuario subequano se avesse provato qualche sollievo. Durante la notte il santo gli appare in sogno e l'indomani il moribondo si sveglia guarito: «*Quidam de Castro Veteri prae doloribus a lecto surgere non poterat; voto emissio ad beatum Franciscum, quod suam ecclesiam visitaret, apparen- te sibi beato Francisco et dicente sibi in somnis, ut surgeret, a doloribus in vigilia exstitit liberatus.*»

<sup>37</sup> Cfr. il saggio di Irene Sabatini in questi Atti.

<sup>38</sup> CHIAPPINI 1926a, p. 25 nota 1. Lo studioso afferma che all'interno del reliquiario del sangue di San Francesco vi è acclusa la reliquia del sangue di Cristo versato durante la Flagellazione (la cui presenza attualmente non è verificabile dalla semplice osservazione del manufatto) e tramanda inoltre che nell'Archivio del convento si conserva la sua attestazione di autenticità risalente al secolo XIII. La fiala del sangue di Cristo, tuttavia, non è indicata nell'elenco delle reliquie contenuto in AFCS, doc. 1.

<sup>39</sup> Questo tipo di conformità, esposto nel *fructus VIII – Iesum Coetus Prosequitur – Franciscus Fecundatur* – della *pars secunda* (BARTOLOMEO DA PISA 1906, IV, pp. 175-364), sottende tutta la compilazione, modellando la gerarchia dei santi

dell'Ordine: «*Hoc praemisso, sciendum est, quod Dominus noster Iesus Christus, sic beatum Franciscum similem voluit habere in praecedentibus, sic et in hoc, videlicet, ut, sicut ipse habuit 12 apostolos, sic Franciscus 12 haberet socios;*» (ivi, p. 176, 10-12); inoltre, l'esposizione di questa idea nel prologo le fa assumere un valore programmatico: «*si enim ad gaudium discipulorum est magistri provecio, exercito providentia ducis, bellantium vexilliferi fortitudo et strenuitas ovium custodia pastoris, et filiorum glorificatio patris; cum ipse pater beatus Franciscus noster sit magister, dux, pastor et pater, de eius mirificentia et exaltatione tam in presentibus quam nunc in gloria gaudere et laetari debemus [...]*» (ivi, pp. 21-22).

<sup>40</sup> BONAVENTURA DA BAGNOREGIO 1941, X, p. 573 (IV, 5, 1). Per un approfondimento del tema, v. anche PACIOCCO 1989, pp. 86-87.

<sup>41</sup> KAFTAL 1952, pp. 385-417, 1965, pp. 469-500, 1978, pp. 327-342 e 1985, pp. 283-304; BLÜME 1983; COOK 1999; BOURDUA 2004.

La perdita dell'originario contesto del pannello con la Crocifissione, attualmente nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino e proveniente dal San Francesco di Rovereto a Saltara (NERI LUSANNA 1986, pp. 419-420) non permette di stabilire se possa trattarsi di un ulteriore esempio iconografico che reitera il caso subequano. Si deve tuttavia osservare che, a fronte dell'assenza di testimonianze figurative appartenenti a contesti di tipo narrativo, sussistono numerosi esempi di pale d'altare lignee o parietali che, intorno alla fine del XIV secolo, ripropongono questo schema iconografico. Tra i vari esempi che ho rintracciato ritengo che il più significativo sia lo stendardo processionale con Crocifissione e Stimate di San Francesco attribuito a Ottaviano Nelli e conservato a Covignano nel Museo Missionario della Chiesa di Santa Maria delle Grazie (MINARDI 1998), in quanto il santo non assiste semplicemente alla Crocifissione come dolente, ma viene stigmatizzato da Cristo in croce.

<sup>42</sup> TOMEI A. 2000, p. 118.

<sup>43</sup> Per un primo censimento, v. GIEBEN 1976, pp. 300-301 nota 172. Fra gli esempi citati dallo studioso desta particolare interesse il manoscritto della Biblioteca della Pontificia Università Antoniana di Roma (ms. 1) contenente la *Legenda Maior* di Bonaventura, documenti relativi all'Indulgenza della Porziuncola, altri scritti su San Francesco e l'Ordine. Questo, privo di uno studio scientifico, è catalogato nell'Indice manoscritti della Biblioteca come codice membranaceo di metà XIV secolo, corredato da 86 vignette a inchiostro. La sua peculiarità è data dalla presenza della parte compilativa sulla questione remissoriale della Porziuncola e dall'esclusività del ciclo agiografico, che si conclude con la scena della Stigmatizzazione (f. 23r), posta in apertura del XIII capitolo *De stigmatibus illis sacris*. Altro caso significativo è rappresentato dal codice della Biblioteca Estense di Modena (Campori Appendice 7= γ. B. 6. 24) in cui è contenuto il primo libro del *De Conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu* di Bartolomeo da Pisa. Il suo apparato illustrativo, costituito da 24 disegni a penna, è chiaramente volto all'assimilazione di Francesco a Cristo attraverso episodi che insistono sull'impegno pastorale e figurazioni devozionali in cui il santo intercede accanto a Cristo per un devoto francescano (f. 1r) o è presentato al cospetto di Cristo da San Giovanni Battista e la Vergine (f. 21r); v. inoltre, TOMEI A. 1995, VI, pp. 365-367.

<sup>44</sup> Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, *Speculum humanae salvationis* (55.K.2, Rossi 17); Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II, *Legenda Maior* (VE 411)

<sup>45</sup> FRUGONI-MANZARI 2006.

<sup>46</sup> Ivi, p. 11

<sup>47</sup> Secondo Chiara Frugoni (ivi, pp. 75-76) doveva essere impaginata nella specifica sezione andata dispersa.

<sup>48</sup> Inoltre come rileva la Frugoni (ivi, pp. 99-104) nel Sogno di Innocenzo III e nella Conferma della Regola da parte di Innocenzo III, il santo, in contraddizione con il suo percorso biografico, è raffigurato con i segni del martirio, scelta figurativa che si ripete anche nello svolgimento del ciclo.

<sup>49</sup> Questi due episodi coesistono anche nel ciclo francescano del codice *Antonianum* ms. 1: Apparizione del Crocifisso (f. 2v) e Miracolo del Crocifisso di San Damiano (f. 3r).

<sup>50</sup> *Sancti Bonaventura Opuscola...* 1993, p. 205 nota 5, pp. 208-209 nota 1.

<sup>51</sup> MAZZINI 2000.

<sup>52</sup> Cfr. in particolar modo l'*Imago Pietatis* (f. 1v), il San Francesco osannato da pecore e uccelli (f. 32v) e la Stigmatizzazione (f. 55r). Si tratta di episodi che, parti di un contesto narrativo, sono trasformati in figurazioni devozionali per la presenza del committente.

<sup>53</sup> Ad esempio, nel Miracolo del Crocifisso di San Damiano (f. 5v; fig. 6), Francesco non assiste semplicemente all'animazione del Crocifisso, ma a una vera e propria Crocifissione, con i dolenti e il Cristo contraddistinto da un marcatissimo costato sanguinante.

<sup>54</sup> FRUGONI-MANZARI 2006, p. 52.

<sup>55</sup> MAZZINI 2000, pp. 11-14.

<sup>56</sup> Ivi, p. 13.

<sup>57</sup> Il pontefice si assicura la fedeltà della contea celanense, oltre che attraverso abili politiche matrimoniali (v. il saggio di Irene Sabatini in questi Atti), anche con il controllo dei vertici della gerarchia ecclesiastica marsicana. Non è un caso che nel 1384 nomini vescovo della diocesi dei Marsi, Gentile di Aielli che, canonico della chiesa di San Sebastiano in San Sebastiano, era fedele vassallo di Ruggero II (*Una diocesi di confine...* 2005, pp. XXIII-XXIV e 23-34).

<sup>58</sup> BERARDI 2002, pp. 169-206; MERCURI 2002, pp. 377-386.

<sup>59</sup> ANTINORI *Annali...*, XII, 2, pp. 721-722.

<sup>60</sup> Le fonti storiografiche descrivono Ruggero II quale esempio di sovrano illuminato: v. ANTINORI *Corografia...*, XXIX, 1, pp. 42-45, 60-63 e XXXII, p. 4; *Annali...*, XII, 2, p. 121 (in questi passi si narra che nel 1380 Antonio, figlio di Ruggero II e barone di Carapelle, avendo revocato le franchigie dei beni suffeudali e le decime alla chiesa di San Cipriano provocò malumori fra i sindaci, i quali si recarono al cospetto del padre per avanzare proteste. Ruggero II le accolse e ne promise osservanza perpetua. Ne derivò acerrimo scontro fra padre e figlio che si concluse, dopo la prigionia del primo, con la cattura e la morte di Antonio grazie all'intervento del secondogenito Pietro II; v. la sintesi che ne fanno BUCCIO DI RANALLO 1907, p. 224; BROGI 1900, II, pp. 372-374; BERARDI 1988, pp. 142-146 e nota 19); CIRILLO 1974, p. 38; COLAPIETRA 1978, p. 22 (quest'ultimo registra la concessione al conte dell'altare portatile da parte di Urbano V nel 1370 non indicando, tuttavia, la fonte da cui trae la notizia).

<sup>61</sup> ANTINORI (*Corografia...*, XXIX, 2, p. 591) tramanda che «nel 1391, Pietro, Conte di Celano segnò in Ortucchio nel

dicembre privilegio a favore di Bosco di Cecco di Leccio, con cui ne premiò la fedeltà [...]. Per un approfondimento delle linee guida della sua politica territoriale, v. COLAPIETRA 1986, pp. 40-41; BERARDI 2002, p. 196.

<sup>62</sup> CELANI 1893, pp. 68, 77-78. Per il documento pontificio v. Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano [ASV], Reg. Vat. 313, f. 165. Risulta inattendibile quanto riportato da DI PIETRO (1869, p. 121) che, pur affermando di aver letto un documento dell'Archivio di Napoli (lettera A foglio 5°) in cui si attestava l'investitura di Pietro a conte di Celano, dello stato di Capestrano e di Goriano Sicoli nel 1390, fa confusione considerandola concessa da Carlo III che a quella data era già morto da 5 anni.

<sup>63</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice Fondo Barberini, indice secondo 1944, b. *Feudi e Stati di Regno, Celano e Piscina*, Cred. IV, Cas. 57, Mazzo LXV, Lett. F n. 40.

<sup>64</sup> Cfr. *Rationes Decimarum...* 1936, pp. VI-X.

<sup>65</sup> BERARDI 2002, p. 196; *Una diocesi di confine...* 2005, pp. XXIV-XXVIII.

<sup>66</sup> Città del Vaticano, ASV, Reg. Vat. 312, ff. 17v-19r.

<sup>67</sup> Ivi, ff. 19-21. Entrambe le lettere sono state pubblicate da BERARDI 2002, pp. 204-206; v. inoltre, *Una diocesi di confine...* 2005, p. XXVI.

<sup>68</sup> Come giustamente fa notare BERARDI (2002, p. 197), anche questa manovra di geografia territoriale promossa da Urbano VI al fine di contenere l'espansionismo del conte Rinaldo Orsini di Tagliacozzo, sostenitore dell'antipapa Clemente VII, testimonia i saldi legami fra i da Celano e la Curia romana.

<sup>69</sup> PACIOCCO 2006, pp. 204-221.

<sup>70</sup> Cfr. *supra* nota 7.

<sup>71</sup> L'ANTINORI (*Corografia...*, XXIX, 2, pp. 508-516), inoltre, tramanda che Pietro da Morrone, dopo aver risanato molti infermi, concesse al convento di Castelvecchio Subequo indulgenze di cui i fedeli potevano godere nello stesso giorno della perdonanza di Collemaggio a L'Aquila, istituita in occasione della sua elezione a pontefice. Nel AFCS (doc. 1) in corrispondenza del breve *excursus* sulla storia del convento si fa riferimento alle guarigioni miracolose ma non alle largizioni remissoriali. Anche padre Egidio RICOTTI leggendo il suddetto documento nell'Archivio del convento lo valutava come autentico (1961, p. 55). Tutto ciò fa assumere al complesso subequano ulteriore rilevanza santuariale, accresciuta anche da una notizia registrata nel sopra menzionato documento. In conclusione del testo relativo alla situazione della Provincia ecclesiastica del convento alla metà del XVII secolo, si attesta l'annessione di un ospedale a partire dal 1430. Il passo, sciolte le abbreviazioni, recita: «Questo convento possiede l'Hospedale con qualche entrata donatogli dalla Comunità com'apparisce per instromento pubblico dell'anno 1430. Sotto li 19 d'Aprile» (lo stesso conte Pietro concesse pochi decenni prima ai Celestini di Celano una porzione del suo castello affinché vi ricavassero un

ospedale pertinente al monastero e alla chiesa di San Michele Arcangelo; per i riferimenti documentari, v. BERARDI 2002, p. 197 nota 136; *Una diocesi di confine...* 2005, pp. XXVII-XXVIII). La presenza della cappella taumaturgica incentrata sulla *virtus* miracolosa della reliquia del sangue, del patrimonio indulgenziale e della probabile struttura assistenziale attestano, inequivocabilmente, che Castelvecchio Subequo rafforzava la sua vocazione santuariale che vantava sin dalla fondazione.

<sup>72</sup> PACIOCCO 2006, pp. 199-235.

<sup>73</sup> PACIOCCO 2001, pp. 119-189.

<sup>74</sup> Per questa espressione tratta dai *Commentaria Sinibaldi Flisci* (f. 457r) come identificativa di un santuario, v. PACIOCCO 2006, p. 238 nota 2.

<sup>75</sup> MERLO 1988.

<sup>76</sup> PACIOCCO 1989, p. 94; DI MEGLIO 2000.

<sup>77</sup> RICOTTI 1961, p. 54; DANDER 1976, pp. 169-172.

<sup>78</sup> ANDALORO 1990, pp. 312-320.

<sup>79</sup> BOSKOVITS 1973; TODINI 1989, I, pp. 82-84, 105-107, 109, 130-131, 234-237, 360-361 e II, pp. 135, 137, 229, 232, 237, 262-270, 284-300; FRATINI 1990 e 1996, pp. 292-314; ZERI 1992, pp. 28-30.

<sup>80</sup> PELLEGRINI 1990, p. 362.

<sup>81</sup> QUIRINO 1982, pp. 20-33.

<sup>82</sup> SCARPELLINI 1976; CHELAZZI DINI 1977, pp. 67-69.

<sup>83</sup> SCARPELLINI 1976, pp. 31, 64-66; *Guida al Museo...* 1999, pp. 37-39.

<sup>84</sup> Ivi, pp. 39, 105-106.

<sup>85</sup> Ivi, pp. 35, 86.

<sup>86</sup> TODINI 1989, I, pp. 105-107 e II, 135, 137; FRATINI 1996, pp. 294-295, 298-299.

<sup>87</sup> FRATINI 1990, pp. 127-133.

<sup>88</sup> TODINI 1989, II, p. 229.

<sup>89</sup> Ivi, I, pp. 141-142 e II, p. 151.

<sup>90</sup> Ivi, II, p. 229.

<sup>91</sup> Figura costruita da Roberto LONGHI (1973), il quale radunò sotto tale sigla attributiva opere come il ciclo mariano di Santa Maria ad Cryptas a Fossa da cui il maestro deriva il suo nome.

<sup>92</sup> NARDECCHIA 2006, pp. 178-179 con bibliografia precedente. Significativa la 'querelle' attribuzionistica oscillante fra Giovanni da Sulmona e il cosiddetto Maestro della Cappella Caldora, in quanto espressioni di quella congiuntura nevralgica per la formazione della koinè durazzesca.

Ringrazio per il continuo sostegno e i numerosi consigli: Prof. G. Curzi, Prof. P.F. Pistilli, Prof. A. Tomei. Un particolare ringraziamento devo anche al Prof. R. Paciocco così come al Prof. L. Pellegrini e a tutti coloro che hanno contribuito con preziosi suggerimenti alla realizzazione del presente studio: Prof.ssa F. Manzari, dott.ssa S. Paone, dott. G. Romalli, dott.ssa I. Sabatini.

# UNIVERSITATES E BARONIE

ARTE E  
ARCHITETTURA  
IN ABRUZZO  
E NEL REGNO  
AL TEMPO  
DEI DURAZZO

Edizioni Zip

**UNIVERSITATES E BARONIE**  
ARTE E ARCHITETTURA IN ABRUZZO E  
NEL REGNO AL TEMPO DEI DURAZZO

Atti del convegno  
a cura di  
Pio Francesco Pistilli, Francesca Manzari, Gaetano Curzi

ATLANTE FOTOGRAFICO



CASTELVECCHIO SUBEQUO  
L'Aquila

CONVENTO DI SAN FRANCESCO



CHIESA, CAPPELLA DI SAN FRANCESCO

IV, 1. Parete orientale, terzo registro, Crocifissione: San Francesco stigmatizzato



IV, 2. Parete orientale, Storie francescane

IV, 3. Parete orientale, lunetta, San Francesco con mendicanti e lebbrosi





IV. 4. Parete orientale, primo registro, L'assalto dei briganti nel bosco



IV, 5. Parete orientale, primo registro, Rinuncia ai beni paterni



IV, 6. Parete orientale, Storie francescane



IV. 7. Parete orientale, terzo registro, Crocifissione con San Francesco stigmatizzato



IV. 8. Parete meridionale, Storie francescane

IV. 9. Parete meridionale, primo registro, Scrittura della Regola







IV, 10. Parete meridionale, primo registro, Sogno di Innocenzo III



IV, 11. Parete meridionale, secondo registro, Incontro con le tre Virtù



IV, 12. Parete meridionale, secondo registro, La Prova del fuoco



IV, 13. Parete meridionale, terzo registro, Visione di frate Agostino



IV, 14. Parete occidentale, lunetta, San Francesco liberato dalla madre

