



IKON

3-2010

IKON

Časopis za ikonografske studije

Journal of Iconographic Studies

Broj 3

Volume 3



Rijeka 2010.

IKON

ČASOPIS ZA IKONOGRAFSKE STUDIJE
JOURNAL OF ICONOGRAPHIC STUDIES

BROJ 3 / 2010.
VOLUME 3 / 2010

UDK / UDC 7.04

ISSN 1846-8551

Časopis izlazi jedanput godišnje
The journal is published annually

Nakladnik / Publisher

Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci /
Faculty of Humanities and Social Sciences,
University of Rijeka

Za nakladnika / For the publisher

Predrag Šustar

Urednica / Editor

Marina Vicelja-Matijašić

Pomoćnice urednice / Editorial assistants

Iva Brusić, Monika Štitić

**Urednički odbor i znanstveni savjet časopisa /
Editorial and Advisory Board**

Advisory Board

Celia Chazelle (New Jersey)

Sanja Cvetnić (Zagreb)

Veronika Nela Gašpar (Rijeka)

Martin Germ (Ljubljana)

Emanuel Hoško (Rijeka)

Bianca Kuehnel (Jerusalem)

Heinrich Pfeiffer (Roma)

Debra Strickland (Glasgow)

Jezična savjetnica / Lector

Mirjana Crnić

Naslovnica / Cover

Igor Gržetić

**Grafičko oblikovanje i priprema za tisak /
Design and text preparation**

Aleksandar–Saša Milaković

Prijelom i završna priprema za tisak / Prepress

Lorena Zenko, Makol marketing Rijeka

Tisak / Print

Tipograf d.o.o., Zagreb

Naklada / Edition

300 primjeraka / copies

Adresa uredništva/ Address of editor

Trg I. Klobučarića 1, 51000 Rijeka

Distribucija / Distribution

Brepols Publishers, Begijnhof 67,
B-2300 Turnhout, Belgium
periodicals@brepols.net

Naslovnica:

Sveti Franjo Asiški, Akademijin dubrovački
molitvenik, fol. 36r, Lovro Marinov
Dobričević, oko 1450., Zagreb, Arhiv HAZU

Cover:

Saint Francis of Assisi, The Accademy's Dubrovnik
Prayer Book, fol. 36r, Lovro Marinov Dobričević,
around 1450, Zagreb, Archives of the Croatian
Academy of Sciences and Arts

FRANJEVAČKA IKONOGRAFIJA

FRANCISCAN ICONOGRAPHY

Sadržaj

Contents

Uvodna riječ.....	7
Foreword.....	8
Xavier Barral i Altet Francesco e Innocenzo III ad Assisi: riflessioni sull'iconografia francescana della missione evangelizzatrice.....	9
Alessandro Tomei La committenza artistica di Niccolò IV, primo papa francescano.....	23
Costanza Cipollaro La predicazione francescana nella pittura italiana del Duecento.....	35
Igor Fisković Le prime rappresentazioni di San Francesco in Croazia meridionale.....	45
Pere Beseran Dalla vetrata al sepolcro: iconografia francescana in Catalogna (secoli XIII-XIV)....	71
Rosa Alcoy Clarisse, monarchia e mondo francescano nella Capella di San Michele nel monastero de Pedralbes ed oltre.....	81
Alessandro Simbeni La decorazione trecentesca nelle cappelle absidali di San Francesco a Udine.....	95
Nicoletta Usai Il polittico di Ottana: la vita di San Francesco in un dipinto su tavola del XIV secolo.....	109
Andrea Pala Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano: un modello di iconografia francescana in Sardegna.....	125
Claudia D'Alberto Puccio Capanna nell'oratorio della confraternita dei Disciplinati di San Rufino: spaccato di un'Assisi tardo trecentesca.....	137
Vinni Lucherini Regalità e iconografia francescana nel complesso conventuale di Santa Chiara a Napoli: il Cristo in trono della sala capitolare.....	151
Holly Flora Empathy and Performative Vision in Oxford Corpus Christi College MS 410.....	169
Xenia Muratova The Illuminated Bestiaries in the English Franciscan Culture.....	179
Simona Cohen The Animal Triad of Capital Sins in Franciscan Iconography.....	189
Donal Cooper "Love Not the World" Saint Francis as an <i>Alter Christus</i> in Late Medieval Italian Painting.....	199
Milvia Bollati Un'altra immagine di <i>Gloria</i> : il San Francesco di Montefalco.....	211
Marijana Kovačević St Louis of Toulouse in the Context of Franciscan Iconography on the Portal of St Francis' Church in Ancona.....	219

Roberto Cobianchi	
Osservazioni e aggiunte al corpus iconografico del beato Michele Carcano da Milano - predicatore dell'Osservanza francescana	229
Petr Hlaváček	
The Servants of Antichrist: the Denouncement of Franciscans on the Utraquist (Hussite) Pictures in Jena Codex (Bohemia, Around 1490-1510)	239
Branislav Cvetković	
Franciscans and Medieval Serbia: Evidence of Art	247
Béla Zsolt Szakács	
The Fresco Cycle of the Holy Virgin in the Franciscan Church of Keszthely	261
Ivan Gerát	
Meeting the Ultimate Friend: Visions and Auditions in the Images of Dying St Francis and St Elisabeth	271
Yvonne zu Dohna	
La penitenza di Maddalena: genesi di un'iconografia francescana	277
Xavier John Seubert	
Francis of Assisi in the World of Cranach	289
Stefania Biancani	
Aspetti dell'iconografia francescana nel Salento	299
Ivana Čapeta	
L'iconografia della Madonna nel polittico di Girolamo da Santa Croce nella chiesa francescana sull'isola di Košljun	311
Sanja Cvetnić	
Il quadro di Gian Antonio Guardi <i>Ritorno della Sacra Famiglia dal Tempio con Sant' Antonio di Padova</i> e l'iconografia post tridentina «in Bosnia othomana» ...	321
Ivana Prijatelj Pavičić	
Contributo alla ricerca delle pale d'altare di Baldassare D'Anna nei conventi francescani della Dalmazia, Quarnaro e Bosnia	327
Emanuel Hoško	
L'origine e gli influssi del vocabolario artistico nella Provincia francescana dei Santi Cirillo e Metodio in Croazia	343
Rūta Janonienė	
Idee sull'osservanza francescana nella pittura murale nella Chiesa dei Santi Francesco e Bernardino a Vilnius all'inizio del XVI secolo	355
Dalia Klajumienė	
The Expression of the Way of the Cross in the Former Churchyard of the Bernardine Ensemble in Tytuvėnai	365
Adam Jan Błachut	
La scena della stigmatizzazione di San Francesco d'Assisi nel programma dell'iconografia degli altari nelle chiese dei riformati in Polonia nei secoli XVII-XIX	373
Heinrich Pfeiffer	
Alcuni esempi d'arte e d'architettura francescana in Messico	383
Prilozi / Prikazi / Dodatak	
Contributions / Reviews / Appendix	391

Barbara Baert

"Chi ha toccato i miei vestiti?"

La guarigione della donna con l'emorragia fra testo, immagine e tabù nella cultura visiva del primo medioevo* 393

Heinrich Pfeiffer S.J.

Is There a Masculine and Feminine Way of Encountering God?..... 413

Jana Bonefačić

Saint Francis Rediscovered and Reinterpreted: a Collection of Essays..... 415

Marina Vicelja

On the Contextual Art Theology 417

Treći međunarodni znanstveni skup ikonografskih studija /
Third International Conference of Iconographic Studies /
Terzo convegno internazionale degli studi iconografici 419

Claudia D'Alberto

Puccio Capanna nell'oratorio della confraternita dei Disciplinati di San Rufino: spaccato di un'Assisi tardo trecentesca

UDK: 75Capanna,P.
235.3
75.046.3(450)"13"

Claudia D'Alberto
Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti - Pescara, Italia
claudiadalberto@yahoo.it

Nell'Assisi tardo trecentesca Puccio Capanna riuscì ad essere il principale appaltatore delle più importanti committenze legate all'ordine francescano, al Comune e al laicato confraternale, con una tale trasversalità nel tessuto sociale da detenere il monopolio del mercato. Partendo dall'analisi del programma pittorico da lui realizzato nell'oratorio della confraternita dei Disciplinati di San Rufino, (per il quale sulla base di nuove testimonianze documentarie si propone il 1348 come terminus post quem per la sua esecuzione), si intende restituire quelle che furono le linee guida dell'ufficialità francescana in città. I minori attraverso la concessione di benefici e l'elaborazione di pratiche devozionali si assicuravano il monopolio della vita aggregativa laicale che aveva una tale diffusione da essere rappresentativa, almeno ad Assisi, dell'intera comunità dei fedeli. Le confraternite sviluppavano, difatti, vere e proprie forme di *reverentia* a San Francesco, tanto più che la loro soteriologia, incentrata sulla *conformitas* del penitente al motivo del Dio-uomo-Crocifisso, trovava nel miracolo delle stimmate il modello. Ed ecco perché il santo è raffigurato nella scena della Crocifissione dell'oratorio di San Rufino, in un contesto, per così dire non francescano. Ne danno prova anche gli apparati decorativi legati alle fraternite di Santo Stefano, San Lorenzo e San Francesco.

Parole Chiave: Iconografia Francescana, Assisi, confraternite, Puccio Capanna

Due sono i documenti che sino ad oggi si riferiscono alla vita e alla professione di Puccio Capanna. Il primo è un contratto stipulato il 24 novembre 1341 con il Comune di Assisi che lo incaricava insieme a Cecce Saraceni, entrambi qualificati *pictores de Assisio*, di *pingere in portis Bonematrix et Sancti Ruphyni una Maestà tra i Santi* per un compenso complessivo di settanta libbre di denari.¹ L'altro testimonia la sua partecipazione ad attività di compravendita interne alla comunità assisiata: il 4 agosto del 1347 guadagnava cinque fiorini d'oro *pro se et suis heredibus* dal commercio di bestiame.² A differenza della prima notizia, questa non costituisce un appiglio utile alla cronologia delle opere né tanto meno alla definizione del profilo artistico di Puccio Capanna, tuttavia ognuna di esse è elemento di identità storica.

La letteratura moderna sin dalle origini³ ha individuato un insieme omogeneo di pitture, localizzate principalmente ad Assisi, per le quali ha proposto le più disparate attribuzioni, non potendosi appoggiare sulle memorie vasariane che a tal proposito registrano errori svianti. Da una parte la confusione fra due o più artisti dello stesso nome, di certo fra Puccio Capanna e il fiorentino Puccio di Simone attestato fra il 1343 e il 1358,⁴ dall'altra la presenza, a partire dall'edizione giuntina delle *Vite*, di alcuni numeri del sopradetto gruppo di pitture nella biografia del leggendario "Tommaso di Stefano detto Giotto".⁵

Sarebbe stato sufficiente dar credito alla tradizione erudita assisiata del minore Ludovico da Pietralunga⁶ per acquisire quanto è stato poi confermato dai rinvenimenti documentari, ovverosia che l'autore è Puccio Capanna. A tale conclusione è giunto Scarpellini⁷ grazie anche ad una fondamentale intuizione della Marcucci⁸ che ha collegato alla certificata committenza di Porta San Rufino un lacerto conservato nella Pinacoteca civica di Assisi (fig. 1).

Sotto la denominazione di Puccio Capanna si è radunato, così, un organico *corpus*, lo stesso che Longhi⁹ aveva dato a Stefano Fiorentino, definito da Filippo Villani *naturae simia*¹⁰ e celebrato da Vasari per la sua "maniera dolcissima e tanto unita".¹¹ Una consistente parte dell'originario gruppo longhiano è costituita da programmi pittorici assisiati, quali *l'Incoronazione della Vergine con storie di San Stanislao* nella cantoria della Basilica Inferiore di San Francesco, la *Crocifissione* nell'antica sala capitolare del medesimo convento (fig. 2), la *Maestà fra quattro santi* affrescata sulla parete di fondo della cappella del Crocifisso di San Damiano in Santa Chiara; un'*Annunciazione* ed una *Crocifissione*, entrambe mutile, del monastero di San Giuseppe e il trittico murale con *Storie della Deposizione* dall'oratorio della confraternita di San Rufino e ora al Museo Diocesano e Cripta di San Rufino, cui sarà dedicata la seconda parte della nostra trattazione.

Ad essi Longhi ha accostato pure alcune opere su tavola fra le quali la critica successiva ha continuato a riferire a Puccio Capanna soltanto due presumibili valve di dittico, l'una conservata al North Carolina, Museum of Art di Raleigh e raffigurante una *Crocifissione* (fig. 3) e l'altra alla Pinacoteca Vaticana con una *Madonna in trono fra angeli, santi e Annunciazione*, espungendo, così, la *Madonna con Bambino* della Pinacoteca Vaticana, l'*Annunciazione* in collezione privata torinese, (già in collezione Viezzoli a Genova; fig. 4), la *Natività* proveniente dalla collezione Stoclet di Bruxelles ed oggi in collezione privata a Panama, la *Crocifissione* della raccolta Berenson e il *Compianto sul Cristo morto* già in collezione Grassi Firenze e ora di ubicazione ignota.

Questi quadretti sono stati riferiti prima allo "Pseudo Puccio Capanna"¹² poi a Jacopo del Casentino¹³ e in ultimo al Maestro dell'Annunciazione Spinola.¹⁴ Mi sembra, tuttavia, come ho già detto altrove, che debba essere riconsiderata la loro appartenenza all'ambito stilistico del nostro maestro.¹⁵

Esulando dalle testimonianze figurative legate alla bottega,¹⁶ fra le attribuzioni successive conviene qui ricordare: un'*Annunciazione* proveniente dalla confraternita dei Disciplinati di San Gregorio¹⁷ (fig. 5) e una *Vergine annunciata* dal monastero di Santa Caterina, entrambe custodite nella Pinacoteca assisiata, come pure quelle più discutibili, quali il frammento d'affresco raffigurante il busto di un frate francescano già in collezione privata a Roma¹⁸ e una tavoletta votiva realizzata a tempera su pergamena della Galleria Nazionale dell'Umbria.¹⁹

Molto interessanti, al contrario, le proposte che, a partire dal Previtali,²⁰ hanno individuato un riflesso della maniera di Puccio Capanna nella produzione plastica; in particolare gli accostamenti con i manufatti fabrianesi del Maestro dei Beati Becchetti suggeriscono addirittura l'identità di mano.²¹

Come ha icasticamente sintetizzato la Neri Lusanna "nel mezzo di una vasta e talvolta mediocre produzione cresciuta sulla ricchezza di spunti stilistici e figurativi" mutuati dai grandi cicli della Basilica di San Francesco, "che ha tra i più significativi interpreti locali l'Espressionista di Santa Chiara e il Maestro di Santa Maria in Arce", emerge la figura di Puccio Capanna.²² Emerge dal panorama artistico assisiato, anche rispetto al dissidente goticismo di Pace di Bartolo e di Cola Petruccioli, e più in generale da quello umbro, con una statura di tanto elevato livello che la comunità scientifica ha stentato a comprenderne la vicenda.²³ La si è fatta derivare dalla cultura figurativa del braccio destro e della volta d'incrocio del transetto inferiore di Assisi con aperture verso ciò che Pietro Lorenzetti stava dipingendo nel transetto di sinistra e di cui Simone Martini aveva già dato prova nella cappella di San Martino.²⁴

Nonostante simili presupposti, gli si è dovuto riconoscere un certo anticipo rispetto alla generazione successiva di Maso, Giotto e Giovanni da Milano,²⁵ ovvero rispetto alla pittura fiorentina fra prima e seconda metà del Trecento. Si è parlato, infatti, di stile *pre umanistico* (fig. 1) soprattutto per le sue capacità di indagine espressiva, di moderno psicologismo, che superano gli esiti di Giotto e dei giotteschi per porsi in diretta continuità con Masolino e Masaccio.²⁶ Resta però un artista del suo tempo, spazioso nella monumentalità dei corpi e sperimentatore delle teorie prospettiche (fig. 6), probabilmente il più grande interprete dell'ultimo trapasso stilistico che Giotto si accingeva ad elaborare di ritorno da Napoli a Firenze prima di partire per Milano: "l'umanizzazione del sacro", di cui dà prova, ad esempio, nella *Madonna dolente* proveniente dalla Basilica fiorentina di Santa Croce²⁷ e ora nel Museo annesso (fig. 7).



1. Assisi, Pinacoteca civica, frammento di *Maestà in trono fra santi*, Puccio Capanna



2. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, ex sala capitolare, *Crocifissione*, Puccio Capanna



3. Raleigh, North Carolina Museum of Art, *Crocifissione*, Puccio Capanna



4. Torino, collezione privata, *Annunciazione*, bottega di Puccio Capanna



5. Assisi, Pinacoteca civica, frammento di *Annunciazione*, Puccio Capanna



6. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, cantoria Soldani, *Storie di San Stanislo, San Stanislo resuscita il testimone della propria innocenza*, Puccio Capanna

E se Puccio non lascia un'impronta profonda sulla produzione locale, echi significativi sono stati individuati nella cultura figurativa di artisti lombardo-padovani, al punto da essere sostenuta la sua autografia per la *Crocifissione* di San Gottardo a Milano²⁸. La suggestiva ipotesi del Boskovits²⁹ che immaginava la fine del percorso del maestro in Italia settentrionale non è priva, dunque, di riscontri materiali così come di paralleli con altre carriere artistiche: anche Stefano, dopo l'esperienza assisiata fra i giotteschi di seconda generazione e l'incidenza sul panorama fiorentino del quinto decennio del XIV secolo, dà inequivocabile prova della sua presenza nell'abbazia di Chiaravalle.

Se la critica ha raggiunto una definizione esauriente della cultura figurativa di Puccio Capanna e del suo ruolo solista fra i seguaci giotteschi di seconda generazione, altrettanto non può dirsi circa il suo inserimento all'interno del contesto storico in cui opera; non si è riflettuto, cioè, sulle conseguenze che questo ruolo gli valse.

Riusciva, infatti, ad essere il principale appaltatore delle più importanti committenze legate all'Ordine minoritico, al Comune –vincendo come detto un appalto pubblico- e al laicato confraternale, con una tale trasversalità nel tessuto sociale assisiata fra prima e seconda metà del Trecento da detenere il monopolio del mercato. Certo il rapporto con la gerarchia francescana, avviato ai tempi della sua militanza nella bottega giottesca, non solo gli permetteva di avere consistenti ingaggi nella Basilica del santo dalla cantoria Soldani, alla *Crocifissione* della sala capitolare alla decorazione absidale della chiesa Inferiore, che solo alcuni gli riferiscono,³⁰ ma anche di entrare in contatto con le realtà dell'associazionismo laico che, come vedremo, dai minori erano fortemente controllate. Dirigeva infatti i lavori nella confraternita disciplinata di San Gregorio e in quella di San Rufino, forse, sempre in collaborazione con il suo socio in affari Cece Saraceni che nel 1337 risulta iscritto ai Disciplinati di Santo Stefano.³¹

Ed è attraverso le testimonianze artistiche prodotte in seno a questi sodalizi laici che si intende restituire lo spaccato storico, sociale e religioso di un'Assisi tardo trecentesca. Questa allo scadere dell'interdetto (1352), cui era stata sottoposta per il furto del tesoro papale perpetrato da Muzio di Francesco, mirava a ribadire il suo ruolo di importante centro della cristianità occidentale grazie naturalmente all'azione programmatica dell'Ordine mendicante.

Un fondamentale contributo sulle confraternite disciplinate ad Assisi, è stato pubblicato dal Centro di Documentazione sul movimento dei Disciplinati. Si tratta delle *Fraternite medievali di Assisi* a cura di Nicolini, Menestò e Santucci, risalente alla fine degli anni ottanta del secolo scorso.³² L'opera ha il merito di catalogare le congregazioni presenti sul territorio e soprattutto di pubblicarne gli statuti, rendendo così esplicita la peculiarità del caso assisiata che è da annoverarsi tra i più ricchi *corpora* statutari d'età medievale.

Il progetto scientifico, tuttavia, prevedeva un secondo tomo, mai edito, dedicato al censimento degli oratori e più in generale ad un inquadramento del patrimonio artistico conservatosi³³ che, in effetti, non è stato mai studiato come componente interna e stratificata della temperie devozionale disciplinata.

La difficoltà risiede nella natura stessa del tema, chiuso tra altri e maggiori aspetti storiografici. Da un lato il repertorio delle laudi ha rappresentato un inesauribile catalizzatore di studi in quanto luogo d'incontro del dibattito circa la nascita del teatro moderno.³⁴ Dall'altro l'origine e poi il successo fra seconda metà del Trecento e inizi del Quattrocento di questa forma di associazionismo laico, dedito all'esercizio della penitenza e di opere caritatevoli, ha alimentato una ricchissima letteratura storica e storico antropologica.³⁵

Su un totale di quattordici aggregazioni se ne registrano undici disciplinate e di queste, otto istituite con sicurezza tra il 1320 e il 1330, mentre le restanti intorno alla seconda metà del secolo.

Diversamente da quanto avveniva in tutta l'Italia centrale e settentrionale, ad Assisi fra minori e disciplinati traspariva un fitto legame che si rinsaldava ulteriormente quando il potere vescovile era diretto appannaggio dell'Ordine.³⁶

Emblematico l'operato del presule francescano Teobaldo (1296-1329) il quale sosteneva la fraternita di Santo Stefano prima dandole nel 1325 la possibilità di edificare oratorio ed ospedale e poi, a distanza di due anni,

largendole un copioso patrimonio indulgenziale lucrabile anche da parte di quanti avessero visitato la sede in determinate ricorrenze.³⁷

Oltre alla concessione di benefici, il controllo minoritico della pietà laica si realizzava anche nella dimensione devozionale. Se il vescovo Teobaldo, infatti, fu strenuo difensore del valore remissorio plenario della Porziuncola con la promulgazione del così detto "Canone teobaldino" (1310),³⁸ non è un caso che fra gli obblighi dei verberati ci fosse quello di andare in processione alla Basilica di Santa Maria degli Angeli durante la festa del Perdono,³⁹ meta che, per altro, si inseriva, insieme alla Basilica di San Francesco,⁴⁰ nel percorso ordinario della loro mobilità liturgica.

Le visite ai luoghi nevralgici dell'agiografia e dell'ufficialità francescana implicavano forme di *reverentia* al Santo assistite, tanto più che, secondo André Vauchez, la soteriologia disciplinata, incentrata sulla *conformitas* del penitente al motivo del Dio-uomo-crocifisso, trova nel miracolo delle stimmate "il suo equivalente o meglio il suo modello".⁴¹ Tali istanze si riflettono nelle immagini, che accanto alla produzione letteraria (statuti, laudi e preghiere), restano i più frequenti testimoni della vita aggregativa laicale.

Sin qui le premesse, necessarie al riesame del superstite programma decorativo dell'oratorio della confraternita dei Battuti di San Rufino⁴² che, staccato nel 1955 da Raimondo Boenni e trasportato al Museo Diocesano e cripta di San Rufino, comprende, oltre al grande trittico murale con *Storie della Passione* di Puccio Capanna (fig. 8), in origine impaginato sulla parete di fondo del vano presbiteriale, i resti di una *Maestà fra Angeli e donatori di Pace* di Bartolo (fig. 9). Alla firma di quest'ultimo è stato ricondotto pure un piccolissimo frammento raffigurante, con ogni probabilità, un'*Orazione nell'orto* proveniente dalla parete d'ingresso della sacrestia (fig. 10).

In situ rimane la figura di un *Sant'Antonio Abate*, dipinto nell'intradosso dell'arco che divide il presbiterio dal corpo longitudinale dell'oratorio, oltre ai disegni preparatori relativi ai suddetti affreschi musealizzati.

Entro l'edicola esterna (fig. 11) si trovava infine un'*Incoronazione della Vergine* firmata da Cola Petruccioli e andata dispersa in epoca imprecisata, di certo dopo il 1911 quando si richiedeva un intervento di restauro a causa delle condizioni conservative compromesse.⁴³

L'attenzione degli studiosi si è concentrata, per la maggior parte, sulle *Storie cristologiche*, e sui problemi stilistici che esse pongono in rapporto al catalogo di Puccio Capanna. Le ampie oscillazioni cronologiche di cui sono state oggetto, evidenziano come la lettura troppo spesso disattesa delle fonti riservi sorprese.

Da un testamento del 1348 si desume, infatti, che a quella data la confraternita di San Rufino ancora non si dotava di una sede e che riceveva un lascito di dieci lire per la sua costruzione.⁴⁴ Ne consegue che il 1348 è il termine a partire dal quale prende avvio il cantiere pittorico. Sulla base di ciò non è certo privo di interesse il fatto che Pace di Bartolo, attestato ad Assisi tra il 1344 e il 1368,⁴⁵ rappresenti al cospetto della *Madonna in trono* due donatori che verosimilmente possono mettersi in rapporto con il citato legato testamentario (fig. 9).

Per quanto riguarda poi l'analisi iconologica, soltanto Pietro Scarpellini ha riflettuto sulla funzionalità devozionale del superstite programma decorativo di San Rufino, limitandosi però al compendiario ciclo cristologico. Ha individuato corrispondenze con una delle laudi più note del repertorio assisano,⁴⁶ che, tuttavia, sono state disattese da recenti studi filologici.⁴⁷ Sebbene il confronto fra i due sistemi espressivi abbia rivelato sfasature, resta valida l'ipotesi dello studioso circa la simultaneità d'uso di versi ed immagini per accrescere il potenziale evocativo ed emozionale nel penitente.

Al contrario, non è mai stata tenuta in debito conto la connessione che il programma decorativo mostra fra tematiche cristologiche e mariane, riproponendo motivi centrali dello statuto confraternale così che, alla stessa stregua di questo, può considerarsi manifesto di celebrazione del Crocifisso e della Vergine, oltretutto della spiritualità disciplinata.⁴⁸

Di particolare rilevanza, inoltre, la presenza di Francesco, raffigurato nel tipo del dolente ai piedi della croce, in un contesto per così dire non francescano, come pure rilevante è che l'intera *Crocifissione* citi lo schema compositivo e il linguaggio stilistico della *Crocifissione* del transetto destro della Basilica Inferiore⁴⁹ (figg. 8, 12).



7. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, *Madonna dolente*, Giotto di Bondone



8. Assisi, Museo diocesano e Cripta di San Rufino, *Storie della Passione di Cristo*, Puccio Capanna e bottega



9. Assisi, Museo diocesano e Cripta di San Rufino, *Maestà fra angeli e donatori*, Pace di Bartolo



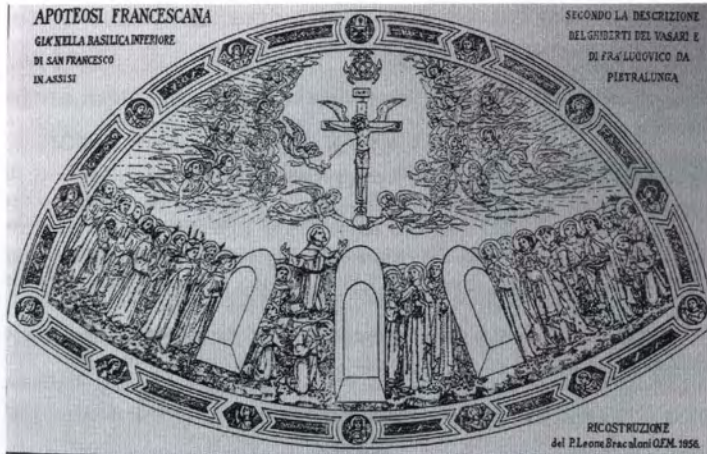
10. Assisi, Museo diocesano e Cripta di San Rufino, frammento di *Orazione nell'orto*, Pace di Bartolo



11. Assisi, oratorio della confraternita dei Disciplinati di San Rufino, facciata



12. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, presbiterio, transetto settentrionale, *Crocifissione*, bottega di Giotto



13. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, perduta decorazione absidale, *Allegoria delle Stimmate*, ricostruzione grafica di P. Leone Bracaloni (da Nessi 1994)



14. Assisi, chiesa di Santo Stefano, *Maestà fra i Santi Stefano e Francesco*, anonimo trecentesco vicino a Puccio Capanna, ridipinture settecentesche



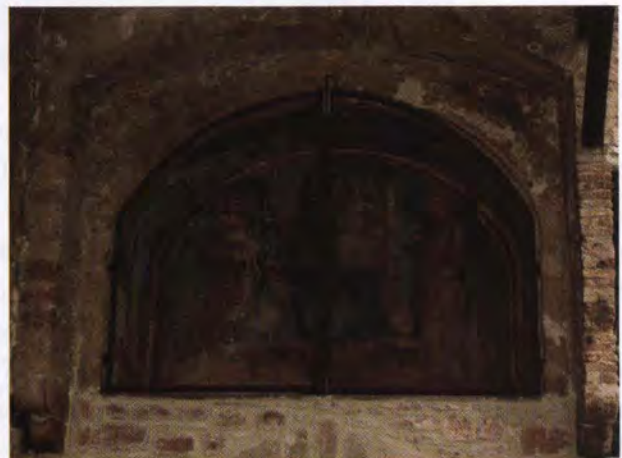
15. Assisi, chiesa di Santo Stefano, *Donatrice*, anonimo trecentesco vicino a Puccio Capanna, ridipinture settecentesche



16. Covignano (Rimini), Museo Missionario della chiesa di Santa Maria delle Grazie, *Crocifissione, e Stigmatizzazione di San Francesco*, Ottaviano Nelli



17. Ubicazione ignota (già Fiesole, Museo Bandini,) *Trinità, Crocifissione e Stigmatizzazione di San Francesco*, Mariotto di Nardo



18. Assisi, oratorio della confraternita dei Disciplinati di San Lorenzo, *Madonna con il Bambino in trono fra i Santi Lorenzo e Francesco*, firmata Chola Pictor

Si ricordi che in alcune parti del complesso conventuale i confrati amministravano pratiche rituali; certo, le testimonianze documentarie non permettono di stabilire in quali parti ma, escludendo la chiesa superiore per le sue valenze d'ufficialità,⁵⁰ si propende a favore della chiesa Inferiore in rapporto alla destinazione santuariale conferitale dalla tomba di Francesco.⁵¹ Il fulcro spaziale doveva essere il presbiterio che nell'integrazione fra *Storie mariane, cristologiche* e della *Legenda* francescana esibiva i temi privilegiati della mistica verberata assiate.

Il filone narrativo francescano puntava naturalmente sulla vicenda ultraterrena del santo. Dai *Miracoli post mortem* alle *Allegorie delle Virtù*, tutto concorreva ad affermare il principio di cristiformità celebrato nell'abside dalla perduta *Allegoria delle Stimmate* (fig. 13), della quale è stato possibile elaborare ricostruzioni grafiche grazie alle dettagliate e congruenti descrizioni di Ghiberti, Vasari e fra' Ludovico da Pietralunga, in disaccordo soltanto sulla paternità, a favore di Stefano fiorentino, i primi, e di Puccio Capanna, il secondo.⁵²

L'inclusione di Francesco nel programma decorativo esprimeva, dunque, il senso della devozione che i Disciplinati di San Rufino nutrivano nei confronti di questo santo, venerato quale *exemplum* di mimesi critologica. Senso della devozione che era condiviso anche da tutte le altre confraternite disciplinate assiate come testimonianza la sistematica presenza del santo nei loro apparati figurativi. Si veda il pannello votivo conservato nella chiesa di Santo Stefano (fig. 14) che, legato alla consuetudine comunitaria dei sodali di Santo Stefano, quando ancora si riunivano in questa sede⁵³ prima dell'erezione dell'oratorio, rappresenta, per l'appunto, una *Maestà fra il santo titolare e Francesco in atto di presentare due donatori*, artefici, com'era prassi, di qualche lascito testamentario. Ingiudicabile da un punto di vista stilistico per sovraimmissioni tarde, tuttavia, in alcune porzioni meno compromesse, come le figure degli offerenti (fig. 15), è possibile rintracciare tratti peculiari che rimandano al linguaggio giottesco del transetto destro, non distanti, dunque, dalla maniera capannesca.

Artefice della proposta fu naturalmente l'Ordine che così facendo si assicurava il rispetto di una piena ortodossia e il monopolio della *cura animarum* dal momento che le aggregazioni devote avevano una tale diffusione da essere rappresentative, almeno ad Assisi, dell'intera comunità dei fedeli.

L'esemplarità cristologica di Francesco nel mondo penitenziale risentiva naturalmente del processo di divinizzazione teorizzato dal pensiero francescano ufficiale. Il tema, non certo nuovo, nella letteratura pia e celebrativa dei secoli XIII e XIV ha avuto una sistematizzazione con il *De Conformitate vitae Beati Francisci ad Vitam Domini Iesu*⁵⁴ che, redatto da Bartolomeo da Pisa a partire dal 1385, è approvato dal Capitolo generale di Assisi del 1399.⁵⁵ Si tratta di una compilazione che 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 è finalizzato all'assimilazione con Cristo.

Un simile spartiacque dottrinario determina rilevanti mutamenti iconografici per cui il Santo inizia ad essere caratterizzato in modo marcato dai segni della Passione e ad essere stigmatizzato non solo dal Serafino "in immagine d'uomo crocifisso alato" ma anche dal Cristo affisso alla croce, secondo la nuova visione espressa dal Pisano.⁵⁶

È un processo graduale le cui premesse, se si colgono già nella perduta decorazione absidale della Basilica Inferiore dove però il Cristo dell'originario aspetto angelico ancora conserva le ali, trovano una loro piena esplicitazione in questo stendardo processionale (fig. 16) con *Crocifissione e Stimmate di San Francesco* attribuito a Ottaviano Nelli⁵⁷ o nel disperso pannello della pala d'altare della Santa Trinità del Convento di Portico, già al Museo Bandini di Fiesole⁵⁸ riferito a Mariotto di Nardo (fig. 17), che qui mostro a titolo esemplificativo.

Di pari passo nella produzione figurativa disciplinata, Francesco accentua la sua cristiformità e la accentua anche quando è intercessore presso Maria e il Crocifisso a beneficio dei penitenti. E questi, a loro volta, traducendo in immagine il legame con il sacro, iniziano a farsi rappresentare nell'identità comunitaria: in ginocchio, a mani giunte e vestiti della divisa di sacco.

La prima attestazione iconografica conservatasi in città, è l'edicola della confraternita di San Lorenzo⁵⁹ firmata da Cola Petruccioli e databile intorno al 1394 (fig. 18) in rapporto al suo documentato soggiorno assiate.⁶⁰

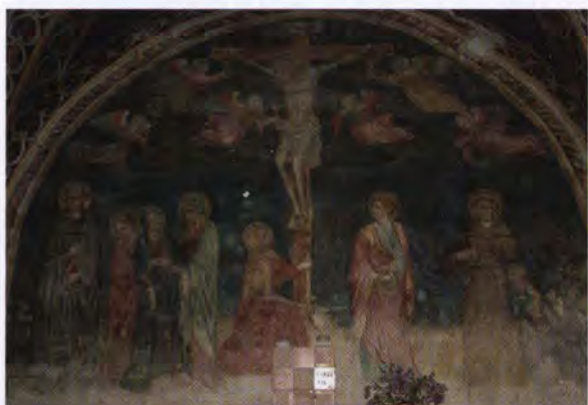
Il santo, con le stigmate ben in vista, nel presentare i devoti al cospetto della *Maestà* indica il costato sanguinante secondo una soluzione che è equivalente a quella proposta nella più tarda *Crocifissione* dell'oratorio di San Francesco, attribuita a Giovanni di Corraduccio e risalente a dopo il 1428 (fig. 19), anno del legato testamentario con cui Gentile di Bernardo dei Fiumi vincola i suoi beni per l'edificazione di una nuova e più consona sede.⁶¹

Per i membri della confraternita, rappresentati nell'angolo inferiore destro della lunetta, Francesco stigmatizzato è imitazione figurale del corpo di Cristo affisso alla croce; ma se nel murale il concetto è espresso sinteticamente, il gonfalone lo illustra in modo narrativo. Ritenuto il più antico stendardo processionale conservatosi in Umbria, fu terminato entro i primi mesi del 1378, come risulta da alcuni atti di pagamento.⁶²

Il *verso* (fig. 20), in particolare, ha una struttura iconografica molto significativa. Articolato in due registri, nel campo inferiore è raffigurato il *Miracolo della Verna* cui assistono i confrati presentati da San Leonardo, mentre nel superiore una *Crocifissione* dal cui schema compositivo deriva in parte quella dell'oratorio.

Nel *recto* (fig. 21) il racconto confluisce nell'allegoria del "*Gloriosus Franciscus*". Vera e propria citazione della vela francescana (fig. 22), a lui i Disciplinati affidano l'anima del fratello defunto, mentre praticano la *penitentia* con valore espiatorio e di intercessione, proprio come dovevano fare nella realtà, considerando che erano titolari di una cappella funeraria nella Basilica di San Francesco, alla cui costruzione attendevano sin dal 1351.⁶³

L'indagine si chiude prima che il movimento dell'osservanza rifletta la sua nuova idea di santità francescana sugli arredi figurativi delle confraternite; arredi che porteranno essenzialmente una firma, quella della bottega Mazzaforte - Alunno.



19. Assisi, oratorio della confraternita dei Disciplinati di San Francesco o San Leonardo, *Crocifissione*, Giovanni di Corraduccio



20. Assisi, Museo diocesano e Cripta di San Rufino, gonfalone della confraternita dei Disciplinati di San Francesco o San Leonardo, *Crocifissione, Stimmate di San Francesco, San Leonardo e devoti* (verso), Maestro del Gonfalone di San Leonardo



21. Assisi, Museo diocesano e cripta di San Rufino, gonfalone della confraternita dei Disciplinati di San Francesco o San Leonardo, *San Francesco in gloria adorato dai Disciplinati che presentano l'anima di un confrate defunto* (recto), Maestro del Gonfalone di San Leonardo



22. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, presbiterio, volta, *San Francesco in gloria*, bottega di Giotto

- 1 P. ABATE, *Per la storia e l'arte della Basilica di S. Francesco di Assisi*, in: *Miscellanea Francescana*, 56 (1956), 1/2, Roma, 1956, pp. 25-30.
- 2 C. CENCI, *Documentazione di vita assisana: 1300 – 1530. I 1300 – 1448*, Grottaferrata, 1974, p. 100.
- 3 A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, Milano, 1907, pp. 489-492; O. SIRÉN, *Giottino*, Leipzig, 1908, pp. 4, 9, 11-21; Idem, *GiOTTO and some of his followers*, I, Cambridge, 1917, pp. 112-129, 205-208; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Paintings*, III, The Hague, 1924, pp. 259-266; O. SIRÉN, *Il problema Maso – Giottino*, in: *Dedalo*, 8 (1927-28), Milano, 1928, pp. 395-424; R. LONGHI, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in: *Critica d'arte*, 5 (1940), 25/26, Firenze, 1940, pp. 145-191; L. COLETTI, *Contributo al problema Maso-Giottino*, in: *Emporium*, 96 (1942), Bergamo, 1942, pp. 460-478; S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova, 1944, pp. 25-28, 38-39; L. COLETTI, *I primitivi. I senesi e i giotteschi*, II, Novara, 1946, p. XLII; Idem, *Gli affreschi della basilica di Assisi*, Bergamo, 1949, in particolare pp. 55, 100; Idem, *Il maestro colorista di Assisi*, in: *Critica d'arte*, 3. Ser., 8 (1949), 32, Firenze, 1950, pp. 443-454; R. LONGHI, *Stefano Fiorentino*, in: *Paragone*, 2, 13, Firenze, 1951, pp. 18-40; P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino, 1951, pp. 629-634; C. VOLPE, *Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentine-senesi nel quarto decennio del Trecento*, in: *Paragone*, 2, 13, Firenze 1951, pp. 40-52; M. GABRIELLI, *La "Gloria celeste" di Stefano Fiorentino*, in: *Rivista d'arte*, 31, Firenze, 1958, pp. 3-23; G. PREVITALI, *GiOTTO e la sua bottega*, Milano, 1967, pp. 113-114, 126-127; C. GNUDI, *L'Europe gothique XIIe – XIVE siècles: douzième exposition du conseil de l'Europe*, in: *Bollettino d'arte*, 5. Ser., 53, Roma, 1968, pp. 101-104; F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, 1969, pp. 151, 208, 218-219.
- 4 M. BOSKOVITS, *Capanna Puccio*, s.v. in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma, 1975, pp. 384-385.
- 5 B. ZANARDI, *Da Stefano Fiorentino a Puccio Capanna*, in: *Storia dell'Arte*, 32-34, Roma, 1978, pp. 116-119; A. LABRIOLA, *GiOTTO di maestro Stefano, detto Giottino*, s.v. in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma, 2000, pp. 423-427, 424.
- 6 FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, Introduzione, note al testo e commentario critico di Pietro Scarpellini, Treviso, 1982, pp. 292-304.
- 7 P. SCARPELLINI, *Di alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio di Assisi*, in: *GiOTTO e i giotteschi in Assisi*, Roma, 1969, pp. 211-270, in particolare 241-262.
- 8 L. MARCUCCI, *Dal "Maestro di Figline" a Giottino*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 5, 1963, 1, pp. 14-43.
- 9 R. LONGHI, op. cit., 1951, pp. 18-40.
- 10 F. VILLANI, *Liber de origine civitatis Florentie et de eiusdem Famosis Civibus*, in appendice a: *Il Libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di von CARL FREY, Berlin, 1892, p. 75.
- 11 http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=2&page_n=136: edizione giuntina.
- 12 C. VOLPE, *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"*, in: *Storia dell'Arte Italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, 5, Torino, 1983, pp. 272-273, n. 20.
- 13 M. BOSKOVITS, *The fourteenth century. The Painters of the miniaturist tendency. Corpus of Florentine Painting*, 9, Firenze, 1984, pp. 296-301.
- 14 G. RAGIONIERI, *Allievi e gregari nella bottega di GiOTTO*, in: *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. CASSANELLI, Milano, 1998, pp. 55-70; L. BELLOSI, *Il "Maestro dell'Annunciazione Spinola"*, in: *"I vivi parean vivi": scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, in: *Prospettiva*, 121/124, Firenze, 2006, pp. 329-336 (già pubblicato in: *Umbri e toscani tra Due e Trecento. Antichi Maestri Pittori di Giancarlo Gallino*, a cura di L. BELLOSI, Torino, 1988, pp. 59-69).
- 15 C. D'ALBERTO, scheda nr. 30, in: *GiOTTO e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra a cura di A. TOMEI (Roma, 2009), 2, Milano, 2009, pp. 185-187.
- 16 *Opere di seguaci di Puccio Capanna*, a cura di F. CERRI, E. LUNGHI, in: *Puccio Capanna*, catalogo della mostra a cura di F. CERRI, P.M. DELLA PORTA, E. LUNGHI, P. SCRAPELLINI, Assisi, 1989, pp. 63-70; v. anche F. TODINI, *Contributo alla pittura del Trecento ad Assisi: Puccio Capanna e i suoi seguaci*, in: *Esercizi*, 2, Perugia, 1979, pp. 33-42.
- 17 E. LUNGHI, *Puccio Capanna nella confraternita di S. Gregorio ad Assisi*, in: *Arte cristiana*, n.s., 81, Milano, 1993, pp. 3-14.
- 18 F. TODINI, *La pittura umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*, 1, Milano, 1989, pp. 47-48.
- 19 P. NOTTIANI, scheda nr 31, in: *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria: studi e restauri*, a cura di C. BON VALSASSINA e V. GARIBALDI, Firenze, 1994, pp. 150-152.
- 20 G. PREVITALI, *Due lezioni sulla scultura "umbra" del Trecento: Il. l'Umbria alla sinistra del Tevere; 1. Maestri "espressionisti" tra*

- Assisi, Foligno e Spoleto; 2. verso Ascoli e Teramo; il "Maestro della Santa Caterina", in: *Prospettiva*, 38, 1984, pp. 30-41, 33.
- 21 F. MARCELLI, *Sul dialogo fra pittori e scultori nel Trecento marchigiano*, in: *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, atti del primo convegno a cura di G.B. FIDANZA, (Pergola, 1997) Ponte San Giovanni, 1999, pp. 149-154.
- 22 E. NERI LUSANNA, *Giotto e la pittura in Umbria: rinnovamento e tradizione*, in: *Giotto e il Trecento*, op. cit., 1, p. 57. V. inoltre A. DE MARCHI, *Il problema della bottega di Giotto e i collaboratori umbri*, in: *Il cantiere pittorico della basilica superiore di Assisi e la "questione giottesca"*, a cura di L. CAVAZZINI, A. DE MARCHI e S. ROMANO, in corso di stampa; Idem, *Partimenti assisiati. Il Maestro di Figline e la sua bottega*, in: *Medioevo. Le officine*, atti del convegno internazionale di studi a cura di A. C. QUINTAVALLE (Parma, 2009), in corso di stampa.
- 23 Per puntuali ricostruzioni critiche si rimanda a SCARPELLINI, in: FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, op. cit., pp. 292-304; G. BONSANTI, *La pittura del Duecento e del Trecento*, in: *La basilica di San Francesco ad Assisi*, Saggi, a cura di G. BONSANTI, Modena, 2002, pp. 197-201; R. P. NOVELLO, scheda *Tribuna di San Stanislao. Puccio Capanna*, in: *La basilica di San Francesco ad Assisi. Schede*, a cura di G. BONSANTI, Modena, 2002, pp. 334-337; Idem, scheda *Cappella delle Reliquie. Puccio Capanna*, in: *La basilica*, op. cit., Schede, pp. 631-632.
- 24 M. BOSKOVITS, op.cit., 1975, p. 386; C. VOLPE, op. cit., pp. 278-279; F. TODINI, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in: *La pittura in Italia: il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, 2, Milano, 1986, p. 400; v. inoltre M.M. DONATO, scheda *Transetto settentrionale. Simone Martini*, in: *La basilica*, op. cit., Schede, pp. 424-426.
- 25 P. SCARPELLINI, op. cit., pp. 241-262; B. ZANARDI, op. cit., pp. 123-127; C. VOLPE, op. cit., 1983, pp. 239, 243, 251, 268, in particolare 272-283, 289; A. CONTI, *Maso, Roberto Longhi e la tradizione offneriana*, in: *Prospettiva*, 73/74 (1994), Firenze, 1994, pp. 32-45, in particolare pp. 36-37; F. TODINI, op.cit., 1986, p. 400; G. BONSANTI, op. cit., 2002, pp. 197-201.
- 26 Questa lettura di cui si dà merito a R. LONGHI, op. cit., 1951, pp. 29, 32; è stata poi accolta dalla storiografia successiva sino a G. BONSANTI, op. cit., 2002, p.200.
- 27 C. D'ALBERTO, scheda nr. 14, in: *Giotto e il Trecento*, op. cit., 2, pp. 172-173 con bibliografia precedente.
- 28 L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Presenze toscane nella pittura lombarda della prima metà del Trecento*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, in: *Prospettiva*, 53/56 (1988/89), Firenze, 1990, pp. 153-163; S. BANDERA BISTOLETTI, *Giotto e i Visconti. L'affresco giottesco di San Gottardo al palazzo*, in: *Giotto e i Visconti: il restauro dell'affresco giottesco in San Gottardo al Palazzo*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Milano, Milano, 1986, pp. 3-22; v. inoltre il recentissimo contributo di M. GREGORI, *Angeli e diavoli: genesi e percorso di Giovanni da Milano*, in: *Giovanni da Milano: capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra cura di D. PARENTI (Firenze, 2008), Firenze, 2008, pp. 15-55, in particolare 18, 24-27.
- 29 M. BOSKOVITS, op.cit., 1975, pp. 386-387.
- 30 Per una sintesi della vicenda critica relativa alla perdita decorazione absidale v. SCARPELLINI, in: FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, op. cit., pp. 288-292; più di recente M. BOSKOVITS, scheda n. 8, in: *Giotto: bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra a cura di A. TARTUFERI (Firenze, 2000) Firenze, 2000, pp. 124-126; G. SAPORI, scheda *Abside. Cesare Sermei*, in: *La basilica*, op. cit., Schede, p. 413.
- 31 C. CENCI, op. cit., p. 74.
- 32 *Le fraternite medievali di Assisi: linee storiche e testi statutari*, a cura di U. NICOLINI, E. MENESTÒ, F. SANTUCCI, Perugia, 1989.
- 33 Cfr. ad esempio quanto afferma M. BIGARONI, *La fraternita dei Disciplinati di S. Antonio e S. Giacomo*, in: *Le fraternite*, op. cit., p. 144, n. 56.
- 34 V. con bibliografia precedente M. NERBANO, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Perugia, 2006.
- 35 L'origine, la diffusione e l'evoluzione del movimento sono state e sono oggetto di una tale storiografia che è impossibile qui riportare in modo dettagliato. Doveroso citare G. G. MEERSSEMAN, *Ordo fratemitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, Studi e Documenti di storia ecclesiastica, Italia Sacra, 24, Roma, 1977 al quale spetta il merito di aver stabilito la distinzione fra penitenti terziari e penitenti disciplinati. Di grande utilità la *The Confraternities Collection at the Centre for Reformation and Renaissance Studies*, Toronto, 2007 compilata dal The Centre for Reformation and Renaissance Studies Victoria College, University of Toronto, consultabile all'indirizzo internet. <http://www.crrs.ca/Confraternitas/collection/Received1990-2006.pdf>.

- 36 G. CASAGRANDE, *Religiosità penitenziale e città al tempo dei comuni*, Roma, 1995, p. 415.
- 37 S. BRUFANI, *La vita religiosa in Assisi dal 1316 al 1367*, Città di Castello, 1982, p. 88, n. 67 e 68; G. CASAGRANDE, op.cit., p. 415.
- 38 S. BRUFANI, op. cit., p. 48.
- 39 L. PROIETTI PEDETTA, *Le confraternite di Assisi tra Riforma e declino (secoli XVI-XVIII)*, Assisi, 1990, pp. 69-70; M. NERBANO, op. cit., pp. 128-131.
- 40 Ibid., pp. 125-128.
- 41 A. VAUCHEZ, *Comparsa e affermazione di un religiosità laica (XII secolo- inizio XIV)*, in: *Storia dell'Italia religiosa*, Roma, 1993, pp. 411-412; G. CASAGRANDE, op. cit., p. 378.
- 42 C. D'ALBERTO, *scheda nr. 31*, in: *Giotto e il Trecento*, op. cit., 2, pp. 187-188 con bibliografia precedente.
- 43 E. LUNGI, *scheda Flagellazione, Crocifissione Deposizione nel sepolcro*, in: *Puccio Capanna*, op. cit., pp. 55-56.
- 44 Dal passo dell'atto *Item, fraternitati disciplinatorum S. Rufini que congregatur prope s. Antolinum, pro opere dicte fraternitatis, X lib.* (C. CENCI, op. cit., p. 102) non è affatto esplicito che l'edificio fosse già stato innalzato entro il 1348. Il luogo di riunione è indicato, infatti, da un inciso piuttosto generico: *prope s. Antolinum*, laddove il passo precedente del medesimo documento, nel certificare il lascito alla confraternita di Santa Maria, specifica in modo puntuale *congregatur in ecclesia S. Rufini*. Il testatore, inoltre, assegna dieci lire *pro opere dicte fraternitatis*, ovverosia per un "lavoro di costruzione" che non poteva essere altro che quello dell'erigenda sede, v. U. NICOLINI, *La fraternita dei Disciplinati di S. Rufino*, in: *Le fraternite* op. cit., pp. 107-108; M. NERBANO, op. cit., pp. 122-123, n. 29.
- 45 F. TODINI, op. cit., 1989, pp. 249-250.
- 46 P. SCARPELLINI, *Puccio Capanna venti anni dopo*, in: *Puccio Capanna*, op. cit., pp. 18-19
- 47 M. NERBANO, op. cit., pp. 257-259.
- 48 U. NICOLINI, *Statuto della fraternita di S. Rufino*, in: *Le fraternite* op. cit., pp. 307-329. Emblematico in tal senso il prologo dello statuto: *Hic est modus et ordo congregationis et fraternitatis disciplinatorum iuvenum et senium eorum corpora et animas salvare volentium et honeste et ordinate vivere, ad honorem, laudem et reverentiam Iesu Christi et ispius passionis et beate Marie Virginis eius matris...*
- 49 Si ricordi che il confronto assai stringente è stato proposto per la prima volta da B. ZANARDI, op. cit., p. 125. La sua pertinenza, alla luce della nuova datazione dei murali dell'oratorio di San Rufino (*post 1348*), rende ancor più complesso il dibattito relativo alla cronologia del programma decorativo dell'area presbiteriale della Basilica Inferiore di San Francesco e in particolare del transetto destro, dove la critica ha riconosciuto in modo unanime l'esordio di Puccio Capanna. È, dunque, improbabile che un maestro, documentato a partire dagli anni quaranta del trecento, e la cui attività è plausibile far risalire, sulla scorta di dati storici, alla metà degli anni trenta, si formi in un cantiere concluso già entro il settembre del 1319, allo scoppio della rivolta capeggiata da Muzio di ser Francesco. Si tratta di elementi che concorrono a rinsaldare le tesi di coloro che propongono una datazione più bassa dell'impresa. Su questo nodo problematico si veda ora P. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli, 2006, pp. 88, 102.
- 50 Valenze riproposte di nuovo e con ulteriori argomentazioni di recente da C. FRUGONI, *Rappresentare per dimenticare? Francesco e Antonio nel ciclo affrescato della Basilica Superiore di Assisi*, in: *Le immagini del Francescanesimo*, Atti del XXXVI Internazionale della Società Internazionale di Studi Francescani, nuova serie diretta da E. MENESTÒ (Assisi 2008), Spoleto, 2009, pp. 117-165.
- 51 M. NERBANO, op. cit., pp. 125-128.
- 52 S. NESSI, *La Basilica di San Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi, 1994, pp. 318-320.
- 53 S. BRUFANI, *La fraternita di S. Stefano*, in: *Le fraternite* op. cit., p. 47.
- 54 M. D'ALATRI, *L'immagine di San Francesco nel 'De Conformitate' di Bartolomeo da Pisa*, in: *Francesco d'Assisi nella Storia. Secoli XIII-XIV*, Atti del Primo Convegno di Studi per l'VIII Centenario della Nascita di S. Francesco (1182-1982), a cura di S. Gieben (Roma, 1981), Roma, 1983, pp. 227-237; E. MENESTÒ, *Dagli 'Actus' al 'De Conformitate': la compilazione come segno della coscienza del Francescanesimo trecentesco*, in: *I Francescani nel Trecento*, Atti del XIV Convegno Internazionale di studi francescani, (Assisi, 1986), Assisi, 1988, pp. 43-68.
- 55 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'opera indirizzate al maestro generale e al Capitolo

- generale e quelle di risposta dell'avvenuta ufficializzazione (IV, *praefatio*, pp. XXV-XXIX).
- 56 Per una breve disamina circa i riflessi che questa compilazione produsse sull'iconografia francescana si rimanda a C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino, 1993, in particolare pp. 216-224; R. COBIANCHI, *Considerazioni iconografiche sul ciclo francescano del primo chiostro di Santa Croce a Firenze*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 45, 2001, pp. 394-430; E. LUNGHI, *Benozzo Gozzoli a Montefalco*, Assisi, 1997; C. D'ALBERTO, *Ufficialità francescana e potere comitale: la cappella di San Francesco a Castelvecchio Subequo*, in: *Universitates e baronie: arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo di Durazzo*, Atti del convegno, a cura di P.F. PISTILLI, F. MANZARI, G. CURZI, I, Pescara, 2008, pp. 53-69; I. SABATINI, *Strumenti di devozione: il tesoro francescano di Castelvecchio Subequo*, in: *Universitates op. cit.*, pp. 71-87 e più di recente C. AGLIETTI, *Storie francescane per immagini dopo Bonaventura e Giotto: il ciclo pittorico di San Francesco a Castelvecchio Subequo*, in: *Le immagini*, op. cit., pp. 237-296; dove, tuttavia, sono ignorati i sopramenzionati contributi pubblicati in: *Universitates e baronie*, come pure quello di W. ANGELELLI, F. GANDOLFO, F. POMARICI, *Castelvecchio Subequo: immagine e memoria in un insediamento francescano*, in: *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di A. C. QUINTAVALLE (Parma, 2008), Milano, 2009, pp. 369-395. Infine di grande interesse, sebbene esuli i limiti cronologici proposti nella presente trattazione P. SANVITO, *Imitatio, l'amore dell'immagine sacra. Il sentimento devoto nelle scene dell'imitazione di Cristo*, Pescara, 2009, in particolare pp. 58-62.
- 57 M. MINARDI, *scheda Ottaviano Nelli*, in: *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. DAL POGGETTO (Urbino, 1998), Milano, 1998, pp. 174-175.
- 58 C. FRUGONI, op. cit., pp. 108, 126 n. 23, fig. 50.
- 59 Per notizie relative a questa confraternita v. F. SANTUCCI, *La fraternita dei Disciplinati di S. Lorenzo*, in: *Le fraternite*, op. cit., pp. 87-104. Ricorda l'affresco di facciata di Cola Petruccioli ma lo registra come disperso.
- 60 G. PREVITALI, *Affreschi di Cola Petruccioli*, in: *Paragone*, 193, Firenze, 1966, pp. 33-43; P.P. DONATI, *Inediti orvietani del trecento*, in: *Paragone*, 229, Firenze, 1969, pp. 3-17; C. FRATINI, *Cola Petruccioli a Spello*, in: *Esercizi*, 1, Perugia, 1978, pp. 67-76; F. TODINI, op. cit., 1989, pp. 280-281.
- 61 P. MONACCHIA, *La fraternita dei disciplinati di S. Francesco detta anche di S. Leonardo e poi delle stimmate*, in: *Le fraternite medievali di Assisi: linee storiche e testi statutari*, a cura di U. NICOLINI, E. MENESTÒ, F. SANTUCCI, Perugia, 1989, pp. 120-121. Questi dati documentari invalidano la ricostruzione critica proposta da P. SCARPELLINI, *Giovanni di Corraduccio*, Foligno, 1976, pp. 31, 64-66 secondo cui Giovanni di Corraduccio avrebbe realizzato il programma pittorico quando rilascia quietanza per la decorazione di una cappella di Santa Maria degli Angeli, l'8 agosto 1417.
- 62 *Le confraternite nell'Assisi medievale*, catalogo della mostra a cura di E. LUNGHI, F. SANTUCCI, P.M. DELLA PORTA (Assisi, 1994-1995), Assisi, 1995, p. 22; F. TODINI, op. cit., 1989, p. 144.
- 63 P. MONACCHIA, op. cit., pp. 117, n. 8, 119, n. 12.

Claudia D'Alberto

Puccio Capanna in the Oratory of Confraternity of Flagellants of San Rufino: An Example of the 14th Century Assisi

In Assisi in the late fourteenth century, Puccio Capanna succeeded in becoming the main contractor of the most important commissions related to the Franciscan Order, the City Council and the laity confraternities in a way to overtake the monopoly at the market. Starting from the analysis of the program he executed in the Oratory of Confraternity of Flagellants of San Rufino, (for which, based on new documentary evidence, year 1348 is proposed as a *terminus post quem* for its execution), the main guidelines of the Franciscan officialdom in the city have been constituted. The Minorites, through the provision of benefits and the development of devotional practices, ensured the monopoly in life of lay groups that was spread as to had become representative of the entire community of believers (at least at Assisi). The brotherhoods developed, in fact, true forms of reverence to St. Francis, especially since their soteriology, focused on *conformitas* of a penitent's to the God-man crucified, found the model in the miracle of the stigmata. And that is why the Saint is depicted in the scene of the Crucifixion in the Oratory of San Rufino, in context, not Franciscan, as well as in the votive panel of the church of Santo Stefano, linked to the custom of the community of Santo Stefano, at the time when they gathered in this church. Afterwards, when the Christological example of St Francis became a silent metaphor of deified holiness, according to the doctrinary theories developed within the Order, then the Saint began to emphasize iconographical his Christological form. It was a gradual process which premises, already captured in the lost apse decoration of the Lower Basilica of San Francesco, are also reflected in the artistic production. In this regard the shrine of the Confraternity of San Lorenzo, signed by Petruccioli Cola and dated around 1394, represents the saint with stigmata in the act of presenting the brothers in the presence of Maesta, according to a solution that is equivalent to the one proposed in the later Crucifixion of the Oratory of St. Francis attributed to Giovanni di Corraduccio and dating to after 1428. Here Francis is figural imitation of the crucified Christ, but if the concept in the mural is expressed synthetically, the banner, the oldest preserved in Umbria (around 1378), illustrates it in a narrative way. The survey closes before the observing moment reflects its new idea of the Franciscan sanctity in the figurative furnishings of the confraternities; furnishings that will essentially hold a signature of the Mazzaforte – Alunno workshop.

Puccio Capanna u Oratoriju Bratovštine flagelanata sv. Rufina: primjer kasnoga 14. st. u Assisiju

Puccio Capanna je u Assisiju krajem 14. st. bio glavni izvođač nekih od najvažnijih narudžbi za franjevački red, općinu i laičke bratovštine i to uz takav upliv u društveno tkivo da je doista imao monopol na tržištu. Analizom slikarskoga programa kojega je realizirao u Oratoriju Bratovštine flagelanata sv. Rufina (za koju se na temelju novih podataka pretpostavlja *terminus post quem* 1348. g.) želi se utvrditi koje su to bile smjernice oficijelnoga franjevačkoga reda u gradu. Red manje braće putem blagoslova i razrađenih pobožnih aktivnosti imao je monopol nad životom laika te je bio od velikoga značenja, barem u Assisiju, za cijelu zajednicu vjernika. Bratstva su razvijala prave i istinske oblike štovanja sv. Franje tako da je i njihova soteriologija, usredotočena na *conformitas* s pokajnikom u vidu Bog – Čovjek – Raspelo, utkala u svoj model čudo stigmi. Iz toga je razloga svetac prikazan u sceni *Raspeća* u Oratoriju sv. Rufina u nefranjevačkom kontekstu, kao i na votivnoj slici u crkvi Sv. Stjepana. Kada se kristološki primjer sv. Franje razvio od nijeme metafore do divinizirane svetosti prema doktrinalnim teorijama Reda, tada se i ikonografski počela naglašavati svečeva povezanost s Kristom. Bio je to postupan proces čije se pretpostavke, već sabrane kroz oštećenu dekoraciju apsida donje bazilike Sv. Franje, ponovo susreću i u figurativnoj produkciji učenika. U tom smislu, u edikuli Bratovštine sv. Lovre, koju oko 1394. izrađuje Cola Petruccioli, prikazan je svetac s jasno vidljivim stigmama i članovi Bratovštine ispred Bogorodice na prijestolju, prema rješenju koje je ekvivalentno jednom prijedlogu nešto kasnijega *Raspeća* u Oratoriju sv. Franje pripisanomu Giovanni di Corraducciju oko 1428. godine. Ovdje je sv. Franjo preslika Krista na križu, no dok je koncept kojim je prikazan prilično sumaran, na najstarijem sačuvanom stijegu u Umbriji (oko 1378. g.) oslikan je na narativni način. Istraživanje se završava prije negoli franjevci svoje nove ideje o svetosti sv. Franje pretoče na figuraliku namještaja bratovština koje potpisuje radionica Mazzaforte-Alunno.

Prijevod s talijanskoga: Nina Šepić

Primljeno/Received: 29.12.2009.
Pregledni rad