

**Professor MARCO PIERINI**  
**Direttore della Galleria Nazionale dell'Umbria e curatore della mostra**

*Viatico per Francesco e la croce dipinta \**

Nell'ultimo quarto del secolo XIII appare in Umbria, per diffondersi rapidamente ovunque approdino i francescani, un nuovo motivo iconografico nella croce dipinta: quello della figura del santo fondatore dell'ordine genuflessa in adorazione delle ferite del Cristo. Di questa invenzione, sorta al tempo del generalato di san Bonaventura, si è provato a dar conto in *Francesco e la croce dipinta*, non con l'intento di costituire un repertorio, e neppure una larga campionatura, ma di interrogarsi sulle ragioni e i modi che portarono all'origine e alla propagazione di quest'immagine esclusivamente francescana.

Com'è naturale è stata anche l'occasione per ripercorrere il rapido sviluppo dell'iconografia della croce tra Duecento e Trecento attraverso l'evoluzione del *Christus Patiens* dal modello di Giunta Pisano – riletto e affinato da Cimabue – a quello giottesco, dove il corpo non si flette più con eleganza ad arco ma pende con tutto il suo peso. Non manca tuttavia, tra le opere che si è scelto di indagare, una tardiva, sebbene iconograficamente e artisticamente assai significativa, interpretazione del più antico archetipo del *Christus Triumphans* realizzato in ambito spoletino dal Maestro di Cesi alla fine del Duecento.

L'attenzione degli studi qui intrapresi è sempre stata rivolta alla croce come oggetto: monumentale (del tipo che campeggiava nelle chiese degli ordini mendicanti in asse con l'altar maggiore), processionale, astile, reliquiario; mai, pertanto, si è voluto trasportare il nucleo del discorso dall'oggetto croce al soggetto *crocifissione*. E mentre da una parte si è perseguita la ricostruzione delle vicende materiali della croce dipinta e della sua evoluzione (funzionale e storico artistica), dall'altra si è inteso ribadire il supporto teologico sul quale la fortuna di questo manufatto si innesta.

Il prototipo di croce realizzato da Giunta nel 1236 per la basilica di Assisi su commissione di Frate Elia – per certo modello di tutte le croci francescane (e non solo) dei decenni successivi, sospese al termine della navata come le affresca Giotto nel *Presepe di Greccio* e nell'*Accertamento delle stimate* della basilica superiore – conosce dunque nell'ultimo quarto del secolo un'evoluzione iconografica che si manifesta tanto improvvisa quanto decisa. Dovrà individuarsi come punto di partenza di questa svolta la monumentale croce di San Francesco al Prato, risalente al 1272 – “tempore papae Gregorii X” – che non è soltanto la più antica tra quelle datate a raffigurare Francesco, ma con ogni probabilità la prima in assoluto.

Una volta stabilito il canone, i pittori e i loro committenti si sono poi permessi variazioni sul tema, condotte con grande libertà iconografica, di cui le tavole in mostra costituiscono esempi eloquenti. Lo stesso Maestro di San Francesco, nella croce opistografa della Galleria Nazionale dell'Umbria,

Col patrocinio di



**Regione Umbria**



Basilica Papale e Sacro Convento di S. Francesco in Assisi

amplifica la carica di pathos facendo entrare il santo in contatto fisico con il corpo di Cristo. Dalla pura contemplazione delle ferite Francesco passa infatti 'all'azione' di sostenere un piede con le proprie mani e poggiarvi sul dorso la guancia – analogo atteggiamento si riscontra nella coeva croce di Santa Chiara ad Assisi – in un gesto di vera e propria compassione. Attraverso le stimmate, infatti, Francesco condivide forma e sostanza del dolore di Cristo, aggiornando sulla propria carne le ferite dei chiodi e conformandosi all'“effigies viri crucifixi” (Legenda Maior XIII, 3). *Conformitas* che proprio durante la visione sulla Verna si concreta in un processo di trasmutazione del corpo suggellato dalla comparsa delle stimmate: “Ma da qui comprese infine, per rivelazione di Dio, lo scopo per cui per divina provvidenza gli era stata mostrata una visione: affinché l'amico di Dio potesse conoscere anticipatamente che stava per essere trasformato tutto nel ritratto visibile di Cristo, non mediante il martirio della carne ma mediante l'incendio dello spirito”. Ancor maggiore l'afflato patetico del Maestro espressionista di Santa Chiara nella croce di Montefalco, dove dipinge Francesco nell'atto di baciare il chiodo che fissa, secondo la nuova iconografia adottata da Giotto, entrambi i piedi sovrapposti di Cristo.

Nell'ultimo decennio del secolo XIII si fanno più frequenti composizioni nelle quali a Francesco si aggiunge, affrontato, un altro santo, di norma appartenente allo stesso ordine, come è il caso di Antonio da Padova nella tavola del Maestro della Croce di Gubbio della Galleria Nazionale dell'Umbria, oppure santa Chiara che però, nella versione del Maestro di Sant'Alò, non è posta dirimpetto ma dipinta sull'altro lato della tavola bifacciale. Parrebbe invece frutto di un rimaneggiamento successivo l'aspetto senescente di Francesco in questa croce, dovuto non tanto a una bizzarria iconografica, quanto alla volontà di trasformarne la figura, forse in quella di san Benedetto.

Singolare, tanto da caratterizzarsi probabilmente come *unicum*, è invece la collocazione di Francesco e Chiara nella croce spoletina ora in collezione privata, posti non sul suppedaneo bensì alle estremità del braccio orizzontale, spazio convenzionalmente occupato dai dolenti, qui invece (come sovente accade in Umbria) disposti a figura intera sul tabellone. Troviamo ancora una coppia di santi nell'originalissima croce del Maestro di Cesi ma, con nostro stupore, al profilo di Francesco corrisponde addirittura quello di Domenico, in una sorta di omaggio congiunto ai fondatori dei primi ordini mendicanti.

La grande *crux de medio ecclesiae* di San Francesco a Trevi presenta infine la particolarità del santo sviluppato in dimensioni notevoli, collocato nel lato meno consueto, ovverosia alla destra di chi guarda.

Il nucleo delle opere si completa con la croce proveniente dal monastero di San Paolo a Orvieto, inedito riemerso dopo la demolizione di una tarda ridipintura che ne aveva goffamente alterato la fisionomia. Riconducibile senza alcun dubbio agli anni del cantiere giottesco di Assisi e alla mano di un artefice attivo sui ponteggi, riconosciuto da Andrea De Marchi nel Maestro di Varlungo, la croce parrebbe distaccarsi iconograficamente dalle altre per l'assenza dell'immagine di Francesco. Tuttavia una vasta mancanza, proprio all'altezza dei piedi, lascia aperta la possibilità che il santo (a questa data è difficile poterne supporre altri, soprattutto se rappresentati da soli) ci fosse, e la forma stessa della lacuna sembrerebbe persino evocarlo. O almeno è bello immaginare che così sia.

Perugia, 27 ottobre 2016

\* Dal catalogo Silvana Editoriale