

# LA BASILICA DI S. CHIARA IN ASSISI

## 1. LE ORIGINI

La nascita del progetto di innalzare una chiesa in onore di Chiara d'Assisi - prima discepola di Francesco e con lui fondatrice delle Sorelle povere, dette comunemente Clarisse - neppure due mesi dopo la sua morte, avvenuta l'11 agosto 1253, si innesta soprattutto sulla decisione di tumulare, subito dopo la S. Messa delle esequie presiedute da Papa Innocenzo IV, la sua salma nella chiesa di San Giorgio, edificio sacro già scelto per la prima sepoltura di san Francesco. Il monastero di San Damiano, dove Chiara aveva scelto di abitare corporalmente rinchiusa e di servire il Signore in somma povertà per 42 anni, fu scartato perché ritenuto troppo indifeso per contrastare un eventuale «furto sacro».

Era forte nel cuore delle sorelle il desiderio di vivere accanto alle spoglie della madre. E subito iniziarono trattative con il Vescovo francescano, fra Nicola da Carbio, e con il Capitolo di San Rufino, per una permuta tra la chiesa di San Damiano ed annessi, e la chiesa di San Giorgio, con l'attiguo ospedale e la poca terra circostante.<sup>1</sup> L'accordo, che fu confermato da un lodo del 1° ottobre 1253, stipulato dal cardinale Giovanni di San Lorenzo in Lucina, nominato dal Papa arbitro tra le parti, aveva lo scopo evidente non soltanto di trasferire la comunità nei pressi della tomba,<sup>2</sup> ma anche di costruire una chiesa che ospitasse degnamente il corpo di Chiara.<sup>3</sup> Il 6 ottobre successivo, Leonardo, cappellano del Cardinale, mise Ventura di ser Giovanni, economo e procuratore delle Sorelle povere di San Damiano, in possesso della chiesa di San Giorgio e dell'ospedale annesso. Con la partenza da Assisi del Papa, avvenuta in quella data, l'esecuzione del lodo presto si rivelò assai difficoltosa.

Il verificarsi dei primi miracoli a favore di quanti si recavano alla sua tomba presto rese la chiesa di San Giorgio un santuario e ciò fu un fattore non trascurabile nel persuadere Innocenzo IV ad aprire il processo di canonizzazione a poco più di due mesi dalla morte. Dalla relativa bolla trapela un entusiasmo inusitato per un mero atto procedurale, che ci permette di toccare con mano la devozione popolare che andava crescendo a macchia d'olio intorno a questa umile serva dell'Altissimo. Via via che si avvicinava la sua canonizzazione, si concertò anche con le autorità civiche il progetto di costruire una chiesa per lei, come era stato fatto per san Francesco. Falliti i tentativi di raggiungere un accordo soddisfacente con il Capitolo di San Rufino, si ricorse al nuovo Papa Alessandro IV, il quale ratificò la permuta stipulata già dal 1253, il 19 marzo 1255,<sup>4</sup> pochi

---

<sup>1</sup> Cf. **I. H. SBARALEAE (A CURA DI)**, *Bullarium Franciscanum Romanorum Pontificum* (d'ora in poi *BF*), Tomus II, Roma 1761, reimpressio anastatica, Assisi 1983,22.

<sup>2</sup> Era implicito che la piccola comunità dei Frati minori a servizio di San Damiano seguisse le sorelle presso la nuova chiesa. È improbabile, però, che la comunità dei frati si sia installata nella nuova sede prima che le spoglie della Santa fossero traslate dalla chiesa di San Giorgio sotto l'altare della nuova chiesa. La prima notizia sulla presenza di una comunità dei frati accanto alla chiesa di S. Chiara si trova nella bolla di Urbano IV del 9 settembre 1263, con cui il Papa commette «Dilecto filio... dirui et tranferri ad certum locum praefati claustrum [s. Clarae] ut in ea missarum solemniam sibi facere celebrari valeant». Cf. *BF* II, 473. Più esplicita è un'altra bolla di poco posteriore del Papa Clemente IV, del 6 settembre 1265, indirizzata: «Dilectis filiis fratribus Ecclesiae S. Clarae de Assisio». Cf. *BF* III, Roma 1765, reimpressio anastatica, Assisi 1984, 28.

<sup>3</sup> Nel lodo del cardinal Giovanni non si parla espressamente dell'intenzione di fabbricare lì una chiesa, ma la cosa era evidente.

<sup>4</sup> Il Papa non solo ratificò il lodo del cardinal Giovanni, ma annullò tutte le restrizioni aggiunte ad esso e le clausole volute dai canonici del Capitolo di S. Rufino, inoltre ampliò la superficie del terreno da destinare all'erigenda chiesa - santuario. Cf. *BF* II, 22.

mesi prima della canonizzazione, che ebbe luogo il 15 agosto 1255 ad Anagni.<sup>5</sup> Sebbene, a motivo di ulteriori contestazioni e resistenze, si dovette attendere fino al 1259 per giungere alla ratifica definitiva, ci sono degli indizi che la costruzione fu avviata prima, probabilmente nel 1257.<sup>6</sup> Dal fatto poi che la traslazione delle spoglie della Santa dalla chiesa di San Giorgio all'erigendo luogo di culto fu effettuata il 3 ottobre 1260,<sup>7</sup> si può desumere che per quella data almeno la copertura a tetto dell'insieme fosse stata ultimata. Il rito della consacrazione della nuova chiesa, invece, fu compiuto il 6 settembre 1265 da Papa Clemente IV.<sup>8</sup>

## 2. L'ESTERNO

La Basilica, progettata probabilmente dall'architetto francescano fra Filippo da Campello, è di stile gotico-umbro. Somiglia per certi aspetti alla Basilica superiore di San Francesco. Due cornici a mensola suddividono orizzontalmente la facciata in tre parti. Le tre parti si differenziano inoltre per la lavorazione della pietra impiegata. Il livello inferiore è fatto con grandi blocchi lisci, posizionati in filari alternati di pietra rossa e bianca del Subasio. Il livello centrale è formato da blocchi non lisciati, disposti in filari bianchi e rossi ottenuti ciascuno sovrapponendo tre o quattro strati di pietre dello stesso colore. Quello superiore è anche fatto con pietre sbazzate, ma l'alternanza di colori è appena percettibile. Il portale strombato si trova nella parte bassa, il rosone nella zona mediana e l'oculo nel timpano. La strombatura del portale è messa in rilievo da tre colonnine in pietra bianca e rosa, mentre l'arco a tutto sesto è coronato da una ghiera a sesto leggermente acuto, sorretta da due leoni di pietra rosata a testimonianza che il tempio fu edificato con denaro pubblico. Il rosone, chiuso da una cornice di pietra rosa circondata da una ghiera di pietra bianca, è composto di quattro cerchi concentrici. Dalla piccola rosa centrale si dipartono due raggi di colonnine alternativamente tortili e lisce con archetti intrecciati, coronati dall'anello più esterno decorato con rombi e piccoli cerchi. Nella lunetta murata sono visibili i frammenti di un affresco barocco, raffigurante l'*Apparizione della Vergine ai santi Chiara e Francesco*.

All'esterno la suddivisione delle pareti in campate è scandita da tre coppie di contrafforti (quelli del lato sud sono inglobati negli ambienti adiacenti alla struttura originale) che equilibrano la spinta delle volte. Semiottagonali a nord e rettangolari a sud, questi arconi sono sicuramente di epoca successiva al primo impianto della Basilica. Ciò si evince sia dall'osservazione del paramento murario, privo di ammorsamenti nell'inserzione con le paraste della navata, sia dall'iscrizione inserita nell'arcone mediano di destra che risale al 1351.

Anche le pareti esterne della navata e del transetto sono murate con blocchi in una regolare alternanza cromatica, sopra uno zoccolo che compensa il terreno scosceso verso ovest. Tra i tre contrafforti, intorno ai quali girano i cornicioni di gronda sorretti da mensole, si aprono i finestroni della navata.

---

<sup>5</sup> Della canonizzazione della Santa non abbiamo la bolla originale, ma solo copie prive della data precisa.

<sup>6</sup> L'inizio della nuova costruzione bisogna retrodatarlo a non più tardi del 20 aprile 1257, data del lodo di permuta del Rettore del Ducato di Spoleto o, quantomeno, a seguito dell'intervento dell'Abate del monastero di San Pietro di Perugia intercorso, su ordine del Papa, il 9 luglio 1257. Cf. *BF* II, 341.

<sup>7</sup> Purtroppo non ci restano descrizioni del trasporto, ma verosimilmente per effettuarlo si passò per un cunicolo sotterraneo (se ne trovò l'imbocco soltanto nel 1850 durante gli scavi per il ritrovamento del corpo della Santa); il cunicolo, o subito o non molti anni dopo, fu ostruito con calcestruzzo.

<sup>8</sup> Cf. **P. ROBINSON**, *Inventarium omnium documentorum quae in archivio Protomonasterii S. Clarae Assisiensis nunc asservantur*, in *Archivum Franciscanum Historicum* (d'ora in poi *AFH*), 1 (1908) n. 17. Gli strumenti di consacrazione della chiesa e degli altari sono censiti ai nn. 38-42.

Tra la seconda e terza campata una porta ogivale immette all'interno della chiesa. Benché i blocchi in questa zona non rispettino una regolare cromia, il portale laterale dovrebbe comunque appartenere al corredo iniziale della chiesa, sia per il piano di congiunzione dei muri sia per le forme nel dettaglio quasi identiche al portale principale.

Nella campata seguente sporge la cappella di Sant'Agnese. L'esterno è artisticamente rivestito per intero della pietra bicolore delle cave del Subasio a pelle levigata, secondo il motivo indicato per l'interno, ma qui il tutto è diviso in due paramenti sovrapposti distinti da una piccola cornice: quello in basso, poggiato su una zoccolatura aggettante, è a fasce più ampie rispetto a quello superiore, che va a terminare nella sottogronda in un merletto di archetti ornamentali gotici. L'articolazione dei lati, agli angoli, è coperta da una leggera lesena.

Sui tre lati del transetto nord si aprono dei finestroni, strutturalmente simili a quelli della navata; il finestrone sul lato ovest è tuttavia parzialmente occluso dalla cappella di Sant'Agnese.

Il braccio sud del transetto, delimitato verso est dal campanile, prende invece luce da una bifora a traforo considerevolmente più grande. Sui tre lati orientati del coro poligonale, scandito da basse lesene, si aprono di nuovo alte finestre a lancetta. La parte superiore dei finestroni è contornata da cornici modanate collegate orizzontalmente tra loro.

Il campanile, che sorse unitamente alla chiesa,<sup>9</sup> è suddiviso in piani da cornici perimetrali; il suo alto zoccolo, che arriva fino alla grondaia della navata, non presenta articolazioni ad eccezione di alcune feritoie e buche pontate. I tre piani superiori sono scanditi da ampie lesene angolari e da una lesena centrale più sottile. I tre piani sono separati da cornici ad archetti pensili, particolarmente ricche nel piano superiore, dove anche i fornicci per le campane sono particolarmente alti e ampi, mentre nel penultimo piano si aprono coppie di bifore. Le campane sono sei: la più antica fu fusa nel 1660, mentre le altre, fuorché la più recente che fu fusa nel 1902, risalgono al secolo XIX.<sup>10</sup> Il campanile è coronato da un tetto a cuspide poligonale, leggermente arretrato, ricostruito nel 1926,<sup>11</sup> con acroteri piramidali ai quattro angoli.

---

<sup>9</sup> Si desume ciò, secondo p. Marino Bigaroni, OFM., dal fatto che “con un lato esso insiste sul muro nord-est del braccio destro del transetto, dalla curva esterna della tribuna fin quasi all'angolo di esso”. Cf. **M. BIGARONI**, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, in **M. BIGARONI-H.-R. MEIER-E. LUNGI**, *La Basilica di S. Chiara in Assisi*, Ponte S. Giovanni, Perugia 1994, 56.

<sup>10</sup> Le date precise di fusione sono: 1835, 1836, 1836, 1890.

<sup>11</sup> Esiste evidenza che in origine il campanile aveva una cuspide. A metterla in rilievo è stato p. Marino Bigaroni: “Nel 1513 il mastro lombardo Matteo di Carlo si offrì, dietro compenso di 18 fiorini di demolire “apicem seu cimam” del campanile di Santa Chiara. [...]. Cf. *Archivio Comunale di Assisi* (d'ora in poi ACA), Nt N, 20. 286r. La demolizione fu eseguita, infatti, otto anni dopo (1521) il Comune ebbe una richiesta simile, di coprire a tetto il campanile di Santa Maria Maggiore, come si era fatto per quello di S. Chiara. Cf. ACA, Nt Z 19, f. 92r; **C. CENCI**, *Documentazione di vita assisana 1300-1530*, II 1449-1530, Grottaferrata 1975, 1099. Tale copertura a tetto restò fino ai nostri giorni, quando si portò l'attenzione e la preoccupazione sulla statica del campanile e se ne denunciò la staticità alla Soprintendenza ai Monumenti per l'Umbria, fin dai primi del Novecento. Ma anche causa le circostanze storiche, non si ottenne un intervento prima dell'inizio dell'anno 1926. [...]

Il restauro consistette in un parziale rifacimento delle cornici, delle mensole, degli archetti delle bifore e delle colonne, con insabbiamento della lanterna campanaria a mezzo catene e chiavi in ferro, e ripristino, su disegno dell'architetto Cesare Bazzani, della cuspide alta circa m. 12, terminante con ottagono in travertino, una palla e la croce”. Cf. **M. BIGARONI**, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, in **M. BIGARONI-H.-R. MEIER-E. LUNGI**, *La Basilica di S. Chiara...*, 56-57.79, note 130,131.

### 3. L'INTERNO

#### 3.1. La navata

L'interno di questa chiesa, la cui pianta è a croce latina, è costituita da un'unica navata a quattro campate, che vanno a restringersi leggermente in direzione dell'ingresso. Le campate sono coperte da volte a crociera. Le dimensioni della basilica sono: lunghezza m. 57,60; larghezza m. 10,80; altezza m. 17; il transetto è di m. 26 di lunghezza e m. 9 di larghezza.

La sezione verticale è caratterizzata da una netta divisione tra zona della parete e zona della volta. La prima si innalza come parete non scandita e uniforme, ad eccezione delle semicolonne, fino all'altezza dei capitelli d'imposta. In alto la zona delle pareti è delimitata da una cornice modanata e sporgente su mensole, che gira tutto intorno. La cornice che decora i due fasci di pilastri più ad ovest della parete nord della navata, le cui lastre di imposta presentano una scanalatura, è piegata a gomito. Nei transetti, le lastre dei capitelli d'imposta sono poco precise.

Le strutture addossate, suddivise nella navata in tre parti e nella crociera in cinque parti, si innalzano su uno zoccolo con uno spigolo netto, che diventa più imponente in prossimità dell'ingresso per compensare il terreno leggermente scosceso. Sopra lo zoccolo si innalzano i plinti, che passano poi alle basi molto schiacciate delle colonne con un semplice toro. I pilastri stessi delle pareti sono formati da colonnine costruite con blocchi di dimensioni diverse. I capitelli utilizzati sono soprattutto del tipo a foglia piena, lavorati uniformemente. Soltanto nelle imposte ad angolo retto, ad ovest della parete nord della navata, compaiono capitelli privi di fogliame; mentre i capitelli dei transetti furono arricchiti da foglie che terminano a forma di bocciolo. Per l'uso della struttura dei pilastri a fascio, stretti archi a botte fanno da collegamento tra la volta e la parete, arretrata di un metro. In questa i finestrone sono inseriti senza cornici interne. Le finestre laterali del transetto sinistro sono spostate leggermente dall'asse verso il centro, per aumentare la luce. Per lo stesso motivo, inoltre, nell'abside le nervature della volta sono fortemente incurvate, in modo da formare delle vele fortemente intagliate per guadagnare luce nonostante l'alta imposta dei finestrone.

Lungo la navata i pilastri addossati al muro sono trilobati, mentre l'angolo è risolto con cinque elementi.

Nella parete sinistra della prima campata della navata, accanto all'ingresso principale, appare un affresco molto frammentario che raffigurava la Madonna della Misericordia, Santa Caterina d'Alessandria e un Crocifisso secondo l'iconografia del Volto Santo di Lucca. Ultimamente è stata messa in luce la sinopia preparatrice del Volto Santo. La data di esecuzione è 1381.

A lato dell'ingresso sono stati rinvenuti poco tempo fa due croci polilobate entro clipeo circolare su fondo scuro.

Il grande rosone della facciata, eseguito dalla ditta Moretti-Caselli, fu montato nel 1927.

Sul lato destro della navata, in corrispondenza della prima campata, è collocata la sacrestia grande che, prima del 1932, corrispondeva all'atrio d'accesso al monastero.

La posizione dell'ambulacro, a differenza della Basilica superiore di San Francesco, corrisponde al cornicione orizzontale da cui s'impostano le volte e questo rende ancora più forte l'effetto della cortina muraria liscia e piena. Questa caratteristica è evidenziata anche dalla riduzione delle colonnine, dagli archi posti sopra le finestre e dalla misura delle aperture stesse.

### 3.1.1. Le vetrate

Le cinque vetrate istoriate della navata, opere di Francesco Mossmeyer, eseguite dalla ditta Quentin di Firenze, furono montate tra 1927 e 1928.

Quella della prima monofora entrando a sinistra, vicino al rosone, dall'alto in basso porta le seguenti immagini: un angelo (mezza figura); san Giovanni di Dukla e la scritta: "S. Joannes de Dukla OFM"; la beata (ora santa) Cunegonda clarissa con la scritta "B. Cunegunda virgo II Ord. Franc."; due stemmi abbinati, quello francescano, l'aquila coronata e la scritta: "Fratres Poloniae seraphicae matri S. Clarae, MCMXXVII".

La vetrata della terza monofora di destra entrando porta effigiati dall'alto in basso: un angelo (mezza figura); san Giovanni da Capestrano con in mano una croce, il labaro con il monogramma e la scritta: "S. Joannes a Capestrano OFM"; la beata Caterina Bosniae regina III Ord. Franc."; due stemmi, quello francescano e l'aquila bicipite.

Le immagini dall'alto in basso della seconda vetrata entrando a sinistra sono: un angelo (mezza figura); un frate aureolato con la scritta: "B. Rufinus, consanguineus s. Clarae"; una figura femminile con la scritta: "B. Beatrix soror s. Clarae"; sotto, lo stemma di Assisi e la scritta: "Cives s. Francisci VII rec. saec. ab eius canonizatione. MCMXXVIII".

La terza vetrata a sinistra, nell'ordine dall'alto in basso, porta le immagini: un angelo (mezza figura); sant'Antonio da Padova con Gesù Bambino in braccio, un giglio bianco e la scritta: "S. Antonius de Padua"; sant'Elisabetta d'Ungheria e la scritta: "S. Elisabeth Hungariae"; due stemmi abbinati e la scritta: "Prov. Saxoniae, Thuringiae et Slesiae. MCMXXVIII".

La prima monofora entrando a destra raffigura nel solito ordine: un angelo (mezza figura); un frate aureolato con la scritta: "B. Leo socius s. Francisci"; una figura di matrona e la scritta: "B. Pica mater s. Francisci"; sotto ancora: due stemmi abbinati quello francescano e la discesa dello Spirito Santo nel cenacolo con la scritta: "Fr. Bonaventura Marrani, Minister Generalis. MCMXXVIII".

Alle altre tre monofore della navata furono invece applicate vetrate "a piattello".

Sulla navata, in prossimità del transetto, si aprono lateralmente le due cappelle: Sant'Agnese d'Assisi, sorella di S. Chiara, e San Giorgio. Esse non facevano parte dell'organico della pianta originale della basilica, ma furono aggiunte in epoca successiva, come avvenne nella Basilica superiore di San Francesco.

## 3.2. L'abside

La zona absidale, o tribuna semipoligonale, è scandita in cinque lati coniugati al centro della calotta da pronunciati costoloni. Esemplata su quella della Basilica superiore di San Francesco, l'abside ha appena una profondità di m. 7, perché non avrebbe dovuto accogliere il coro di una numerosa comunità presbiterale.

### 3.2.1. Le vetrate

Ogni lato dell'abside porta una monofora, di cui, però solo le tre centrali sono aperte. Queste vetrate, opera della ditta Moretti-Caselli di Perugia, furono montate nel 1928.

Quella di centro porta effigiati, in ordine dall'alto in basso: un angelo; la Vergine Maria con il Figlio entro un tabernacolo; Madonna Povertà (mezza figura) tra le spine con nimbo di rose; santa Chiara con un giglio in mano; lo stemma dell'Ordine dei Frati minori.

Sulla vetrata di destra sono effigiati: in alto un angelo; san Bonaventura dottore, con libro in mano ed un frate genuflesso davanti; la virtù dell'Obbedienza con sei ali sopra il capo; la beata Ortolana, madre di santa Chiara; il sigillo della Provincia serafica di Santa Chiara.

Sulla vetrata di sinistra: un angelo, san Francesco a cui una giovane, ornata da un nastro con motto "fortes in fide", offre un paniere; la virtù della Castità (mezza figura) dentro una torre; sant'Agnese d'Assisi con un giglio in mano; lo stemma dell'Azione cattolica femminile d'Italia.

Applicata alla finestra in basso è, invece, una vetrata "a piattello".

### 3.2.2. Gli affreschi

Durante i lavori di consolidamento degli affreschi sulle volte della Basilica, effettuati tra il 1999 e il 2001, sono stati rinvenuti alcuni frammenti di affreschi nella zona absidale.

Nella parete destra si vede un frammento con figure oranti e tracce di un cammello (probabile "*Adorazione dei Magi*"). Nella parte inferiore della stessa parete, separato da una cornice a fasce colorate, è stata ritrovata una città difesa da soldati in corazza e, nella parte più bassa, volti di altri soldati in primo piano.

Nella parte centrale appare una scena pastorale con gregge e colline e nella parte inferiore un edificio gotico con porticato in prospettiva.

Nella parte sinistra è emerso un frammento con tracce di figura con veste verde ambientata in un interno con architetture e finta tappezzeria in rosso sullo sfondo.

Nel transetto sviluppato, caratterizzato da volte identiche impostate su base rettangolare, s'innesta l'abside semipoligonale.

La struttura muraria del campanile, a base quadrangolare, ingloba la parete est del braccio destro del transetto.

La vetrata della grande bifora del transetto di destra, anch'essa opera della Moretti-Caselli fu montata nel 1926. Raffigura in otto tondi floreali episodi della vita di santa Chiara; da sinistra e dal basso: il vescovo Guido consegna la palma a santa Chiara; il taglio dei capelli della Santa alla Porziuncola per mano di san Francesco; il tentativo dei parenti di strappare la Santa dal chiostro; Chiara benedice i pani dinanzi al Papa Gregorio IX; Chiara caccia i Saraceni; Chiara cura san Francesco ammalato e ne ascolta il Cantico delle Creature; Chiara visitata dalla Santissima Vergine sul letto di morte; i funerali della Santa.

### 3.3. I transetti

#### 3.3.1. Il transetto sinistro (nord)

Subito dopo la bifora, furono montate le due vetrate del transetto di sinistra. Quella installata sulla monofora aperta verso Porta Nuova, in un giuoco di sei corone di palmette, porta effigiati dall'alto in basso: un angelo (mezza figura); san Ludovico di Tolosa con mitra e pastorale; santa Coletta con pastorale velato dal sudario ed un agnellino in braccio; lo stemma gigliato di Francia.

La vetrata della monofora del transetto aperta verso San Rufino porta in alto un angelo (mezza figura); san Pasquale Baylon con l'ostensorio davanti al petto; la beata Beatrice da Silva (ora santa), fondatrice dell'Ordine delle Concezioniste Francescane; lo stemma di Spagna inquadrato in una croce.

Nei due bracci del transetto sono conservati diversi affreschi. La decorazione fu realizzata probabilmente verso la fine del primo decennio del Trecento.<sup>12</sup> Sono dipinte le *Storie della Genesi* sopra il ballatoio del transetto sinistro<sup>13</sup> e, nel transetto opposto, le *Storie di Maria e dell'Infanzia di Cristo*, eseguite da un maestro diverso,<sup>14</sup> il quale operò sia sopra sia sotto il ballatoio.

La sequenza delle storie è in parte ripresa dalla Basilica superiore di San Francesco, dove l'ordine delle storie è disposto in due registri sovrapposti e va letto nel registro superiore partendo dalla campata attigua alla crociera fino alla facciata, per riprendere da capo nel registro inferiore.

Le *Storie del Libro della Genesi* vanno lette partendo dal registro superiore della parete orientale e proseguendo in senso antiorario nella parete settentrionale e occidentale, per poi riprendere da capo nel registro inferiore. Il primo episodio occupava l'intera lunetta con la *Creazione del mondo*; nelle due parti separate dalla lancetta compare una schiera contrapposta di animali disposti sulla riva fronzuta di uno specchio d'acqua che colpisce per il suo schietto naturalismo.<sup>15</sup> I recenti restauri hanno riportato alla luce alcuni brani di sinopia. Vi si scorge tra

---

<sup>12</sup> Secondo A. Tomei si possono ragionevolmente assumere gli estremi del pontificato di Niccolò IV - primo papa francescano, eletto nel 1288 e morto nel 1292 - come termine *post quem* per il ciclo veterotestamentario. Cf. **A. TOMEI**, *La decorazione della basilica: affreschi e tavole*, in **A. TOMEI**, *Santa Chiara in Assisi architettura e decorazione*, Cinisello Balsamo 2002, 65.

<sup>13</sup> Lunghi attribuisce gli episodi del Libro della Genesi al Maestro di Farneto. Di lui scrive: «L'attività in Santa Chiara del Maestro di Farneto rappresenta l'anello di collegamento tra la generazione dei pittori umbri cresciuti nella maniera greca del Maestro di San Francesco e del Maestro della Santa Chiara, e lo 'Stil novo' della maniera moderna che si affermò ad Assisi con l'attività di Iacopo Torriti, del Maestro d'Isacco e di Giotto nella navata della Basilica superiore di San Francesco». Cf. **E. LUNGI**, *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi. Guida alle opere di Giotto e dei pittori umbri del Trecento nelle chiese e nei musei di Assisi*, Marsciano (PG) 2012, 368.

<sup>14</sup> Tomei accenna ad una sostanziale paternità giottesca di gran parte delle scene, anche se sono ben individuabili ampi brani eseguiti da collaboratori del maestro, tra i quali una personalità assai affine a quella del Maestro espressionista di Santa Chiara, anche se non inequivocabilmente con essa identificabile. Cf. **A. TOMEI**, *Santa Chiara in Assisi...*, 71-72.

<sup>15</sup> Molto interessante è il confronto tra quest'affresco e la descrizione di un'esperienza mistica di santa Angela da Foligno ricordata nel *Liber Lelle. Il libro di Angela da Foligno*, un dossier che raccoglie importanti documenti dell'esperienza spirituale di questa mistica francescana. Pare di poter capire che Angela si fosse recata nella chiesa di santa Chiara per la ricorrenza della festa della Santa (allora 12 agosto). Narra il *Memoriale*, la prima parte del libro che racconta l'autobiografia spirituale della santa: «E allora si confessò come meglio poté, per rinnovare la sua anima, disponendosi così a comunicarsi. Poi, durante la Messa cantata, si mise accanto alla croce tra la grata di ferro - cioè accanto al celebre Crocefisso di S. Damiano che le clarisse tenevano esposto all'interno del coro, ma che era visibile dalla chiesa tramite una grata aperta sul transetto meridionale. E in quei momenti le fu rivolta una locuzione divina dolcissima, che all'istante la rinnovò tutta, dicendo: «Figlia mia, a me dolce o molto di meglio». «Tuttavia, precedentemente, nello stesso periodo mi era sembrato che Dio avesse rinnovato l'anima con la locuzione divina. Infatti in una di quelle locuzioni aveva detto: «Figlia mia, a me dolce, nessuna creatura può darti consolazione, ma solo io»».

La visione del mondo e dell'universo come una piccola cosa, mentre Dio, superiore a tutte le cose, le riempie. «In seguito disse: «Voglio mostrarti la mia potenza». Quindi immediatamente furono aperti gli occhi dell'anima, e vedevo una pienezza di Dio, nella quale comprendevo tutto il mondo, ossia l'aldilà del mare, l'aldiquà del mare e l'abisso e il mare e l'universo. Ma in tutte le cose suddette non vedevo altro che la potenza divina, in un modo davvero inenarrabile. L'anima allora, al colmo dello stupore, gridò dicendo: «Questo mondo è pregno di Dio!», perché comprendevo che il

l'altro una figura umana accanto a quella che forse è una falce di luna con accenni di animali e motivi decorativi circolari. Seguono nel registro superiore della lunetta settentrionale la *Creazione di Eva* e la *Creazione di Adamo*. Il primo rappresenta il Padre eterno, seduto su un trono e vestito di tunica e manto foderato di pelliccia, che estrae la minuscola figura di Eva dalla costola dell'uomo dormiente. Nel secondo il Padre eterno è raffigurato in atto di soffiare nelle narici di Adamo, giacente a terra tra gli alberi, un alito di vita. Nel terzo si vede una grande arca di legno che galleggia sopra i flutti tra le rocce. Attualmente si ritiene che l'autore di questi affreschi sia il Maestro di Farneto. La lunetta occidentale superiore ritrae due episodi del Libro della Genesi: sopra, la *Cacciata di Adamo e Eva dal Paradiso* e il *Peccato originale*. Il primo quadro è molto frammentario, si scorgono solo le gambe di Adamo ed Eva che si allontanano verso sinistra. Il secondo quadro è invece ben conservato e ritrae Adamo ed Eva in colloquio con il serpente, raffigurato con faccia umana e avvolto intorno all'albero.

Riprendendo dalla parete orientale, l'intero registro inferiore era occupato dalla *Costruzione dell'arca*. Mentre, fino a poco tempo fa, si riconosceva appena Noè, sulla sinistra, che seduto su un seggio benedice gli operai, e un operaio, a destra, che sega un tronco, in questi ultimi tempi è emersa tutta la zona a sinistra nella parte superiore della scena. Inoltre, nella zona inferiore sinistra, ora si vede una figura maschile china nella costruzione dell'arca. Sulla parete settentrionale, una volta interamente occupata dall'*Entrata di Noè nell'arca*, oggi si trovano due mutili frammenti. Segue l'episodio del *Diluvio universale*. Si vede una grande arca in legno che galleggia sopra i flutti tra le rocce. Anche il *Sacrificio di Abramo*, ultimo episodio di questo breve ciclo della *Creazione*, occupava l'intero registro inferiore della parete occidentale; finora vi si riconosceva appena Abramo che brandisce una spada, sulla sinistra, e una città fortificata sulla destra, ma con i recenti lavori di consolidamento degli affreschi si è evidenziata anche la figura di Isacco.

Sulla testata del transetto settentrionale si trova una *Natività*, per la quale non vi è una ragione apparente che ne giustifichi la presenza in questo punto della chiesa, salvo il pio desiderio di un donatore privato. È attribuita al trecentesco Maestro della Natività di Santa Chiara. L'impianto compositivo vi è esemplato sulla *Natività* del transetto destro della Basilica inferiore di San Francesco, ma se ne distacca per la figura della Madre dalle grandi mani che abbraccia teneramente il Figlio.

### 3.3.2. Il transetto destro (sud)

Meglio conservata è la decorazione del transetto destro. Va sottolineata la novità del programma narrativo, dove è sviluppata la tradizionale integrazione tra Antico e Nuovo Testamento con la sostituzione della vita della Vergine Maria alle storie di Cristo: viene con ciò ribadita la conformità della Vergine Chiara alla Vergine Maria.

---

mondo intero era una piccola cosa, cioè l'aldilà del mare e l'aldiquà del mare e l'abisso e il mare e l'universo una piccola cosa, mentre la potenza di Dio superava e riempiva tutte le cose". Cf. **F. FREZZA**, *Liber Lelle. Il Libro di Angela da Foligno nel testo del codice di Assisi con versione italiana, note critiche e apparato biblico tratto dal codice di Bagnoregio I*, Firenze 2012, 91.93, 47-48. Va notato che tale esperienza accadde mentre Angela partecipava alla S. Messa nella chiesa di santa Chiara, stando accanto alla grata aperta sul transetto meridionale. In quei momenti le fu rivolta una locuzione divina dolcissima, che all'istante la rinnovò tutta. Infatti, fissando lo sguardo sull'ostia consacrata elevata da un sacerdote posto all'altare maggiore della chiesa da questo punto, ella si trovava di fronte all'episodio della *Creazione del mondo*. Oggi, grazie ad un accuratissimo disegno acquarellato dal pittore tedesco, Johann Anton Ramboux, nel 1835, è possibile ricostruire quest'affresco, mutilato con l'apertura di una finestra. Esaminando tale disegno si avverte palese l'influsso che intercorre fra quest'affresco e la descrizione dell'esperienza mistica di Angela, qui riportata.



La Vita della Vergine ha inizio nel registro alto del transetto di destra con l'*Annuncio a Gioacchino* dipinto a sinistra della bifora. Dall'alto dei cieli precipita in volo a capo fitto un angelo con le mani tese in avanti e passa tra due coste rocciose occupate da pecore al pascolo. In basso a destra due pastori sostano ai piedi dei monti e spingono il gregge verso una terza figura, Gioacchino appunto, che è seduto a terra e a malapena visibile per una vasta caduta dell'intonaco dipinto. L'episodio è narrato nel vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo.<sup>16</sup> Gioacchino visse con la moglie, Anna, vent'anni senza avere figli o figlie. In un giorno di festa, mentre si trovava nel tempio di Gerusalemme tra coloro che preparavano le proprie offerte da dare al sacerdote per offrire dei sacrifici, gli avvicinò uno scriba che gli disse: «Non ti è permesso stare tra coloro che offrono sacrifici a Dio, perché Dio non ti ha benedetto dandoti una discendenza in Israele». Pieno di vergogna davanti al popolo, uscì dal tempio piangendo. Allora, senza tornare a casa, andò al suo gregge e portò i pastori per le montagne, in una terra lontana, tanto che per cinque mesi Anna, la moglie, non ebbe sue notizie. Nel frattempo Anna piangeva e pregava. In quegli stessi giorni si presentò un giovane sulle montagne dove Gioacchino pascolava le greggi e gli disse: «Perché non torni dalla tua sposa?» Dopo aver ascoltato le sue obiezioni, il giovane rispose: «Sono l'angelo di Dio e oggi sono apparso a tua moglie che piangeva e pregava per consolarsi. Sappi che ha concepito da te una figlia. [...] Scendi dunque dalle montagne e torna a casa da tua moglie». Mentre Gioacchino era incerto in cuor suo se ritornare o no, si addormentò. Allora gli riapparve in sogno l'angelo che aveva visto quando era sveglio e gli disse: «Io sono l'angelo che Dio ti ha dato come custode; scendi dunque tranquillamente a casa di Anna, perché le opere di misericordia che avete fatto tu e tua moglie sono state ricordate alla presenza dell'Altissimo ed egli vi ha concesso un germoglio che mai ebbero né potranno avere i profeti e i santi». Il pittore si è ispirato ad un episodio, dipinto da Cimabue, nella tribuna absidale della Basilica superiore di San Francesco.

Il lunettone occidentale di questo transetto contiene due episodi della vita della Vergine Maria, separati dalla lancetta della finestra e danneggiati da estese lacune: a sinistra la *Presentazione al Tempio*; a destra lo *Sposalizio della Vergine*. Nel primo campo si scorgono due figure, ai piedi di una ripida scalinata che conduce a una grande edicola al cui interno è un sacerdote. Nel secondo campo Maria incede accanto a Giuseppe, sotto un baldacchino sorretto da alcuni giovani. Entrambi gli episodi furono raffigurati da Cimabue nella tribuna absidale della Basilica superiore di S. Francesco. Le architetture di fondo – la colonna coclide, alcune edicole gotiche – sono, invece, ispirate agli ultimi episodi delle storie della vita di S. Francesco della stessa Basilica. Durante i recenti lavori di consolidamento degli affreschi è venuta alla luce tutta la fascia decorativa con motivi floreali stilizzati (colori rosso, verde, bianco e nero) per un'altezza di circa cm. 60 dalla cornice marcapiano di questa scena. Sul contrafforte a destra di questa raffigurazione è emerso il prosieguito della finta parasta scanalata.

Nel vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo si racconta come, all'età di tre anni, Maria fu portata da Gioacchino e Anna al tempio. «Giunta davanti alla facciata del tempio del Signore, (Maria) salì i quindici gradini così rapidamente che non ebbe tempo di guardare indietro e nemmeno di sentire nostalgia dei genitori, come normalmente accade ai bambini. Ciò lasciò tutti stupefatti, tanto che perfino i sacerdoti del tempio se ne meravigliarono».<sup>17</sup>

A proposito dello sposalizio della Vergine gli apocrifi del Nuovo Testamento non ampliano le notizie date dai Vangeli.<sup>18</sup> Non è da escludere che il festoso corteo nuziale, che fa da sfondo a

<sup>16</sup> Cf. *Vangelo dello Pseudo-Matteo* [2,1; 3,1; 3,2; 3,4], 206.208-210, in *I vangeli apocrifi*, a cura di A. PUIG I TÀRRECH, Volume primo, Cinisello Balsamo (MI) 2010. Si veda pure A. K. EMMERICK, *Vita della santa Vergine Maria*. Testo raccolto da C. Brentano, a cura di P. GIOVETTI, Cinisello Balsamo (MI) 2004, 47.50.

<sup>17</sup> Cf. *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, [4,1], 211. Si veda anche A. K. EMMERICK, *Vita della santa Vergine Maria*, 62.75.

<sup>18</sup> Sorprende, tuttavia, il fatto che nessun apocrifo abbia descritto le cerimonie dello sposalizio di Maria con Giuseppe, neppure il *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, che pure si dilunga sull'affidamento a Maria. Il tardivo *Libro della Natività di Maria* [846-849] riferisce, invece, che “dopo aver celebrato, secondo il costume, il rito del matrimonio Giuseppe rimase a Betlemme per organizzare la sua casa e per procurarsi quello che era necessario al matrimonio, mentre Maria tornava alla casa dei suoi genitori in Galilea con sette vergini della sua età che aveva ricevuto dal sacerdote” [*Igitur nuptiarum*

una parabola di Gesù riportata da *Matteo* 25,1-13, suggerì a Cimabue, il pittore a cui si rifece l'artista che dipinse quest'affresco, l'opportunità di provare ad evocare il trasferimento processionale di Maria nella casa del suo sposo Giuseppe. Non è comunque da scartare a priori un possibile legame con gli apocrifi del Nuovo Testamento giacché tra le visioni, attribuite dal poeta Clemens Brentano, il più importante rappresentante del romanticismo tedesco, alla stigmatizzata tedesca ottocentesca, Anna Katharina Emmerick, che hanno come sfondo gli apocrifi del Nuovo Testamento, è incluso l'episodio di tale spozalizio. Il racconto contiene una descrizione particolareggiata dell'abito nuziale della Vergine e una più breve della veste di Giuseppe. Si narra che quando la festa di nozze ebbe termine, uscirono dalla città in lieto corteo. C'è anche un accenno alle fanciulle che l'accompagnarono.<sup>19</sup> Nell'affresco della Basilica di S. Chiara sono proprio questi gli aspetti che vengono messi in rilievo. Non resta che auspicare, quindi, una ricerca più approfondita della letteratura apocrifia alla ricerca della fonte da cui sia Cimabue sia l'artista che lavorò presso la nostra Basilica trassero ispirazione.

La parete di fondo è divisa in due scene da una cornice formata da colonne tortili – con quella centrale ornata da figurette in monocromo arrampicate alle spirali – che sorreggono un soffitto cassettonato secondo uno schema utilizzato nella Basilica superiore di San Francesco per suddividere gli episodi del ciclo francescano; a sinistra si trova la *Strage degli innocenti* e a destra la *Fuga in Egitto*. Nella scena della *Strage degli innocenti* si vede a sinistra il palazzo di Erode, con il re che ordina con un gesto d'imperio la strage, levandosi dal trono<sup>20</sup> posto sotto una grande edicola in mezzo alle sue guardie armate. Sulla piazza antistante alcune guardie si accaniscono sui corpi dei fanciulli, altre li strappano dalle mani delle madri sospinte brutalmente a destra. A terra in basso alcune donne piangono disperate i corpicini straziati dei figli. Quanto all'episodio della *Fuga in Egitto* un uomo giovane in abito da pellegrino e con il bagaglio in spalla apre sulla destra il corteo dei fuggitivi, voltandosi a guardare la cavalcatura che tira per la cavezza. Lo segue un asino che porta in groppa Maria seduta sopra il basto e abbracciata dal suo Bambino. Chiude il gruppo san Giuseppe con la barba bianca, in tunica e mantello, che porta il suo bagaglio legato a un bastone. Grazie a una diretta osservazione di questi due affreschi è stato possibile constatare che si tratta di un lavoro diviso tra due pittori attivi congiuntamente sulla base di un modello comune.<sup>21</sup>

A seguire si trova l'episodio con *Gesù tra i dottori*, separato dal precedente da un fregio elicoidale. A sinistra un uomo anziano e una giovane donna – identificati dal capo nimbato in Giuseppe e nella sposa Maria – si accostano a un tempio occupato da un grande coro ligneo ellittico. La figura seduta sullo stallone centrale – Gesù adolescente – è pressoché distrutta. Meglio conservate sono le sei figure maschili, giovani e anziani – i dottori del Tempio – che siedono sugli stalli laterali, sfoggiando lunghe barbe e capelli e vestendo tuniche con maniche dai differenti colori. Lo schema compositivo dipende ancora una volta dal ciclo neotestamentario della Basilica superiore, salvo l'inversione speculare già osservata nella disposizione dei personaggi e l'aggiornamento degli edifici sulle architetture che compaiono nella seconda parte del ciclo francescano.

Il ciclo delle Storie del Nuovo Testamento si chiude con una rappresentazione del *Giudizio finale*. La fonte ispirativa muta in questo affresco, che occupa l'intera lunetta dalla parte del campanile. Anche se non mancano delle novità significative nella realizzazione di quest'opera, è

---

*iure de more celebrato, ipse quidem in Bethleem ciuitate resedit, domum suam dispositurus et nuptiis necessaria procuraturus. Virgo uero domini Maria cum aliis septem uirginibus coaeuis et collactaneis suis quas a sacerdote acceperat, ad domum parentum in Galileam reuersa est.*] Cf. *Libellus de Natiuitate Mariae*, in *Corpus Christianorum Series Apocryphorum* 10, ed. R. BEYERS, Turnhout 1997, 8,5-6, 313.315. L'autore di questo testo non accenna, però, né all'abbigliamento di Maria e di Giuseppe, né alla loro uscita da Gerusalemme in corteo dopo la festa di nozze, aspetti messi in rilievo dall'autore dell'affresco.

<sup>19</sup> Cf. A. K. EMMERICK, *Vita della santa Vergine Maria*, 85-86.

<sup>20</sup> Il predetto trono imita quello del sultano nella *Prova del fuoco* nella navata superiore della Basilica di San Francesco.

<sup>21</sup> Cf. E. LUNGHI, *GiOTTO e i pittori giotteschi ad Assisi...*, 380.

abbastanza evidente che l'artista, comunemente riconosciuto sotto lo pseudonimo di Maestro espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido) per il vivace realismo delle sue figurazioni, abbia fatto ricorso a modelli analoghi almeno per certi aspetti. Nel *Giudizio* il Maestro espressionista sembra attenuare, rispetto agli altri affreschi del ciclo, le sottolineature fisionomiche che gli hanno valso la sua denominazione critica. In alto siede Cristo Giudice, ammantato di rosso, entro una mandorla, circondato da dodici angeli. Quattro angeli suonano le trombe. Altri due angeli portano la Croce e la lancia del martirio. Più in basso sono i dodici apostoli – solo sei conservati – disposti a emiciclo su degli scranni. Sotto, si intravede uno scorcio di inferno con i peccatori tormentati dai demoni, dipinti di azzurro. Tale porzione di affresco mostra, invece, i caratteri più tipici della pittura del Maestro.

Nel terzo registro si trovano due scene che alludono alla tomba di S. Chiara sottostante l'altare maggiore: *Le esequie di Chiara* e *La traslazione del corpo nella chiesa di San Giorgio*. Nella prima scena Chiara giace a terra, in mezzo, sopra un asse di legno, avvolta da una coperta color porpora. Quattro consorelle, una delle quali nimbata – verosimilmente la sorella carnale Agnese – si chinano su di lei. Tre di loro sono ritratte mentre baciano le sue mani e i suoi piedi. Intorno sono raccolti vescovi/cardinali e frati. A sinistra, più in alto degli altri sta il Pontefice; a destra, un gruppo di frati canta. Nella seconda scena la salma di Chiara è deposta sopra una lettiga coperta da un panno color porpora, portata a spalla da alcuni nobili vestiti di porpora e di pelliccia di vaio. Sono seguite da un personaggio con una berretta rossa, scortato da una guardia armata. Probabilmente si tratta del podestà di quel tempo. Il corteo è aperto da una quadruplici fila di chierici, di frati e di vescovi/cardinali tra due ali di donne che passano sotto una porta marmorea. Chiude il corteo una folla di soldati, di laici e di giovani festanti con ramoscelli di olivo. La parte superiore del dipinto fu distrutta con la costruzione di un nuovo coro addossato alla parete del transetto<sup>22</sup>. In queste due scene Palmerino dà libero sfogo alla sua idea dell'arte fondata sull'espressione piuttosto che sulla rappresentazione.

---

<sup>22</sup> Nel 1573 il visitatore apostolico, Mons. Camaiani, avendo limitato l'accesso delle monache alla grata inferiore del coro nella cappella di S. Giorgio a causa della presenza delle reliquie, ordinò che fosse aperta una grata nella parete superiore tra il monastero e la chiesa. Quindi fu presa la decisione di aprirla tra il secondo e il terzo registro del transetto destro. Anche se l'estensione originale degli affreschi dedicati alla vita della Santa non ci è più nota, esiste tuttora evidenza, anche se necessariamente incompleta, dei danni inferti. Cf. **E. LUNGH**I, *La decorazione pittorica della chiesa*, in **M. BIGARONI-H.-R. MEIER-E. LUNGH**I, *La Basilica di S. Chiara...*, 275, nota 141.

Va precisato che i balaustrini in pietra di Assisi che incorniciano le surriferite grate non risalgono a quest'epoca. Furono inserite qui e sulla grata del coro alto nel 1925. Cf. **M. BIGARONI**, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, in **M. BIGARONI-H.-R. MEIER-E. LUNGH**I, *La Basilica di S. Chiara...*, 62.80, nota 152.

### 3.4. Le vele

La decorazione ad affresco prosegue nella crociera sopra l'altare. Le quattro vele, affrescate nel XIV secolo da un grande pittore giottesco, probabilmente il Maestro espressionista di Santa Chiara,<sup>23</sup> raffigurano un universo "al femminile" del trascendente. Infatti, in ogni vela sono dipinte due sante vergini, ciascuna posta in piedi all'interno di un'edicola marmorea con sotto scritto il nome; negli spazi ai lati delle edicole compaiono angeli festanti che portano corone, palme o altri attributi e che agitano le navicelle per incensare le Sante; nel vertice delle vele è dipinto un angelo che porta una palma o una spada a seconda che presenti martiri o vergini, e una corona per la sola Maria. Nella vela verso l'abside è Maria con Gesù Bambino in braccio – S. MARIA MATER – e Santa Chiara con la palma – S. CLARA VIRGO. Nella vela a meridione è Santa Cecilia con un serto di rose in fronte – S. CECILIA VIRGO ET MARTYR – Santa Lucia benedicente – S. LUCIA VIRGO ET MARTYR. Nella vela verso la navata è Sant'Agnese con un agnello – S. AGNES VIRGO – e Sant'Agnese sorella di Chiara con la palma e il capo cinto da una corona – VIRGO SOROS B[eatae] C[arae]. Nella vela a settentrione è Santa Caterina d'Alessandria con la spada e il libro – S. KATERINA VIRGO ET MARTYR – e Santa Margherita con la palma e il libro – S. MARGARITA V[ir]GO ET M[artyr] con la croce e il libro. Le scene sono bordate sui tre lati da cornici ornate da tralci vegetali e da compassi che contengono busti di santi. Nella volta sopra la tribuna, accanto alla chiave dei costoloni, è un busto del Redentore benedicente. Il motivo dei compassi con busti separati da ornati vegetali continua nei sottarchi delle finestre dell'abside.

Anche in questo caso è possibile istituire confronti con dipinti della chiesa di San Francesco, dai quali trarre quadri concettuali e suggerimenti cronologici, tenendo per fermo che il paziente lavoro di collage di motivi presi in prestito dalla Basilica maggiore sottintende la volontà dei committenti di mettere in luce la dipendenza di Chiara da Francesco e la sua conformità al modello della Vergine Maria.

L'altare maggiore è collocato al punto d'incrocio del transetto con l'asse della chiesa ma spostato verso la fauce dell'arco della tribuna, in corrispondenza della tomba della Santa. Posa sopra tre gradini digradanti dal piano della tribuna, chiusa tutt'intorno da una duecentesca pergola rettangolare, formata da dodici eleganti colonnine ottagonali, in ovato del Subasio, terminanti con capitelli che sorreggono una trabeazione chiusa, quest'ultima fortemente rinnovata. Tra le colonne corrono grate e cancelli, risalenti al secolo XIII, in ferro battuto con ornati "a cartoccio". Indubbiamente anche queste hanno subito molteplici modifiche. Dato che la tomba della Santa sotto l'altare fu inaccessibile, fu aperta sul gradino di fronte all'altare una *fenestella confessionis*, difesa da una grata di ferro.<sup>24</sup> Sarà soltanto nel 1850, infatti, che si porterà alla luce la sua tomba e soltanto a partire dal 1872, al termine dei lavori per lo scavo, la formazione e il rivestimento del nuovo sotterraneo, diventerà accessibile a pellegrini e visitatori.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Questa parte della decorazione sembra appartenere a una fase più matura del suo percorso stilistico; appaiono, infatti, addolciti i volti, meno intensi sono i tratti emotivi dichiarati, meno spezzate e nervose le linee di contorno e i panneggi. La volta dell'incrocio sembra quindi segnare il termine dell'attività del Maestro in questa fase decorativa della basilica, un termine che non dovrebbe porsi molti anni dopo l'esecuzione delle vele in San Francesco, probabilmente avvenuta entro la fine del terzo decennio del Duecento. La data 1334, indicata da Elvio Lunghi, come un utile termine *ante quem non* per la decorazione della crociera sembra convincente. Cf. E. LUNGI, *La decorazione pittorica della chiesa*, in M. BIGARONI-H.-R. MEIER-E. LUNGI, *La Basilica di S. Chiara...*, 230.

<sup>24</sup> Cf. F. FORNARI, *Fenestella*, in *Enciclopedia Italiana XIV*, Treccani, Milano 1932, 994-995.

<sup>25</sup> I sacri resti furono depositi nel coro delle monache, dove rimasero fino al 3 ottobre 1872, anniversario della prima traslazione del 1260, quando furono portati nel nuovo spazio ricavato sotto il piano pavimentato.

### 3.5. Il Crocifisso del Maestro di s. Chiara

Il grande *Crocifisso* soprastante l'altare maggiore (cm. 400,6 x cm 300) è attribuito al cosiddetto *Maestro della Santa Chiara*. In esso la memoria della Passione di Cristo acquista un significato innovativo nei confronti del *Crocifisso di San Damiano*, tanto venerato da san Francesco e da santa Chiara, che le sorelle avevano trasportato nel nuovo monastero. Alla raffigurazione del Cristo vivo e glorioso si è sostituita quella del Crocifisso dolorifico, col capo reclinato nell'atto dell'estremo respiro. La scelta di privilegiare la compassione verso il Cristo morto per il Crocifisso da collocare sopra l'altare della nuova chiesa, pur se ricalca le mode artistiche correnti,<sup>26</sup> fu motivata anzitutto dallo stesso insegnamento di santa Chiara.<sup>27</sup> Cristo qui è additato come oggetto di compassione dalla Vergine e da Giovanni, relegati in tabelle ricavate alle estremità del braccio orizzontale del legno, quasi si trattasse di icone indipendenti. L'Ascensione nella cimasa è rappresentata nella versione ridotta diffusa nella pittura umbro-toscana del secolo XIII, con la Vergine orante affiancata da due angeli e sormontata da un tondo col busto del Cristo benedicente. Innovativa pure è la soluzione del suppedaneo, dove è introdotto un minuscolo san Francesco, appassionatamente abbracciato alle piaghe sanguinanti del Cristo.

La medievalista Chiara Frugoni sostiene che l'iscrizione presente nel suppedaneo, attribuendo la committenza dell'opera a Donna Benedetta (†1260),<sup>28</sup> prima abbadessa dopo la morte di S. Chiara e testimone del sorgere della nuova Basilica in onore della Santa, non è originale e quindi poco attendibile. Fa notare che una foto del suppedaneo del Crocifisso, riprodotta da Beda Kleinschmidt prima del restauro del 1917, documenta che l'abbadessa, inginocchiata, era identificata da una scritta in caratteri seicenteschi posta vicino alla testa e che in caratteri seicenteschi era anche l'epigrafe apposta sulla cornice inferiore della croce stessa.<sup>29</sup> Secondo lei queste scritte si dovevano a Mons. Marcello Crescenzi, Vescovo di Assisi dal 1591 al 1630.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> I Crocifissi dolorifici, che stavano allora incontrando una certa fortuna negli ambienti francescani, si ispiravano ad un'iconografia ideata in Oriente. È probabile che frate Elia, il suo principale promotore presso la Famiglia francescana, abbia conosciuto questo rilevante fenomeno artistico direttamente in Terra Santa dove svolse l'ufficio di Ministro dal 1217-1220. Si veda **K. KRÜGER**, *Der Frühe Bildkult des Franziskus in Italien*, Berlin 1992, 162-164. Con l'avanzare del secolo XIII, i pittori bizantini mettevano sempre più in rilievo i segni della sofferenza del Crocifisso. Un esemplare assai significativo di questo sviluppo lo possiamo riscontrare in un capo di Cristo della metà del secolo XIII di un'immagine ora conservata nel Museo bizantino di Atene. Tale immagine fu copiata da diversi artisti occidentali. Infatti, è cosa risaputa che nella seconda metà del secolo XIII i pittori occidentali, soprattutto in Italia, spesso traevano ispirazione da prototipi bizantini pressoché contemporanei.

<sup>27</sup> Cf. *Lettera Seconda* 19-22 e la *Lettera Quarta di santa Chiara a sant'Agnese di Praga* 23-26; *Legenda sanctae Clarae* 30.

<sup>28</sup> Incerta è l'esatta data di morte di Donna Benedetta, contesa tra il 16 marzo 1260, come sostiene lo Jacobilli nelle *Vite de' Santi e Beati dell'Umbria*, o il 19 ottobre 1260, data riferita dai bollandisti.

<sup>29</sup> Cf. **C. FRUGONI**, *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, Bari 2006, 152.

<sup>30</sup> A proposito così scrive: «Un dato interessante fu annotato dall'erudito ottocentesco Francesco Antonio Frondini, che trascrisse tutte le scritte presenti nella croce, aggiungendo: «In fine vi è riportata in legno l'arma Crescenzi, e in fondo dell'ovato si legge MARCELLUS CRESCENTIUS ROMANUS / EP[iscopu]S ISTAURANDUM CURAVIT / A.D. MDCVI», notizia confermata da uno schizzo di tutte e tre le tavole dell'abside, comprese le iscrizioni, del pittore Johann Anton Ramboux, passato da Assisi durante un suo viaggio nel 1835: in quello della «croce di Benedetta» si intravedono lo stemma Crescenzi e la data del restauro (Ramboux lesse 1607 invece che 1606).

Di Marcello Crescenzi, [...], ci è rimasta una lettera indirizzata al cardinale Carlo Borromeo, del 3 agosto 1624, relativa alla croce di Giunta Pisano. Nella lettera il prelado si offriva di mandarne addirittura una piccola riproduzione per documentare la recente scoperta. La croce era sempre rimasta issata al suo posto, sulla trave che attraversava la Basilica Superiore, finché, per far spazio a un addobbo in occasione d'una consacrazione episcopale, il vescovo aveva ordinato di fare segare la trave. Di conseguenza la croce venne calata a terra. Proprio perché visibile a distanza ravvicinata Marcello Crescenzi scorse ai piedi di Cristo il committente frate Elia, inginocchiato, con la scritta: «Frater Elias fecit fieri / Jesu Christe pie / miserere precantis Eliae. / Juncta Pisanus me pinxit / Anno Domini MCCXXXVI. / Indictione nona».

[...] Ricordiamo la stretta affinità delle due basiliche, di Francesco e di Chiara, per quanto riguarda la presenza di una grande croce issata sulla trave. Elia aveva seguito da vicino i lavori della Basilica di Francesco e al momento in cui aveva commissionato la croce era ministro generale dell'Ordine.

Quanto alla scritta che attualmente circonda l'abbadessa, l'autrice sposa l'ipotesi del noto paleografo Attilio Bartoli Langeli, da lei interpellato per averne un parere, il quale propende decisamente per un falso novecentesco.<sup>31</sup> Confrontando la stessa foto con quelle eseguite nel corso della pulitura del 1938 e nell'anno seguente, rileva anche che "la macchia chiara sotto al braccio di Benedetta verrà alla fine interpretata come una borsa pendente dal braccio",<sup>32</sup> oggetto che fece la sua prima comparsa soltanto allora. In merito alla figura dell'abbadessa sottolinea che "a restauro concluso [...] Benedetta non ha più il mantello [...] scomparsi il cordone e il nimbo".<sup>33</sup> Infine esprime il parere che non soltanto la figura di Benedetta, ma anche quella della piccola Chiara sono frutti dell'intervento del vescovo Crescenzi. Scrive in proposito: "Le due figure femminili appaiono completamente ridipinte, con visibili pentimenti, volti rotondeggianti e incerti; non così la figura di Francesco, i cui occhi dai tratti marcati sono bistrati da profonde occhiaie ad angolo, identiche a quelle della Vergine e di Giovanni, che occupano le parti finali dei bracci della croce".<sup>34</sup>

La notizia più antica sull'effettiva collocazione del *Crocifisso* risale al maggio 1467, quando una certa Antonia, vedova di Andrea Ferravecchie di Assisi, lasciò per testamento tre fiorini d'oro per far rifare la trave dove era collocato il Crocifisso.<sup>35</sup> Da ciò si desume che era alloggiato su una trave che attraversava la tribuna absidale fungendo da iconostasi e doveva essere agganciato al muro retrostante con delle corde o dei tiranti di ferro collegati agli anelli sul retro della tavola che consentivano al *Crocifisso* una posizione inclinata verso la navata.

---

Non possiamo allora pensare che si debba al vescovo Crescenzi – di cui si documenta la fierazza nel restaurare la «croce di Benedetta» - l'aggiunta della committente (che già al Kleinschmidt sembrò non originale), del suo nome, in quanto prima badessa e testimone del sorgere della nuova Basilica in onore della santa, per creare la «giusta» analogia fra Elia e Benedetta, dopo aver fatto la scoperta che tanto l'aveva colpito? La dizione seicentesca «Domina Benedicta post sanctam Claram prima abbatissa me fecit fieri» potrebbe essere derivata proprio dalla fusione delle due notizie della croce francescana «Frater Elias fecit fieri» e «Juncta Pisanus me pinxit». Cf. *Ivi*, 152-153.

<sup>31</sup> In nota riporta i passi salienti in cui Bartoli Langeli le esprime il suo parere: «Della scritta non mi convincono alcune lettere: la B, la S, la T, la R (penultima), la F, forse anche altre; insomma quasi tutte. Non mi convincono soprattutto i tratti complementari al termine delle S, I, A, C, L etc.: molte lettere sono capitali, 'alla moderna', come le disegnerei io. Altre sono arcaizzanti (la A). Altre sono imitate dalla gotica (la E, la M; la M è disegnata imitando quella a doppia pancia, che era tracciata in maniera diversa). Il tratteggio e il chiaroscuro (pieni e filetti sono ben diversi da quelli in uso nel Duecento». Molto insolita è anche la S tagliata per «s(anctam)». Bartoli Langeli si dice anche poco convinto sia del testo, perché si sarebbe aspettato una semplice «d.na Benedicta abbatissa», sia del modo in cui l'iscrizione è disposta, «con quelle capitali miste, così distanziate», visto che siamo in pieno Duecento, in Umbria, e conclude «Alla fine, propendo decisamente per il falso novecentesco». Cf. *Ivi*, 240, nota 28.

In una nota successiva la Frugoni aggiunge un ulteriore chiarimento personale: "[...] ancora qualche considerazione va fatta per l'iscrizione «alla medievale» che circonda la figura di Benedetta. La scritta documenta il decisivo concorso di un restauratore. Poiché anche nella foto del Kleinschmidt, prima del restauro del 1917, pare di intravedere qualche lettera medievale nel fondo compatto scurissimo, credo si debba ritenere che un ignoto e antico restauratore avesse già duplicato «alla medievale» la scritta che egli leggeva in caratteri seicenteschi alla base della croce, operazione di cui è impossibile fissare una data: tuttavia già il Kleinschmidt, riproducendo il suppedaneo della croce prima del restauro del 1917, notava che il «fieri», in caratteri seicenteschi alla base della croce, era occultato da un ridipintura. Nel restauro portato a termine poco prima del 1917 la scritta «alla medievale» appare pienamente leggibile. La foto in corso di pulitura del restauro del 1938 mostra che la scritta fu semicancellata per essere poi di nuovo dipinta nelle lettere smaglianti di oggi". Cf. *Ivi*, 240-241, nota 39.

<sup>32</sup> Cf. *Ivi*, 146. Veda pure *Ivi*, 147.241, nota 39.

<sup>33</sup> Cf. *Ivi*, 147.

<sup>34</sup> Cf. *Ivi*, 153.

<sup>35</sup> Cf. C. CENCI, *Documentazione di vita assisana 1300-1530*, II 1449-1530, 691: "Item, reliquid ecclesie s. Clare, pro trabe fienda in qua est crucifixus in dicta ecclesia, flor. tres".

### 3.6. La Pala di s. Chiara

Sul braccio sinistro del transetto è conservata la *Pala di Santa Chiara*, dai più ritenuta opera del *Maestro di Santa Chiara*, una delle più antiche pale d'altare agiografiche raffiguranti una Santa.<sup>36</sup> In origine fu destinata all'altare maggiore, per indicare la presenza sotto di esso della tomba di santa Chiara. Doveva in qualche modo rendere la figura di Chiara accessibile sia ai Frati minori, che officiavano la chiesa e l'attigua comunità delle Sorelle povere di S. Chiara, sia ai visitatori.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Questa tavola si rifà chiaramente al modello delle tavole istoriate di S. Francesco realizzate dopo la metà del secolo XIII in cui si univano l'immagine di culto come simbolo della presenza e la narrazione per immagini come simbolo della storia (da cui il nome di «tavole istoriate»). Va notato, tuttavia, che mentre quasi tutte le tavole sanfrancescane hanno la terminazione superiore a timpano, caratteristica imposta dalla tradizione occidentale dei grandi tabernacoli d'altare, l'autore della Pala d'altare di S. Chiara prende a prestito non solo il modulo bizantino dell'icona con figura di santo/a contornata da scene illustrate, come fecero quelli che dipinsero le tavole di S. Francesco, ma anche la forma rettangolare, pur ingrandendo di molto le dimensioni. Per le tavole dipinte di S. Francesco si veda **K. KRÜGER**, *Un santo da guardare: l'immagine di san Francesco nelle tavole del Duecento*, in **AA. VV.**, *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino 1997, 145-161. Tale studio contiene delle osservazioni sulla funzione delle tavole dipinte che valgono in parte anche per la Pala di Santa Chiara

Secondo gli studiosi tali icone, che però non svolsero mai la funzione di pale d'altare, compaiono nel tredicesimo secolo presso il monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai e forse anche prima altrove. Athanasios Papageorghiou, ad esempio, afferma che l'icona frammentaria di questo genere di santa Marina da Philoussa a Cipro risale al secolo VIII o IX. Cf. **A. PAPAGEORGHIOU**, *Icons of Cyprus*, Nicosia 1992, 8-9.55. È assai dubbio, tuttavia, che il pittore della Pala di Santa Chiara abbia conosciuto quest'icona. Forse conosceva un'icona agiografica più recente - non a figura intera ma a mezzo busto - di santa Marina, e cioè quella raffigurante la Santa di Pedoulas a Cipro, risalente al 1275 ca. Si tratta di un esempio della *maniera cipriota*, che è sostanzialmente bizantina ma caratterizzata da una stilizzazione lineare accentuata che distingue la produzione cipriota da quella costantinopolitana. Cf. **J. FOLDA**, *The Saint Marina Icon, Maniera Cipriota, Lingua Franca, or Crusader Art?*, in *Four Icons from the Menil Collection*, **ED. B. DAVEZAC** Houston-Austin 1992, 110.124.127. Dal momento che il monastero di Santa Caterina possedeva delle proprietà sull'isola di Cipro, non sarebbe da sorprendersi se ci fossero stati degli influssi reciproci tra artisti legati al monastero sul Monte Sinai e artisti ciprioti nella pittura di icone agiografiche. Quindi può essere che il pittore della Pala di S. Chiara non abbia ignorato la produzione cipriota. Cf. **D. MOURIKI**, *Icons from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Century*, in *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, **ED. K. A. MANAFIS**, Athens 1990, 103. È più probabile, però, che l'icona raffigurante santa Caterina d'Alessandria eretta in piedi, un'opera risalente a prima del 1229 del monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai, fosse nota all'autore della *Pala di Santa Chiara*. Inutile dire che il pannello di santa Caterina è di dimensioni molto inferiori a quello di santa Chiara: quello della Santa di Alessandria misura cm. 75,3 x 51,4 mentre quello della Santa di Assisi misura cm. 273 x 165,5. Un'ulteriore indizio che fa pensare che il pannello del Sinai fosse noto in Italia centrale lo possiamo dedurre dal fatto che a Pisa, verso la metà del secolo, un artista realizzò, molto probabilmente per la chiesa domenicana di Santa Caterina di quella città, una tavola istoriata di santa Caterina d'Alessandria, che richiama in qualche modo l'icona del Sinai. Il pannello pisano misura cm. 107 x 113. A differenza del dipinto bizantino dove gli episodi della vita della Santa continuano su tutti i quattro lati, questa pala agiografica, come del resto quasi tutta la produzione italiana compresa la tavola di santa Chiara, raffigura, gli episodi della vita soltanto sui due fianchi. Un probabile anello di congiunzione per la conoscenza in Italia centrale dell'icona del Sinai furono senz'altro i Frati minori che fin dal 1217 erano presenti in Terra Santa. I Frati, a loro volta, non dovettero essere ignari dell'attenzione eccezionale riservata da diversi artisti occidentali, soprattutto quelli al seguito dei crociati, ai dipinti bizantini del monastero di Santa Caterina. Veda **J. H. STUBBLEBINE**, *Byzantine Influence in Thirteenth Century Italian Panel Painting*, in «Dumbarton Oaks Papers Number», Volume 20, 1966, 87-101; **K. WEITZMANN**, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, in «Dumbarton Oaks Papers», Volume 20, 1966, 71-77. Un'altra pala agiografica famosa di una Santa affiancata da episodi della sua vita, dipinta nello stesso torno di tempo nella vicina Firenze, è quella che raffigura S. Maria Maddalena. Secondo K. Krüger, fu realizzata tra gli anni 1280-85. Si veda **K. KRÜGER**, *Der Frühe Bildkult...*, 68.

Ultimamente la «tradizionale» datazione della *Pala di Santa Chiara*, secondo la quale fu eseguita nel 1283, è stata contestata. Tale notizia, afferma la Frugoni, «va assolutamente spezzata, almeno per quanto riguarda il fatto materiale dell'esistenza di tale data, «segnata in calce» alla base della tavola: l'iscrizione *non esiste più* dal 1954, interamente cancellata da un radicale restauro al termine del quale la figura centrale di Chiara si presentò totalmente mutata [...]». Cf. **C. FRUGONI**, *Una solitudine abitata...*, 156. La studiosa si dilunga per altre due pagine sullo stesso argomento. Cf. *Ivi*, 157-158.

<sup>37</sup> Cf. Joanna Cannon, accogliendo in parte quanto scrisse Jeryldene Wood e precisandolo ulteriormente, mette in rilievo come l'enfasi sugli stretti legami tra i Frati minori e le Sorelle povere, che è tra i messaggi più evidenti di questa Pala, doveva servire anche per far ricordare ai frati assegnati a questa chiesa la radice carismatica del legame privilegiato col Secondo Ordine, motivando il servizio prestato all'attigua comunità di Sorelle povere. Da parte sua aggiunge un altro

Prima della trasformazione seicentesca l'altare fu visitato dal Vescovo Marcello Crescenzi, il quale lo trovò chiuso da una cancellata in ferro e costruito con pietre di forma quadrata con sopra una tavola lunga e larga; sull'altare erano esposte due immagini, l'una di san Francesco e l'altra di santa Chiara<sup>38</sup>. Dato le dimensioni del pannello di formato rettangolare (cm 276 x 163), è difficile credere che fosse collocato sopra la mensa dell'altare. Per questo motivo Lunghi ipotizza che sia la *Pala di Santa Chiara* sia la *Pala di San Francesco* (quest'ultima andata dispersa probabilmente all'epoca delle trasformazioni iniziate durante l'episcopato di Crescenzi) fossero collocate sopra l'architrave della pergola.<sup>39</sup>

Il campo pittorico dell'icona è diviso in tre campi da due colonnine dipinte, dalle quali partono archi ogivali; i triangoli superstiti sono occupati da due angeli in volo. L'effetto ricercato fa pensare ad un tabernacolo a sportelli, con il campo centrale occupato da una finta scultura lignea policroma e le due ali istoriate con la vita della Santa; i piedi di santa Chiara poggiano su una specie di basamento dipinto sopra il fondo dorato, l'aureola copre parzialmente l'arco dando l'illusione di essere posta davanti, cioè in rilievo; le storie del registro superiore hanno un profilo simmetrico quasi si trattasse di due sportelli aperti di forma centinata.

Nel campo centrale è rappresentata Chiara eretta in piedi, con indosso una tonaca che scende fino a coprirle quasi del tutto le estremità,<sup>40</sup> il capo coperto dal velo e un mantello cinerino appoggiato sulle spalle; i fianchi della Santa sono cinti da una corda con tre nodi. La Santa indica con la mano destra una croce gemmata tenuta nella sinistra, d'oro e rosso corallo, e un ramoscello d'olivo, in grande parte cancellato da antichi restauri.<sup>41</sup> Il gesto di Chiara è esemplato sull'iconografia bizantina della Vergine *Hodigitria*, cioè "Colei che mostra la via", e la via è appunto Cristo. Questo ardito paragone con la Vergine dell'Incarnazione può essere collegato alle parole di Chiara nel *Testamento*: "il Figlio di Dio si è fatto nostra via; e questa con la parola e con l'esempio ci indicò ed insegnò il beato padre nostro Francesco, vero amante e imitatore di Dio". La croce gemmata tenuta in mano dalla Santa ha una certa somiglianza con la "Croce Santa" di Castiglione Fiorentino, il cui uso particolare chiarifica il significato del gesto di Chiara. Si tratta, infatti, di una stauroteca, cioè di una Croce-reliquiario destinata ad ospitare una reliquia della vera

---

possibile collegamento con i frati che officiavano nella chiesa. Lo scritto sotto ogni episodio tratto dalla vita della Santa doveva facilitarli nel spiegare i contenuti ai visitatori. Cf. **J. WOOD**, *Perceptions of Holiness in Thirteenth-Century Italian Painting: Clare of Assisi*, in *Art History*, vol. 14, no. 3, 1991, 317; **J. CANNON**, *Beyond the Limitations of Visual Typology: Reconsidering the Function and Audience of Three Vita Panels of Women Saints c. 1300*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, National Gallery of Art Washington Symposium Papers XXXVIII, ED. **V.M. SCHMIDT**, Scottsdale 2002, 303-305.

<sup>38</sup> Assisi, *Archivio Vescovile* presso la Biblioteca del Sacro Convento di Assisi (d'ora in poi *AVA*), ms. senza segnatura. *Visite de' vescovi Brugnattelli e Crescenzi*: "Dictus Tabernaculus positus est in Altare maiori, quod est sub tribunam ubi depositus est corpus et clausum cancellis ferreis ubi celebratur. Et altare constructo est in lapidibus quadratis cum una tabula longa et lata condecenter, que tota consecrata est. Sub qui altare venerabitur corpus Beate clare in quo residet. Retinentur in dicto altare due imagines, una Sancti Francisci, altera Sancte Clare". La visita si svolse il giorno 15 marzo 1596.

<sup>39</sup> Cf. **E. LUNGI**, *La decorazione pittorica della chiesa*, in **M. BIGARONI-H.-R. MEIER-E. LUNGI**, *La Basilica S. Chiara...*, 188. "La Pala della Santa Chiara era fissata ad un sostegno per il tramite di uno "stendardo", cioè essa presentava l'asse centrale sporgente rispetto al bordo inferiore così da consentire di alloggiare il piede a mo' di puntale su un'asola. La pesante icona era mantenuta in equilibrio da corde o tiranti in ferro fissati agli anelli sul retro e probabilmente collegati al muro retrostante. Essa presenta nel retro un incasso largo cm. 37 e profondo cm. 5,5, entro il quale era applicato lo "stendardo". Cf. *Ivi*, 273, nota 273.

<sup>40</sup> Con il restauro del 1954 i grossi piedi nudi del rifacimento seicentesco sono scomparsi. La tonaca grigia che scende in morbido panneggio della prima dipintura lascia scorgere soltanto le prime due dita del piede destro. Cf. **F. CASOLINI**, *Le sorprese della restaurata tavola del 1283 in Chiara d'Assisi. Rassegna del Protomonastero*, Anno III. – Numero 4 1955, 31.

<sup>41</sup> Il restauro ha fatto anche riemergere l'originale braccio sinistro della santa, ripiegato in attitudine più naturale rispetto a quello disegnato dal rifacitore, sullo stelo non più di una croce abbaziale, ma su una stauroteca, priva dell'innesto di un ramo d'olivo sul vertice che, invece, si riscontra nel rimaneggiamento seicentesco. Un ramo d'olivo è ancora riconoscibile presso l'aureola sopra la spalla di sinistra, ma non ha alcun collegamento con la stauroteca. Cf. *Ivi*.



croce. Il gesto compiuto da Chiara nella pala è dunque quello di mostrare una reliquia. Insieme alla croce Chiara stringe un ramoscello di olivo, il quale ha un preciso significato agiografico perché ricorda quello dato a lei dal vescovo Guido nella cattedrale di Assisi, la Domenica delle Palme, prima di iniziare la sua avventura evangelica la notte seguente.<sup>42</sup>

Nei due fianchi sono dipinti otto episodi della vita della Santa. La narrazione si svolge in senso antiorario, partendo dal basso a sinistra: (I) Chiara, rimasta in chiesa al suo posto, riceve la palma, o meglio il ramoscello di olivo dalle mani del Vescovo Guido che scende verso di lei; (II) la notte seguente Chiara, fuggita dalla casa paterna, raggiunge la Porziuncola, accompagnata da alcune amiche, dove è accolta da Francesco e dai suoi frati, che pregano al lume delle torce; (III) inginocchiata davanti all'altare Chiara depone le sue ricche vesti e indossa un rude saio, Francesco le taglia i capelli; (IV) i parenti giungono al monastero di San Paolo delle Abbadesse, la comunità benedettina dove era stata condotta da Francesco, e il loro capo, lo zio di Chiara, Monaldo, cerca di portarla via, ma una delle monache benedettine, che stanno al di là dell'altare, la trattiene con il braccio mentre Chiara, da parte sua, si aggrappa all'altare; (V) Chiara presso la chiesa di Sant'Angelo di Panzo è raggiunta dalla sorella Agnese, che i parenti furenti tentano di riportare a casa. Alle preghiere di Chiara il corpo della sorella divenne troppo pesante da trasportare e lo zio Monaldo, che aveva alzato il braccio per schiacciarla, è colto all'improvviso da un atroce dolore alla mano alzata per colpire; l'episodio ha una sua appendice con Francesco che taglia i capelli ad Agnese, mentre Chiara serrando tra le sue le mani congiunte della sorella, ne riceve la professione; (VI) è raffigurata in tre tempi l'episodio della moltiplicazione del pane: Chiara benedice l'unico pane disponibile; la sorella dispensiera taglia la metà serbata per la comunità in fette; le sorelle, cinque per simboleggiare cinquanta, ricevono, commentando il prodigio, una fetta per ciascuna; (VII) è rappresentato in due tempi il corteo delle vergini, al seguito della Vergine delle vergini. In un primo momento le vergini si accostano al giaciglio di Chiara morente e poi alzano un panno con il quale Maria Vergine la ricopre; (VIII) viene ritratto un momento della liturgia delle esequie di Chiara alla quale partecipano non solo un grande numero di frati ma anche il Papa Innocenzo IV e i Cardinali della Curia.

### 3.7. La Pala della Madonna della cortina

Collegata alla vicenda storica della *Pala di Santa Chiara* è la *Pala della Madonna*, attualmente esposta sul braccio destro del transetto, ma in origine collocata sull'altare intitolato a Maria Vergine, posto nella parete est del transetto meridionale, tra l'altare maggiore e la sacrestia, di fronte alla grata di ferro dell'altare delle reliquie che consentiva di vedere il *Crocifisso di San Damiano* esposto nel coro delle monache.<sup>43</sup> Nel secolo XVII l'altare fu rinnovato in forme barocche e ospitò un'altra tela; l'icona della Madonna fu allora appesa al muro della tribuna dietro l'altare maggiore assieme al *Crocifisso di donna Benedetta* e alla *Pala di Santa Chiara*. Nel 1850 fu spostata nella cappella di Sant'Agnese, a causa degli ingenti lavori eseguiti nella chiesa al tempo della scoperta del corpo di santa Chiara sotto l'altare maggiore e la costruzione della cripta e da lì nel nuovo altare del transetto settentrionale nel 1926. L'immagine della Madonna è dipinta su un pannello rettangolare, di forma e dimensioni pressoché identiche: cm. 275 x 155,5. La Vergine in Maestà è rappresentata secondo l'iconografia bizantina dell'*Hodighitria*, cioè della Madre di Dio, raffigurata a mezzo busto, che sostiene il *Logos* benedicente sul braccio sinistro e lo indica con la

---

<sup>43</sup>Cf C. CENCI, *Documentazione...*, II 1449-1530, 986: "in ecclesia s. Clare, in capella que dicitur la capella de Madonna, posita iuxta sacrestiam dicte ecclesie, altare maius; ante cratem ferream que dicitur la grata del crocifixo"; il documento citato è del luglio 1509.

mano destra, a rappresentare il mistero dell'Incarnazione; alle spalle della Vergine seduta su un trono due angeli dalle ali spiegate sollevano una cortina.

Le evidenti affinità con la *Pala di Santa Chiara* – vuoi per le dimensioni che per la forma dei supporti lignei, vuoi per taluni dati quali la costruzione dei visi, la foggia delle mani, il tipo di architetture inserite negli sfondi, le decorazioni vegetali dei capitelli e del trono – consentono di assegnarne l'esecuzione ad uno stesso maestro.

### 3.8. La cappella di s. Agnese

La cappella di Sant'Agnese, detta poi anche di San Michele, che, con i restauri del 1999-2001, è diventata la cappella del SS. Sacramento, è sul lato sinistro della prima campata e vi si accede per un grande arco ogivale, ridimensionato in basso da una balaustra in pietra, munita di una cancellata in ferro battuto. È costruita su pianta pentagonale con i primi due lati più lunghi, a forma di tribuna. I lati sono coniugati tra loro da esili colonnine in ovato rosso del Subasio, terminanti in graziosi capitelli che salgono a sostenere una finta cornice. Da essi si levano ogive aggettanti che vanno a raccogliersi al centro della volta in una chiave. Sul lato centrale si apre una bifora, che fu murata nel secolo XVII e riaperta soltanto nel 1928. Nella vetrata policroma, che vi fu applicata, opera della ditta Moretti-Caselli, sono raffigurati Maria Santissima, S. Agnese d'Assisi, S. Francesco, S. Chiara, S. Giuseppe e S. Giovanni. Le pareti sono rivestite, per l'altezza di tre metri, da una bicromia di pietra a fasce bianche che contornano, ad andamento rettangolare, quadroni in calcare rosso.

Sotto la finestra all'altezza della mensa dell'altare si vede murata una lastra tombale gotica ornata, secondo un giuoco di motivi ricorrenti in sarcofagi del secolo XIV, da una trina di rilievi stellati in pietra bianca, che incorniciano trilobi in pietra rossa del Subasio, il cui disegno raffinato richiama quello di altre tombe della Basilica inferiore di San Francesco, in particolare il cenotafio di Giangaetano Orsini nella cappella di San Nicola. Là, oltre alle reliquie di sant'Agnese d'Assisi,<sup>44</sup> furono collocate le spoglie della beata Amata e di suor Benedetta, prima abbadessa dopo santa Chiara - come indica un'iscrizione tardiva sovrapposta al sarcofago – e forse quelle della beata Ortolana, la mamma di S. Chiara,<sup>45</sup> e la beata Francesca d'Assisi.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Il suo teschio, privo della mascella inferiore, è conservato invece in un reliquiario apposito che non è più quello di legno di stile rococò, visto da S. Teresa di Gesù Bambino nel 1887, ma uno di argento realizzato nel 1932. Inoltre tale reliquia non si trova più nell'omonima cappella, come ai tempi della Santa di Lisieux, ma vicina all'urna che custodisce le sacre spoglie di S. Chiara nella cripta della Basilica. Ecco il passo nella *Storia di un'anima* dove S. Teresa ricorda la sua visita alla cappella di S. Agnese: “dopo aver visitato i luoghi profumati delle virtù di san Francesco e santa Chiara, avevamo terminato il giro del monastero di S. Agnese [leggere la cappella di S. Agnese nella Basilica di S. Chiara], sorella di S. Chiara, ove a mio agio avevo contemplato la testa della Santa, quando uscendo tra gli ultimi, mi avvidi di aver smarrito la mia cintura. La cercai in mezzo alla folla, ed un prete, avendo pietà di me, mi aiutò nella ricerca, ma dopo averla trovata lo vidi allontanarsi, e io rimasi sola a cercare [ancora], poiché se avevo la cintura, mi era impossibile metterla dato che la fibbia mancava. La vidi poi brillare in un angolo; prenderla e infilarla nel nastro non fu cosa lunga, ma la fatica precedente lo era stata di più, perciò il mio stupore fu grande nel trovarmi sola presso la chiesa...”. Cf. *Manoscritti autobiografici di Santa Teresa di Gesù Bambino Storia di un'anima*, Milano 1969, 174-175.

<sup>45</sup> Infatti, nel suo *Libro delle Dignità et Excellentie del Ordine della Seraphica Madre delle Povere Donne Sancta Chiara da Asisi* fra Mariano da Firenze scrive: “Ma dopo che papa Alexandro hebbe drento alla città edificato la chiesa col monasterio di Sancta Chiara, al quale trasferendosi le sore di Sancto Damiano, portarono con esso el corpo della beata ortolana insieme con quello della figliola beata Agnesa. Et onorevolmente in una capella per loro edificata furono sepolte, dove di moltj miracolj furono chiare”. Cf. **P. G. BOCCALI (A CURA)**, Fra Mariano da Firenze O.F.M., *Libro delle Dignità et Excellentie del Ordine della Seraphica Madre delle Povere Donne Sancta Chiara da Asisi*, Firenze – S. Maria degli Angeli (PG) 1986, 223, 148.

<sup>46</sup> Cf. **F. CASOLINI**, *Il Protomonastero...*, 91.

A tutt'oggi non si conoscono documenti da cui si possa stabilire l'anno di costruzione di questa cappella, ma dall'attacco alla basilica appare evidente che vi fu addossata più tardi, anche perché il tetto di essa oscura in parte due monofore della basilica. La prima esplicita menzione di essa nelle carte si fa nell'anno 1400.<sup>47</sup> Ma molti sono gli indizi, sia dall'agiografia di sant'Agnese sia di ordine stilistico-architettonico, che la fanno retrodatate di molti decenni.

### 3.9. La cappella di s. Giorgio

In corrispondenza del lato destro della seconda, terza e quarta campata della basilica, vi è la cappella di San Giorgio.

Dai documenti noti non si può precisare l'anno di edificazione di questa cappella. Una bolla di Urbano IV del 22 giugno 1263 testimonia che la chiesa di San Giorgio, dopo la costruzione della Basilica di Santa Chiara, almeno fino al 1263 era ancora in piedi, ma rimasta ormai dentro al chiostro riservato alle monache<sup>48</sup>. Poiché l'ubicazione della chiesa di San Giorgio causava non piccolo disagio alla comunità, viene chiesto al Papa di poter demolire e trasferire la cappella di San Giorgio in altro luogo, individuato all'interno dello stesso monastero, per servirsene quale loro cappella privata per la celebrazione della Santa Messa. Fu quindi costruita dopo la data della lettera del Papa, ma non sappiamo quanto dopo: sicuramente non prima della consacrazione della basilica (1265), quando al martire fu dedicato un altare nel transetto di sinistra.

L'impiantito, a differenza di quello della basilica, fu tirato in piano dal transetto all'atrio. In origine la cappella non aveva comunicazioni con la basilica, se non attraverso una grata aperta sul muro del transetto di destra, dalla quale le monache partecipavano alla Santa Messa che si celebrava per loro su di un altare esterno di fronte all'inferriata. Più tardi, in data imprecisata, vi si dovette riservare soltanto la parte adiacente al transetto alle monache, lasciando le altre due campate accessibili al pubblico da una porta praticata nell'androne<sup>49</sup>.

All'interno del coro delle monache, sulla parete di divisione tra esso e la zona aperta ai fedeli, fu sistemato il *Crocifisso di San Damiano*, che le Sorelle povere portarono con loro, quando si trasferirono dal monastero di San Damiano al monastero di Santa Chiara. I pellegrini potevano venerarlo dalla grata del transetto: "*oleum comburatur et comburi debeat in spera que est ante crucifixum existentem intus dictum monasterium prope gratem*".<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup>Nel testamento di Giacomo macellaio, del 30 maggio 1400 "*celebretur missa, videlicet in cappella S. Agnetis, sita in ecclesia S. Clare de Assisio, ante ymaginem s. Jacobi, quam ibidem dictus testator asseruit depingi*", ACA, Nt C 27 f 142. Cf. C. CENCI, *Documentazione...*, I 1300-1448, Grottaferrata 1974, 257.

<sup>48</sup>M. BIHL, *Documenta inedita Archivi Protomonasterii S. Clarae Assisii*, in AFH 5 (1912), 667, n.1.

<sup>49</sup>In un documento del 1412 la parte aperta ai fedeli viene ricordata come il luogo dove si stipulavano le promesse di matrimonio tra le famiglie facoltose di Assisi. Per questa notizia cf ACA Nt C 19b, ff. 202v-203r. Cf. C. CENCI, *Documentazione...*, I, 324-325.

<sup>50</sup>*Ibid.* 291, Nt C 27, f. 49v. - 23. Tale notizia risale al 1405.

L'allusione più antica sulla presenza del *Crocifisso di San Damiano* presso la chiesa di Santa Chiara si rintraccia, invece, in un brano di calendario del trecentesco Codice n. 344 della Biblioteca comunale di Assisi, sotto il giorno dieci agosto: "... cassule vero in sancta Clara de Assisio, una cum crucifixo qui locutus fuit beato Francisco in sancti Damiani ecclesia, honorifice cum reliquiis sanctis reservantur" (foglio 63ra). Cf. P. L. BRACALONI, *Le sacre Reliquie della Basilica di S. Chiara*, in AFH 12, 1919, 408. L'amanuense annota qui che alcune teche, in precedenza custodite a San Damiano, erano al momento «conservate onoratamente con le sacre reliquie in Santa Chiara di Assisi, insieme con il crocifisso che parlò al beato Francesco nella chiesa di San Damiano». Cf. *Fonti clariane*, a cura di G. BOCCALI, S. Maria degli Angeli – Assisi 2013, numero 2124.

### 3.9.1. Il Crocifisso di s. Damiano

Vale la pena menzionare qui una testimonianza quattrocentesca, che offre degli elementi che aiutano a riconoscere in questo crocifisso lo stesso che ebbe un ruolo decisivo nella storia della conversione di san Francesco.<sup>51</sup> Tale testimonianza si trova in un codice miniato della seconda metà del XV secolo contenente la *Legenda maior* di S. Bonaventura in medio-alto tedesco: testo e miniature sono attribuite alla Clarissa Sibilla von Bondorf che, nella seconda metà del Quattrocento e all'inizio del secolo seguente, fu attiva come miniaturista e copista nei monasteri di Friburgo e di Strasburgo. Dopo la sua morte un'anonima clarissa inserì nello stesso codice alcune notizie: tra queste la testimonianza di fra Konrad von Bondorf, secondo il quale il crocifisso che aveva parlato a san Francesco era ancora «custodito con grande riverenza nel monastero in cui riposa fisicamente la nostra beatissima madre santa Chiara. Esso è dipinto su legno, e non è un'immagine intagliata; è piatto e non sollevato. E quando Cristo dall'immagine parlò con lui, dicendo per tre volte “Francesco, va' riparami la mia casa che ora sta crollando”, allora il capo si sollevò dal dipinto, come sono normalmente sollevati i crocifissi intagliati. Così ancora oggi, in questi giorni, il volto è sollevato dal dipinto. È questo lo ha visto il venerabile, dottissimo dottore e reverendo padre custode del lago di Costanza, allora lettore a Strasburgo, fra Konrad von Bondorf, e disse che si trattava di un dipinto brutto, vecchio e sbiadito, ma il volto era grazioso e venerando. E questo lo aveva visto la vigilia della nostra Madre santa Chiara [10 agosto], quando si contava dopo la nascita di Cristo l'anno 1473».<sup>52</sup>

Pur se traspare dal suo resoconto una conoscenza troppo superficiale di come si faceva la carpenteria di un crocifisso dipinto, ciò in fin dei conti non toglie nulla al suo valore di testimonianza. Nel caso del Crocifisso di San Damiano il volto di Cristo sollevato si ottenne tramite l'incasso di un unico elemento ligneo di forma circolare, rivestito di telo, sul supporto della croce. Infatti, chi si occupa di pittura medievale sa che il volto di Cristo dei crocifissi dipinti era sempre dipinto sopra un tondo in rilievo. Anche nei dipinti murali i volti erano spesso dipinti sopra uno stucco sporgente.

---

<sup>51</sup> Turbato dalla vista dei lebbrosi e angosciato da una profonda inquietudine, un giorno il Santo vagava nei dintorni della città, quando, passando accanto alla chiesa di San Damiano, fu ispirato ad entrarvi. Inginocchiatosi in preghiera davanti all'immagine del Crocifisso, si sentì dire: “Francesco, non vedi che la mia casa sta crollando? Va' dunque e restauramela”. Il giovane fraintese l'esortazione del Crocifisso, e messa mano alla borsa, offrì del denaro al prete che accudiva alla chiesa perché provvedesse una lampada e l'olio per non far mancare un lume sotto l'immagine sacra. In seguito, abbandonata la casa paterna e rinunciati a tutti gli averi terreni, si dedicò al restauro materiale dell'edificio, chiedendo in elemosina le pietre necessarie per il lavoro.

L'episodio, passato sotto silenzio nella *Vita prima* di Tommaso da Celano, è riportato per primo dalla *Leggenda dei tre compagni* (3 Comp V, 13: FF 1411). Nella *Vita seconda* Tommaso da Celano mette in rilievo la parte descrittiva della visione, precisando che “l'immagine di Cristo crocifisso, dal dipinto gli parla, *movendo le labbra*”, per evidenziare drammaticamente la portata dell'avvenimento (2 Cel VI,10: FF 593). S. Bonaventura nella *Leggenda maggiore*, che si rifà al testo di Tommaso, è invece portato a minimizzare la componente descrittiva della visione, limitandosi a dire che il Santo udì con gli orecchi del corpo una voce scendere verso di lui dalla croce (*LegM* II,1: FF 1038). In altre parole per il gran teologo francescano si tratta più che altro di una locuzione auricolare.

Facendo memoria dell'illuminazione del cuore, che S. Francesco sperimentò ai piedi del Crocifisso di S. Damiano e da cui sgorgò il carisma francescano-clariano, S. Chiara nel suo *Testamento* scrisse: “Infatti... lo stesso Santo, che non aveva ancora né fratelli né compagni, quasi subito dopo la sua conversione, stava edificando la chiesa di San Damiano, totalmente visitato dalla consolazione divina, fu spinto fortemente ad abbandonare del tutto il mondo, per la grande letizia e per l'illuminazione dello Spirito Santo, profetò a nostro riguardo quello che poi il Signore adempì” (*TestsC* 9-11: FF 2826).

<sup>52</sup> Cf. *Fonti clariane*, numeri 2161-2162. Si ringrazia sentitamente don Felice Accrocca, valente studioso di storia francescana, per aver reso noto queste importanti informazioni. Cf. F. ACCROCCA, *La storia del crocifisso di San Damiano. Non vedi che la mia casa sta crollando?*, in *L'Osservatore Romano* 5 febbraio 2015, 4.

Questa icona era considerata di un'importanza tale dalla cittadinanza che il Consiglio del Comune, il 12 gennaio 1488, stanziò una somma di denaro per un "nuovo armario" destinato a custodirla.<sup>53</sup>

Al 1618 risale questa preziosa informazione sull'ubicazione del *Crocifisso di San Damiano*: "...dentro il Monastero dietro al Reliquiario si mostra il celebre Crocifisso, che parlò a S. Francesco in S. Damiano".<sup>54</sup> Che sia stata questa l'usuale collocazione del *Crocifisso* anche nei secoli successivi ce lo conferma indirettamente questa notizia stralciata dalle "*Memoriae breves: 1793-1813*", conservate nell'Archivio del Protomonastero: "Nel 1813 (cioè durante la soppressione napoleonica del monastero) fecero la novena e cavarano fori la statua di Maria Santissima del Corvecchio in chiesa con somma solennità; nel sudeto anno fu cavato il SS. Crocifisso, [e] esposto al altare maggiore come le Quarantore per i giornni dieci, tutto a forza di elemosine".<sup>55</sup>

Nel 1900 quando l'antico coro delle monache fu aperto al pubblico e divenne la cappella del Santissimo Sacramento, il *Crocifisso* fu accomodato in un vano a ridosso del fianco meridionale della Cappella, munita di grata. Il coro delle monache fu allora trasferito nella zona della terza crociera; nel 1930 fu ingrandito con l'aggiunta della seconda crociera.

Precisando la disposizione del *Crocifisso* nel periodo immediatamente precedente l'apertura al pubblico della quarta campata della cappella di San Giorgio nel 1900, p. Leone Bracaloni scrive: "Prima di allora il *Crocifisso* di S. Francesco si mostrava attraverso una grata, aperta al di sotto dell'armadio delle sante Reliquie, collocato contro la parete dell'altare laterale nella Basilica verso il monastero..."<sup>56</sup>. In nota, cita questa frase di p. Ambrogio Mariani: "Il *Crocifisso* era entro un armadio, posto contro il Coro delle monache, ma in una propria cameretta"<sup>57</sup>.

Nel 1932 fu chiuso in una nicchia a vetri con lampadine all'interno.

Terminato il restauro eseguito da Rosalia Alliana, a cura della Reale Soprintendenza ai monumenti e alle Gallerie dell'Umbria nel 1939, il *Crocifisso* fu ricollocato nello stesso luogo di prima con alcune modifiche: si costruì un nuovo fondello e una camera d'aria, togliendo il vetro di protezione, e si sostituirono le quattro lampade elettriche che illuminavano con due riflettori. Furono decise queste modifiche in quanto si sospettava che il sollevamento del colore a scaglie, constatato sul *Crocifisso* agli inizi del restauro, fosse dovuto all'eccessivo riscaldamento subito nei periodi di lunga accensione delle lampadine all'interno della nicchia ricoperta di vetro e agli sbalzi di temperatura prodotti dall'adesione della tavola ad una parete troppo sottile, soleggiata dall'esterno<sup>58</sup>.

Nel 1958, con l'apertura al pubblico delle altre due campate della cappella di S. Giorgio, fu posto all'interno di un telaio, al centro della grande vetrata che delimitò a nord la parte della cappella da riservare al SS. Sacramento.

Nel corso dei restauri del 1999 - 2001 tale vetrata fu tolta per ricomporre l'unitarietà della cappella. Il *Crocifisso* poi, dopo una pulitura dell'intera superficie, una revisione completa del

---

<sup>53</sup> Cf. **F. CASOLINI**, *Il Protomonastero...*, 258. Tale "armario" fu sostituito nel 1880. Per questa notizia si veda **T. PAOLUCCI LOCCATELLI**, *Vita breve di S. Chiara di Asisi*, vergine e fondatrice dell'Ordine delle Clarisse, Assisi, 1882, 149.

<sup>54</sup> Cf. *Guida de' Pellegrini, che bramano visitare i Santi luoghi della Serafica Città di Asisi, con le innumerevoli Sacre Reliquie, che si trovano in ciascuna Chiesa. Opera non meno divota che curiosa raccolta, e divisa in tre giornate da un Servo di Dio per maggior commodità de' pietosi cristiani*, stampata dalla tipografia Giacomo Salvi di Assisi nel 1618, 29.

<sup>55</sup> Cf. **M. BIHL**, *Documenta inedita...*, cit., 151.

<sup>56</sup> Cf. **L. BRACALONI**, *Il prodigioso Crocifisso che parlò a S. Francesco in Studi Francescani* II/36 (1939), 192-193.

<sup>57</sup> Cf. **A. MARIANI**, *Reminiscenze d'un pellegrino*, Firenze 1882, 96.

<sup>58</sup> Cf. **A. BERTINI CALOSSO**, *Relazione del Reale Soprintendente ai monumenti e alle gallerie dell'Umbria*, Perugia, 1939.

consolidamento e fissaggio del sistema della pellicola pittorica e una reintegrazione delle microlacune e velatura degli scompensi cromatici, fu ricollocato senza telaio immediatamente dietro l'arcone. Per sostenerlo fu realizzata una struttura metallica in lamiera e tubolari di ferro con tiranti di aggancio in acciaio.

Il Crocifisso di San Damiano, di stile romanico, con tutta probabilità fu eseguito nella prima metà del secolo XI da un autore sconosciuto. Alto due metri e sei centimetri, senza lo zoccolo, e largo uno e cinquanta, è dipinto su un telo di lino grezzo steso su una tavola di noce, per uno spessore complessivo di 10 centimetri e mezzo. Il legno fu tagliato a forma di croce, sormontato da un pezzo rettangolare e allargato ai lati con due lastre pure rettangolari.

Ispirandosi alla *Lettera agli Ebrei*, dove si legge “È risorto il pastore grande delle pecore” (cf. *Eb* 13,20), l'iconografo rappresenta Cristo Risorto come il pastore grande delle pecore con occhi grandi, che guardano dovunque. A Lui, il Figlio Unigenito che è stato provato in ogni cosa, il Padre rimette ogni giudizio perché giudichi con giustizia e misericordia. Questo Cristo giudice e pastore in croce è raffigurato con i fianchi cinti da un *linteum* (cf. *Gv* 13,1.4), ossia un grembiule a doppio telo, in modo da essere presentato come servo. L'aureola è crociata a corona con tre gemme a *quincus*, ciascuna delle quali è composta appunto di cinque punti: quattro punti esterni e uno in mezzo, che fa di questa croce una corona regale perché, come recita il *titulus* posto sopra il capo di Gesù, Egli è IH[esu]S NAZARE[nus] REX IUDEORU[m].

Nella scena in basso, sotto i piedi del Crocifisso, compaiono tracce di alcuni personaggi. Verosimilmente si tratta dei personaggi dell'*anastasis*, ossia della discesa agli inferi. Nel cerchio in alto, che significa l'irradiazione della gloria di Cristo, invece, viene messo in risalto il dinamismo vincitore della figura di Cristo che, dopo aver scardinato le porte degli inferi e liberato Adamo, Eva, i patriarchi e i re, sale di fianco, di prospetto verso l'alto. Nel semicerchio in alto, ossia l'empireo, che denota l'infinito, è visibile la mano del Padre che indica lo Spirito, facendo capire così che tutto quello che si vede è opera della Terza Persona della SS. Trinità. I personaggi ai lati del tondo sono le creature celesti che stanno accogliendo Cristo nella gloria del Padre.

Nel tabellone centrale vengono ripresentati e rappresentati alcuni personaggi come Chiesa che nasce nel giorno e nell'ora della morte di Cristo. Una riproposizione che vede prima Maria, posta all'altezza del costato trafitto di Cristo - S[an]C[t]A MARIA - a destra (a sinistra di chi guarda) e tutti gli altri con lei. Maria, che ha la mano sinistra sotto il mento e la destra che indica, è sia colei che contempla e medita (impressione), sia colei che indica (espressione). Maria Maddalena - MARIA MADDALENA - raffigurata a sinistra (a destra di chi guarda), invece, ha soltanto l'atteggiamento dell'impressione. L'apostolo Giovanni - S. IOANNES - a fianco di Maria, ha soltanto l'atteggiamento dell'espressione, come Maria, madre dell'apostolo Giacomo, - MARIA MA[ter] JACOBI, - e il Centurione - CENTURIU[s] - i quali sono collocati vicini a Maria Maddalena. Insomma Maria è il tipo della Chiesa, che Cristo in croce sta sposando. In lei si ritrova riunito tutto quello che qui viene affidato, scandito, suddiviso in parte a Giovanni, in parte a Maria Maddalena, in parte all'altra Maria, in parte anche al Centurione.

Quanto ai personaggi minori, sono coloro che seguiranno il Centurione che sta dicendo: “Veramente costui era Figlio di Dio”. Si trovano ai piedi rispettivamente a sinistra di Maria e a destra del Centurione. Quello a sinistra di Maria si chiama - LONGENU[s] - di cui è detto nell'*Apocrifo di Nicodemo* che era il romano che aprì il costato di Cristo e l'altro, a destra del Centurione, nel quale si è voluto identificare Stefanato: secondo lo stesso Apocrifo, una guardia o un servo del tempio che prese una spugna imbevuta nell'aceto e la porse a Gesù durante la sua Passione.

Nei bracci orizzontali della Croce ci sono, in ciascun lato, tre angeli, uno in piedi e due a mezza figura, che discutono e indicano quello che sta succedendo.

Scendendo giù nel braccio verticale inferiore si nota una fenice – un uccello fantasioso che secondo la mitologia pagana era affascinato dal fuoco con cui si bruciavano gli olocausti – che sta tendendo al fuoco, che, riproposto dall'iconografia cristiana, parla in modo emblematico della morte e risurrezione del Cristo, offerto in olocausto, bruciato dallo Spirito Santo.

Quanto alle reliquie francescane-clariane, anche queste furono conservate per secoli nel coro delle monache. Venivano mostrate ai fedeli attraverso la grata del transetto. Verso la fine del secolo XVI le suddette reliquie furono trasferite fuori, nel transetto<sup>59</sup>. Nel 1675 “l’armario” delle reliquie fu rinnovato e racchiuso entro la mostra di un altare ornato di sculture lignee dorate, sistemazione che, a parte qualche piccola modifica, durò fino al 1923. Allora le reliquie più interessanti furono poste in un armadio girevole nella cappellina del *Crocifisso di San Damiano*, costruita nel 1900 a ridosso del fianco meridionale della quarta campata della cappella di S. Giorgio, munita di grata. Nel 1932 si ampliò l’apertura dove era la ruota per il servizio della sacrestia, anch’essa collocata sul fianco meridionale della predetta campata – ma più vicina alla parete che divideva il coro delle monache da questa campata che non il vano del *Crocifisso* – munendola di inferriata. Lo stanzino retrostante divenne la cappellina delle reliquie.

Tra il 1957 e il 1958 ebbero luogo altri significativi cambiamenti in questa parte della Basilica che interessarono anche le reliquie: si realizzò sulla parete sud della quarta campata una nuova struttura a pianta ottagonale, da adibire a coro per le Clarisse, si aprirono al pubblico le altre due campate della cappella di San Giorgio e si trasferirono le reliquie in fondo alla cappella sotto la nuova cantoria, costruita per consentire alle monache di poter venerare il Crocifisso e di poter partecipare alle liturgie ivi celebrate. Con l’adeguamento liturgico della cappella di San Giorgio e del coro delle monache, realizzato nel 1999-2001, le reliquie migrarono in un nuovo locale, creato appositamente per esse, nel sotterraneo. Tale ambiente, più ampio di quello precedente, favorisce una migliore visione delle reliquie.

### 3.9.2. Gli affreschi

Dopo una prima fase di decorazione, collocabile probabilmente nella seconda metà del Duecento e di cui rimangono scarse tracce con partiture geometriche su fondo giallo che fingono un rivestimento marmoreo, la cappella fu oggetto di una ridecorazione nella prima metà del secolo XIV. Furono affrescate due pareti della parte della cappella allora riservata alle monache, cioè la quarta campata. La decorazione ebbe inizio dalla parete orientale, quella adiacente al transetto, dove trovarono posto tre episodi della Passione di Cristo, adattati alla forma centinata della lunetta: a sinistra la *Resurrezione*, al centro la *Deposizione dalla Croce*, a destra il *Compianto sul Cristo deposto*. Nel primo si vede Cristo Risorto che esce dal sepolcro con il vessillo in mano, adorato da alcuni angeli. Nel secondo Gesù è deposto dalla Croce con Giuseppe di Arimatea che ne sostiene il corpo mentre Maria gli bacia le mani. Maria Maddalena in pianto abbraccia la Croce di Gesù, mentre Nicodemo gli schioda i piedi. Le altre pie donne protendono le mani verso Gesù. Giovanni, dal lato opposto, prega e piange. Sopra, entro una mandorla sorretta da otto angeli, appare il Redentore col nimbo crocigero, che accosta la non lontana ascensione allo scandalo della croce. Nel

---

<sup>59</sup> Ultimamente è stata identificata l’apertura dell’armadio contenitivo delle reliquie. Nell’interno si scorgono le decorazioni con angeli ed elementi decorativi. Nella parte esterna i saggi eseguiti hanno rilevato la presenza di altre decorazioni ornamentali che incorniciavano l’apertura e lo stemma del Vescovo Crescenzi, che conferma così l’epoca della pittura murale. Sappiamo, infatti, che l’episcopato di Marcello Crescenzi è compreso tra il 1591 e il 1630. Sostituì la grata originaria, sicuramente di dimensioni inferiori come si ricava anche dalla grande lacuna che investe gli affreschi trecenteschi all’interno della cappella di San Giorgio, sulla medesima parete.

terzo Maria depone il corpo di Gesù nel sepolcro, aiutata da Giuseppe, Nicodemo e Giovanni, mentre tre pie donne esprimono il loro dolore col pianto.

Sembra probabile che lo sconosciuto pittore di questi tre episodi (Maestro della Cappella di San Giorgio) abbia anche affrescato sulla parete meridionale le figure appaiate di *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Maria Maddalena*. Per la loro dipendenza dall'attività assistite di Pietro Lorenzetti, è assai probabile che i predetti affreschi risalgano a dopo il 1315-20, ma prima del 1335, per la precedenza rispetto alla sottostante *Maestà* di Puccio Capanna<sup>60</sup>. La figura di santa Chiara con un giglio e un libro, visibile sulla parete meridionale, si ipotizza fu dipinta da un altro pittore meno raffinato, che tuttavia condivide le componenti senesi culturali ed operò non lontano nel tempo dall'autore precedente.

Nella metà inferiore della parete orientale è affrescato un celebre finto polittico murale, la *Maestà*, che raffigura la Vergine Maria seduta su un trono gotico che sulle ginocchia regge il Bambino benedicente, a sinistra santa Chiara e san Giovanni Battista, a destra san Michele Arcangelo e san Francesco. Diversamente dagli affreschi sovrastanti, la *Maestà* ha avuto una vicenda critica assai più movimentata, in quanto la ricerca di un'identità storica per il gruppo di dipinti murali, tutti ad Assisi, a questo collegati è passata attraverso i nomi di Giotto, Maso, Stefano Fiorentino, tutti esperti maestri fiorentini, per poi trovare unanime consenso intorno al nome di "Puccio Cappanna de Assisi, discipulo de Giotto"<sup>61</sup>. Le opere eseguite da Puccio ad Assisi si collocano tutte tra il quarto e il quinto decennio del Trecento<sup>62</sup> e anche per l'affresco della cappella di San Giorgio è stata avanzata, da Filippo Todini, la proposta di collegarlo ad un rogito del 21 gennaio 1335, nel quale una Vannutia insieme alla figlia, entrambe monache del monastero di Santa Chiara, lasciarono al monastero un terreno coltivato ad oliveto da alienarsi a discrezione della abbadessa Ciccola di Bartolo, "*in fabrica et opere dicte Ecclesie et Conventus*"<sup>63</sup>. La proposta ha un suo fondamento per almeno due ragioni: il dipinto fu commissionato da una clarissa ritratta in adorazione; un ruolo di primo piano tra i Santi intercessori viene svolto da Giovanni Battista, ritratto alla destra della Vergine, laddove Vannutia o Vanna risulta un'abbreviazione di Giovanna.

L'intera parete settentrionale della cappella, a ridosso della navata della chiesa, è occupata da storie dell'*Incarnazione* o della vita della Vergine. Nella metà superiore della lunetta è centrato l'episodio isolato dell'*Annunciazione*; nella parete sottostante sono raffigurati a sinistra *San Giorgio che trafigge il drago* alla presenza della principessa – in memoria della dedicazione della cappella – al centro la *Natività* con l'annuncio ai pastori, a destra l'*Adorazione dei Magi*; dello stesso autore è la figura frammentaria di *Santa Lucia* affrescata nel lato interno del pilastro di sinistra<sup>64</sup>.

Le storie dell'*Incarnazione* testimoniano il radicale ribaltamento nella cultura figurativa assisana di metà secolo, quando "del tutto estinte, dopo la tragedia della peste, le antiche maestranze di fondazione giottesca, negli anni seguenti le commissioni migliori furono appannaggio di una personalità di notevole spicco sopravvissuta al flagello, giunta in città agli inizi del quinto decennio:

---

<sup>60</sup>Per sopperire all'assenza di iscrizioni dedicatorie con date o firme e di documenti d'archivio, i critici ricorrono all'analisi dello stile pittorico. Cf. E. LUNGHI, *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi...*, 398.

<sup>61</sup>Per un dettagliato riepilogo dell'intera vicenda critica si veda E. LUNGHI, *Puccio Capanna: itinerario di una vicenda critica*, in *Puccio Capanna*, Catalogo della mostra, Assisi 1989, 23-40.

<sup>62</sup>Per una nuova cronologia dell'attività del pittore ad Assisi si veda E. LUNGHI, *Puccio Capanna nella confraternità di S. Giorgio ad Assisi* in "Arte Cristiana", 754, 1993, 5-14.

<sup>63</sup> Cf. F. TODINI, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in AV. VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, 400; il documento è pubblicato da F. CASOLINI, *Il Protomonastero...*, 320, nota 287.

<sup>64</sup> Cf. E. LUNGHI, *La decorazione pittorica della chiesa*, in M. BIGARONI-H.-R. MEIER-E. LUNGHI, *La Basilica S. Chiara...*, 252-253.



Pace di Bartolo, il Pace da Faenza di Giorgio Vasari”<sup>65</sup>. Questo maestro appare palesemente formato su modelli di cultura gotica settentrionale, lombarda e bolognese, con cadenze a volte di tipo miniaturistico, non senza modi francesizzanti, segnate da un elegante linearismo e una notevole levità nella narrazione. La principessa nella scena di *San Giorgio*, gli angeli della *Natività*, il gruppo dei Magi nell’*Adorazione* sono, infatti, caratterizzati da movenze e fattezze di gusto già anticipatore di temi che diverranno consueti alla pittura tardogotica.

Nella terza campata della cappella si conservano due affreschi: l’immagine di papa *Urbano V benediciente* che reca una tavoletta con le teste dei Santi Pietro e Paolo dipinto da Pace di Bartolo e una Santa Chiara in veste di Madonna della Misericordia, che raccoglie sotto il suo mantello delle clarisse inginocchiate in preghiera con la corona del rosario in mano; seguono Sant’Anna e Maria Vergine con il Bambino sulle ginocchia, sedute su una panca; San Girolamo penitente; San Rocco; San Francesco stigmatizzato. Il dipinto, opera di Francesco Tartaglia, risale al 1527.

### 3.9.3. Le vetrate

Le tre vetrate policrome della cappella furono forgiate da p. Alberto Farina, OFM, nelle officine della ditta Quentin di Firenze tra il 1967 e il 1969<sup>66</sup>. La vetrata del presbiterio raffigura il prodigio delle Stimate di san Francesco e le altre due, l’una nella seconda campata e l’altra nella parete occidentale, rispettivamente santa Chiara che fascia le ferite di san Francesco e san Giorgio che uccide il drago.

## 3.10. La cripta

Le due scale a gomito in adiacenza alle pareti laterali della navata che si congiungono su un pianerottolo antistante il vestibolo della cripta, realizzate nel 1934 per ovviare ai problemi causati dall’unica scalinata di accesso alla cripta, costruita nel 1872, sono state arretrate verso l’ingresso principale di una campata a causa dell’ingrandimento del sotterraneo effettuato nel 1999-2001 per creare un nuovo ambiente per le reliquie. In fondo alla cripta originale – la cui costruzione a causa della situazione politica del tempo si protrasse dal 1850 al 1872 – si trova, dietro ad una grata, un’urna di cristallo e di pietra del Subasio di fattura recente<sup>67</sup> all’interno della quale giace su una tavola in legno grezzo il corpo-reliquiario<sup>68</sup> che racchiude i resti mortali di S. Chiara.<sup>69</sup> Nel mezzo

---

<sup>65</sup> Cf. **F. TODINI**, Contributo alla pittura del Trecento ad Assisi Puccio Capanna e i suoi seguaci, in “Esercizi”, 2, 1979, 36.

<sup>66</sup> Cf. *Cronaca del Protomonastero S. Chiara 1900 all’11 febbraio 1975*.

<sup>67</sup> La decisione di sostituire l’urna, avvenuta nel 1987, fu presa a motivo dello stato ormai fatiscente di quella precedente – realizzata in Francia in ottone dorato e cristallo nel 1872 – e al fatto che l’ottone aveva contribuito al deterioramento delle ossa della Santa.

<sup>68</sup> Il ‘corpo’, fuorché la maschera del volto, le mani e i piedi che sono in porcellana, è in resina.

<sup>69</sup> Cf. **F. CASOLINI**, *Il Protomonastero di S. Chiara in Assisi Storia e Cronaca (1253-1950)*, Milano 1950, 208-209.223. Dall’esame dei primi testimoni – tra cui si annoveravano dei medici e dei chirurghi – ad osservare il corpo della Santa dopo il sollevamento del coperchio del suo sarcofago il 23 settembre 1850, risulta che giaceva lo scheletro “assai ben composto, cioè ogni parte al suo proprio luogo”. La testa era alquanto reclinata sull’omero destro, forse costretta dalla concavità della pietra; il braccio sinistro poggiava sul petto, il destro era distesa lungo la persona. Tuttavia l’umidore del loculo affondato nelle viscere della terra aveva coperto lo scheletro di uno strato di bianca calugine, e lo aveva reso quasi friabile, all’improvviso contatto dell’aria. Per timore che le sue ossa deperissero ulteriormente, nel 1864 fu affidato al romano Modesto Scevola, noto per aver trattato con un suo speciale procedimento i resti di altri santi, il compito di consolidare e ricomporre la figura della Santa. Si ignora a quale trattamento disinfettante Scevola abbia sottoposto le ossa; si sa soltanto che ha usato cera e colofonia sia per l’integrazione sia per la saldatura dei frammenti tra essi, impedendo che le ossa respirassero e quindi contribuendo al loro lento ma inevitabile degrado. Cf. **G. NOLLI – N. GABRIELLI – M. VENTURINI – E. FULCHERI – M. BENEDETTUCCI**, *S. Chiara d’Assisi Relazioni sul trattamento*

della cripta originale sorge una costruzione a figura dodecagona regolare che ha la duplice funzione di mettere in evidenza il cunicolo entro il quale fu ritrovata la nuda arca di travertino con la salma della Santa e di servire al culto mediante un altare. Nella nuova estensione della cripta, verso l'ingresso principale, sono invece esposte alcune reliquie francescane-clariane, tra le più preziose che ci sono state tramandate.

#### 4. BIBLIOGRAFIA

**N.B.** Come testi-base per questa presentazione la curatrice si è servita delle seguenti opere: **F. CASOLINI**, *Il Protomonastero di S. Chiara in Assisi. Storia e cronaca (1253 – 1950)*, Milano 1950; **M. BIGARONI – H.-R. MEIER – E. LUNGH**I, *La Basilica di S. Chiara in Assisi*, Ponte S. Giovanni, Perugia 1994. A motivo di questa scelta le note a piè di pagina, relative a questi libri, non sono molte.

La descrizione degli affreschi è stata talvolta arricchita dalla recente Guida d'arte di Elvio Lunghi: **E. LUNGH**I, *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi. Guida alle opere di Giotto e dei pittori umbri del Trecento nelle chiese e nei musei di Assisi*, Marsciano (PG) 2012.

Le fonti delle altre aggiunte e degli altri aggiornamenti sono, invece, puntualmente segnalate nelle note a piè di pagina.

---

*conservativo eseguito sui resti del suo corpo*, Roma 1987, 17.24.47.59. Infatti durante il trattamento conservativo sui sacri resti del corpo di S. Chiara, che ebbe luogo tra il 12 novembre 1986 e il 9 aprile 1987, si scoprì che soltanto 57 ossa su un totale di 208 di cui deve essere composto lo scheletro umano (secondo il Testut) erano ben conservate. Tale numero però è stato sufficiente per poter calcolare la statura della Santa: cm. 1.55. Quanto ai frammenti che potevano essere identificabili e collocabili nella loro ubicazione anatomica, sono stati ricongiunti alle ossa di appartenenza mediante resina poliestere n. 5026 della *Snia-Viscosa*, additivata di areosil (silice micronizzata) che consente un'ideale traspirazione. Il colore bianco-opalino della resina permette di riconoscere tutti i punti delle ossa nelle quali è stata impiegata.