

San Bonaventura e l'«Apocalisse» di Cimabue nella Basilica superiore di Assisi

di Maria Raffaella Menna

Il legame fra le pitture di Cimabue ad Assisi e l'Università della Tuscia è molto stretto. Infatti, dopo il sisma del 26 settembre 1997, la Facoltà di Conservazione dei Beni culturali di Viterbo ha fatto parte del Gruppo di studio e progettazione per il restauro dei dipinti murali in frammenti della Basilica di San Francesco in Assisi, lavorando alle operazioni di recupero e ricomposizione dei dipinti in frammenti (fig. 1)¹. È proprio la vela dipinta da Cimabue nella volta del transetto, volta che sovrasta da una parte le storie dell'*Apocalisse* e dall'altra le storie apostoliche, ha costituito un caso particolarmente complesso e difficile².

Nel 1960 a questo stesso convegno Margherita Gabrielli trattava il tema del pensiero di san Bonaventura in relazione alle *Storie di san Francesco* dipinte da Giotto nella navata³; da allora le indagini a seguito dei restauri e gli ulteriori studi hanno permesso di acquisire nuovi elementi sulle fasi di esecuzione dei dipinti⁴. È emerso che l'intero programma della

¹ Il gruppo di studio, coordinato da Maria Andaloro, che ha lavorato fra il 1997 e il 2006, era costituito oltre che dalla Facoltà di Conservazione dei beni culturali della Tuscia, dall'Istituto Centrale per il Restauro e dalla Sovrintendenza dei Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici dell'Umbria. Il sisma causò il crollo della vela con san Matteo dipinta da Cimabue nella volta degli Evangelisti e della vela con san Girolamo nella volta dei Dottori dipinta da Giotto. Cfr. M. Andaloro, G. Basile, F. Cristoferi, *Guida al recupero, ricomposizione e restauro di dipinti murali in frammenti. L'esperienza della Basilica di San Francesco ad Assisi / Guide to the Recovery, Recomposition and Restoration of Shattered Wall Paintings Experience gained at the Basilica of St Francis in Assisi*, a cura del Gruppo di studio e progettazione per il restauro dei dipinti murali in frammenti della Basilica di San Francesco in Assisi, Iride, Roma 2001.

² Cfr. G. Basile, *Un restauro "impossibile"*, in G. Bonsanti (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, 2 voll., Panini, Modena 2002, I. *Atlante fotografico: Basilica inferiore*, pp. 216-268; G. Basile (a cura di), *Restauri in San Francesco ad Assisi. Il cantiere dell'utopia. Studi, ricerche e interventi sui dipinti murali e sulle vetrate dopo il sisma del 26 settembre 1997*, Istituto Centrale per il Restauro, Quattroemme, Perugia 2007; M. Viscontini, *Applicazioni informatiche nel cantiere di recupero e assemblaggio, 1997-2006*, ivi, pp. 113-115; G. Basile, *L'intervento di restauro sui dipinti murali della Basilica superiore di San Francesco in Assisi*, in Id. (a cura di), *I colori di Giotto. La Basilica di Assisi: restauro e restituzione virtuale*, catalogo della mostra (Assisi, 11 aprile - 26 settembre 2010), Paoline, Milano 2010, pp. 26-37; Id., *Documentazione e memoria del restauro della Basilica di San Francesco in Assisi dopo il sisma del 26 settembre 1997*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: i committenti*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), Mondadori-Electa, Milano 2011, pp. 600-604.

³ Cfr. M. Gabrielli, *Gli affreschi di Giotto in Assisi e S. Bonaventura*, «Doctor Seraphicus», VII (1960), pp. 40-60. Il tema è stato approfondito e sviluppato da G. Ruf, *Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie*, Schnell & Steiner, Regensburg 2004.

⁴ L'Istituto Centrale per il Restauro ha svolto una vasta campagna di restauro fra il 1963 e il 1983, il controllo e la revisione dei dipinti fra il 1991 e il 1996; a questi è seguito il complesso intervento citato in conseguenza del terremoto del 1997; cfr. *supra*, nota 2.

Basilica superiore è un insieme unitario – concepito nella sua globalità – ed è stato eseguito in un arco di anni più ristretto, individuato fra il pontificato di Niccolò III (1277-1280) e il pontificato di Niccolò IV (1288-1292)⁵.

Il ciclo dell'*Apocalisse*, dipinto da Cimabue fra il 1277 e il 1280, si trova nel transetto meridionale ed era costituito da sei scene (fig. 2)⁶: *Adorazione dell'Agnello*, *L'angelo del sesto sigillo e la visione degli angeli dei venti ai quattro angoli della terra*, *Apertura del settimo sigillo* sulla parete meridionale; la *Battaglia di san Michele contro il drago*, la *Caduta di Babilonia*, *San Giovanni e l'angelo* sulla parete occidentale (figg. 3-10). Le scene si inseriscono nel programma generale del transetto che presenta le *Storie degli apostoli Pietro e Paolo* nel braccio settentrionale e le *Storie della Vergine* nell'abside oltre a due grandiose scene di Crocifissione sulle pareti orientali di entrambi i transetti.

L'*Apocalisse*, com'è stato ripetutamente segnalato, presenta molti elementi originali rispetto alla tradizione della pittura monumentale sia per la vastità del ciclo che per la selezione delle scene e le scelte iconografiche senza precedenti. Cercando di dare una spiegazione a queste specificità nel 1966 Augusta Monferini propose una lettura dell'*Apocalisse* di Cimabue alla luce del pensiero gioachimita, mettendo in relazione il testo pittorico con la *Lectura super Apocalipsim* dell'eretico Pietro di Giovanni Olivi⁷. Scena chiarificatrice di questa interpretazione è la *Caduta di Babilonia* (fig. 8), nella quale la studiosa individuava una precisa allusione alla corruzione presente della Chiesa, specificamente al nepotismo di Niccolò III Orsini, nella figure di orsatti (piccoli orsi-orsini) rappresentati davanti alle porte della città⁸. La Monferini leggeva anche gli stemmi Orsini posti sul Cam-

⁵ Sulla complessa questione del cantiere della Basilica superiore di Assisi si rimanda ad alcuni degli studi fondamentali: H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Mann, Berlin 1977; Id., *Assisi e Roma. Risultati, problemi, prospettive*, in A.M. Romanini (a cura di), *Roma anno 1300*. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medioevale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980), L'Erma di Bretschneider, Roma 1983, pp. 93-102; B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto. Le storie di San Francesco ad Assisi*, Skira, Milano 1996; S. Romano, *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Viella, Roma 2001, pp. 49-76; Id., *La O di Giotto*, Electa, Milano 2008, pp. 20-127; G. Bonsanti, *La pittura del Duecento e del Trecento*, in Id. (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, vol. I, cit., pp. 113-208; D. Cooper, J. Robson, *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, «Apollo», 157 (2003), pp. 31-35; Idd., *The Making of Assisi: The Pope, The Franciscan and the Painting of the Basilica*, Yale University Press, New Haven-London 2013; C. Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Einaudi, Torino 2015.

⁶ L. Bellosi, *Cimabue*, apparati a cura di G. Ragionieri, Motta, Milano 1998, pp. 156-157, sosteneva una datazione al 1288-1292 analoga ai dipinti della navata; per un quadro riassuntivo della questione si rinvia alla scheda di A. Monciatti in Bonsanti (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, cit., vol. II. *Testi. Saggi e Schede*, pp. 554-608 e cfr. vol. I, pp. 991-1063; si veda anche la scheda di Giovanna Ragionieri in Bellosi, *Cimabue*, cit., pp. 278-281.

⁷ Cfr. A. Monferini, *L'Apocalisse di Cimabue*, «Commentari», 17 (1966), pp. 25-55. Sul pensiero di Giovanni Olivi mi limito a rinviare a R. Manselli, *La «Lectura super Apocalipsim» di Pietro di Giovanni Olivi. Ricerche sull'escatologismo medioevale*, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 1955.

⁸ Cfr. Monferini, *L'Apocalisse di Cimabue*, cit., pp. 40-41. Sulla veduta di Roma di Cimabue si veda M. Andaloro, *Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue*, «Arte Medievale», 2 (1984),

pidoglio nella veduta della città di Roma nella vela dell'evangelista Marco, in relazione al senatore Gentile Orsini, che si era schierato dalla parte dei D'Angiò contro la sua stessa famiglia, e individuava un momento possibile per la presenza di un programma con rimandi spiccatamente antipapali nel periodo che seguì la morte di Niccolò III nel 1280, contrassegnato dalla vacanza del soglio pontificio conclusasi poi con l'elezione di Martino IV e, per l'Ordine francescano, dal generalato di Bonagrazia favorevole alla fazione degli spirituali⁹. Se questa lettura oggi non è più condivisibile, dopo che è stato chiarito il forte coinvolgimento della committenza papale per tutta la decorazione della Basilica¹⁰, la Monferini ha comunque il merito di aver individuato la problematica e di aver stimolato la discussione.

Negli anni successivi Charles Mitchell, partendo dalla *Legenda maior* di san Bonaventura, formulava l'ipotesi che l'intero programma della chiesa superiore, nel suo insieme, riflettesse una visione della storia di stampo gioachimita e leggeva le storie apocalittiche quale continuazione del ciclo francescano della navata; sottolineava, inoltre, come la loro collocazione di fronte alle *Storie degli apostoli Pietro e Paolo*, nel transetto destro, istituisca un parallelo fra l'apostolato dei Francescani della chiesa ultima e quello degli apostoli¹¹. In seguito è prevalsa una lettura non storicizzata delle storie apocalittiche che ha ridimensionato, fino a neutralizzarla, la componente gioachimita¹². In questa direzione è il contributo di Irene Hueck¹³, che ha messo in relazione la scelta delle scene con la dedica degli altari del transetto. Entro questa complessa problematica, si deve a Iole Carlettini¹⁴ per prima la proposta di interpretare il programma alla luce del complesso pensiero escatologico di san Bonaventura espresso nelle *Collationes in Hexaëmeron*, conferenze tenute all'Università di Parigi nel 1273, proposta che è stata ripresa e sviluppata recentemente da Chiara Frugoni nella rilettura di tutto l'insieme del programma pittorico della Basilica superiore di Assisi¹⁵.

pp. 143-177; C. Frugoni, *L'Italia di Cimabue nella Basilica superiore di Assisi. Uno sguardo dal transetto alla navata*, in F. Bocchi, R. Smurra (a cura di), *Imago Urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*. Atti del Convegno internazionale (Bologna, 5-7 settembre 2001), Viella, Roma 2003, pp. 33-63.

⁹ Cfr. Monferini, *L'Apocalisse di Cimabue*, cit.

¹⁰ Fondamentale per questo aspetto rimane la lettura del programma data da Belting, *Die Oberkirche...*, cit., *passim*.

¹¹ Cfr. Ch. Mitchell, *The Imagery of the Upper Church at Assisi*, in *Giotto e il suo tempo*. Atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto (Assisi-Padova-Firenze, 24 settembre - 1 ottobre 1967), De Luca, Roma 1971, pp. 113-134.

¹² Cfr. Belting, *Die Oberkirche...*, cit., pp. 63-64; Y. Christe, *L'Apocalypse de Cimabue à Assisi*, «Cahiers Archéologiques», 29 (1980-1981), pp. 157-174.

¹³ Cfr. I. Hueck, *Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von san Francesco in Assisi*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXV/3 (1981), pp. 279-324. La vicenda storiografica è riassunta in I. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue e la meditazione escatologica di S. Bonaventura*, «Arte medievale», VII/1 (1993), pp. 105-128.

¹⁴ Cfr. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit.

¹⁵ Cfr. Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., pp. 54-64. Per il rapporto Bonaventura e Gioacchino si rimanda a J. Ratzinger, *San Bonaventura. La teologia della storia*, a cura di L. Mauro, trad. di M. Montelatici, Nardini, Firenze 1991, pp. 106-107, 119-123.

Ripercorriamo le singole scene dell'*Apocalisse*, leggibili con difficoltà, giacché che si presentano come il negativo fotografico dell'originale per il fenomeno dell'ossidamento della biacca e, in alcuni casi, con vaste lacune¹⁶. La sequenza procede alternando scene di stampo narrativo – come l'*Apertura del sesto sigillo e la visione degli angeli dei venti ai quattro angoli della terra*, la *Battaglia di san Michele contro il drago* – a scene teofaniche, quali l'*Adorazione dell'Agnello* o l'*Apertura del settimo sigillo*. Nella pittura monumentale generalmente prevale una sola tipologia, ad esempio a Nepi nella Chiesa di Sant'Elia prevale il senso narrativo¹⁷, con la sequenza in successione di tutti i momenti dell'*Apocalisse*, in altri casi troviamo immagini di visioni isolate, di norma nell'abside o sulla controfacciata¹⁸.

Altra particolarità presente ad Assisi è che in alcuni casi non è del tutto chiaro a quale passo dell'*Apocalisse* le scene facciano riferimento. Basti citare la scena con *San Giovanni e l'angelo* (fig. 4), la quarta nella successione, nella quale si distingue san Giovanni con l'angelo che indica qualcosa con il braccio destro verso il basso a metà di una collina su un'isola circondata dal mare con i pesci. La scena è stata messa in relazione al passo iniziale dell'*Apocalisse* (1,9-11) anche se in contrasto con la sua posizione all'interno del ciclo dipinto¹⁹, al passo finale (Ap 21,1-9)²⁰ o ancora, secondo la recente proposta di Chiara Frugoni, formulata sulla base della lettura del disegno di Johann Anton Ramboux (1790-1886) (fig. 10), al passo Ap 12,1-12, nel quale l'angelo annuncia la minaccia che incombe sulla terra (*Caduta di Babilonia*) e sul mare²¹.

I modelli pittorici ai quali si rifà Cimabue sono stati individuati concordemente dagli studiosi nelle miniature delle Apocalissi inglesi del XIII secolo²²; in Inghilterra ha inizio infatti a partire dalla metà del secolo una copiosa e ricercata produzione di volumi che contengono il testo dell'*Apocalisse* corredato da numerose miniature che arrivano ad avere fino a 80/100 immagini e che si diffonde rapidamente nella Francia settentrionale²³. La presenza di modelli del nord Europa ad Assisi non sorprende; è

¹⁶ Cfr. E. Sindona, *L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Rizzoli, Milano 1975, p. 69.

¹⁷ Cfr. Y. Christe, *The Apocalypse in the Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries*, in R.K. Emmerson, B. McGinn (a cura di), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca & London 1992, pp. 239-240.

¹⁸ Cfr. Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Picard, Paris 1996.

¹⁹ La scena iniziale non prevede il mare che è invece raffigurato nella scena di Assisi.

²⁰ Cfr. Christe, *L'Apocalypse de Cimabue à Assise*, cit., pp. 157-174, in part. 160-161.

²¹ C. Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 110, fig. 30 rileva come nel disegno in alto si legga la scritta in parte cancellata con le parole *Audi et replebit draco*. Sui pittori francesi e la pittura di Assisi si veda da ultimo I. Carlettini, *Alla ricerca di Cimabue: i disegni di Ingres ad Assisi*, in G. Bordi et alii (a cura di), *L'officina dello sguardo*. Scritti in onore di Maria Andaloro, 2 voll., Gangemi, Roma 2014, II. *Immagine, Memoria, materia*, pp. 271-277.

²² Cfr. Monferini, *L'Apocalisse di Cimabue*, cit.; Hueck, *Cimabue und das Bildprogramm...*, cit., p. 284; Carlettini, *Alla ricerca di Cimabue*, cit., pp. 106-107 e 125 nota 29.

²³ Cfr. R.K. Emmerson, S. Lewis, *Census and Bibliography of Medieval Manuscript containing Apocalypse Illustration ca. 800-1500: II*, «Traditio», 41 (1985), pp. 367-409; G. Henderson, *Studies in English Manuscript Illumination*, Part II. *The English Apocalypses*; I, «The Journal of the

da mettere in relazione al carattere internazionale del cantiere nel quale, negli stessi anni in cui opera Cimabue, sono attive maestranze "ultramontane" nel transetto destro, non solo per la realizzazione delle vetrate, ma anche per l'esecuzione dei dipinti nella parte superiore delle pareti, dove è stata individuata l'opera di un pittore di origine probabilmente inglese²⁴. In Cimabue il legame con modelli inglesi è stato precisamente individuato in alcune scene quali *San Giovanni e l'angelo*, la *Battaglia di san Michele contro il drago* (Ap 12,7-12), che trovano riscontri esatti nell'*Abingdon Apocalypse* (London, BL Add. MS 42555)²⁵; la *Caduta di Babilonia*, come segnala la Carlettini, attinge a due episodi distinti delle miniature (la caduta di Babilonia e l'invito ad allontanarsi dalla città)²⁶.

Altre scene invece sono elaborazioni originali – *L'apertura del sesto sigillo e la visione degli angeli dei venti ai quattro angoli della terra* – o attingono a più scene per poi variarle²⁷.

La selezione delle scene è del tutto particolare, per l'immediato passaggio dall'*Adorazione dell'Agnello* all'*Apertura del sesto sigillo* e il tralasciare del tutto l'apertura dei primi cinque sigilli; nello stesso tempo il programma è completato dalla raffigurazione di Cristo fra cherubini e serafini, oggi poco leggibile, nella lunetta di fronte alla *Battaglia di san Michele contro il drago* e dalla raffigurazione delle gerarchie angeliche disposte nella zona superiore delle pareti²⁸.

Passiamo brevemente all'analisi delle singole scene.

Il primo episodio, l'*Adorazione dell'Agnello* (fig. 3), si distacca dalla tradizione miniata dei codici inglesi, che descrivono il passo in maniera estremamente analitica, e attinge a codici più antichi, come il *Codex aureus* di St. Emmeram (München, BSB Clm 14000) di epoca carolingia²⁹. Cimabue o – meglio – il coltissimo *concepteur* del programma segue il te-

Warburg and Courtauld Institutes», 30 (1967), pp. 104-137; Id., *Studies in English Manuscript Illumination*, Part III. *The English Apocalypses*; II, «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 31 (1968), pp. 103-147; P. Klein, *Endzeiterwartungen und Ritterideologie. Die englischen Bilderapokalypsen der Frühgotik und MS Douce 180. Mit 30 originalgetreuen Faksimilseiten und 175 Schwarz-weiß Abbildungen*, Graz akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1983, pp. 171-184. Sul possibile legame fra la diffusione di questi testi e la fortuna del pensiero gioachimita cfr. S. Lewis, *The Enigma of Fr. 403 and the Compilation of a Thirteenth-Century English Illustrated Apocalypse*, «Gesta», 29 (1990), pp. 31-43.

²⁴ È la maestranza, individuata da Cesare Brandi, che dipinge la Trasfigurazione e la *Majestas* (cfr. C. Brandi, *Duccio*, Vallecchi, Firenze 1951, p. 131), messa in relazione con l'ambito inglese della scuola di Canterbury e Westminster (cfr. C. Volpe, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, nel volume collettaneo *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, introd. di G. Palumbo, Canesi, Roma 1969, p. 24 nota 4). La questione è stata sviluppata e messa a fuoco da Belting, *Die Oberkirche...*, cit., *passim*; V. Pace, *Presenze oltremontane ad Assisi: mito e realtà*, in Romanini (a cura di), *Roma anno 1300*, cit., pp. 239-252; Romano, *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, cit., in particolare pp. 50-51 e 71 nota 10.

²⁵ Cfr. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., p. 107; Hueck, *Cimabue*, cit., p. 284.

²⁶ Cfr. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., pp. 109-110.

²⁷ Per i riscontri e le varianti della scena con le Apocalissi inglesi cfr. *ivi*, pp. 111-115.

²⁸ Cfr. A. Monciatti, *Transetto meridionale, Gerarchie angeliche*, in Bonsanti (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, cit., vol. II, pp. 569, 571 e vol. I, pp. 985-988.

²⁹ Cfr. Monciatti, *Transetto meridionale, La visione del trono e l'adorazione dell'agnello*, *ivi*, p. 562.

sto di Ap 5,6-14, prendendo particolari da passi precedenti (l'arcobaleno simile a smeraldo di Ap 4,3 e il libro sigillato di Ap 5,1). L'Agnello invece di essere ritto (Ap 5,6) giace sul trono sdraiato, già immolato, coperto da un panno purpureo, con il muso verso la Crocifissione sulla parete adiacente³⁰. Intorno alla mandorla sono i vegliardi con le coppe e gli angeli, mentre i quattro viventi sono sostituiti dai simboli dei quattro evangelisti³¹.

La narrazione, come già accennato, salta del tutto l'apertura dei primi cinque sigilli per passare all'apertura del sesto, precisamente al momento in cui l'angelo ordina ai quattro angeli disposti ai quattro canti della Terra di trattenere i venti (Ap 7,1-3) (figg. 4-5); secondo la visione gioachimita e l'interpretazione di san Bonaventura l'apertura del sesto sigillo è il periodo più vicino al periodo di pace³². La scena, esattamente al centro del transetto, presenta ampie lacune in tutta la parte superiore; della figura dell'angelo in volo che sale da Oriente, resta buona parte del corpo con la tunica e il manto morbidamente svolazzanti, un'ala, mentre non è più leggibile il volto³³; sotto è la città circondata dalle mura e davanti a esse le figure statuarie degli angeli che reggono con una mano il corno che racchiude i venti³⁴. Chiara Frugoni sottolinea come la scena intenda comunicare un messaggio positivo piuttosto che ricordare la catastrofe avvenuta con l'apertura del sesto sigillo (Ap 6,13-17): il sole splende in alto a sinistra, il paesaggio arioso si apre fra due colline con alberi, il cielo è azzurro, le case non sono crollate e distrutte, ma ben allineate fra loro.

Nel Prologo della *Legenda maior* Bonaventura identifica Francesco nell'angelo del sesto sigillo³⁵ e dunque nell'angelo dipinto da Cimabue si può individuare un riferimento al fondatore dell'Ordine francescano³⁶. È da rilevare che non solo l'angelo è esattamente al centro della scena, ma è anche al centro della parete del transetto e dunque dell'intera composizione. Nel transetto settentrionale, perfettamente in asse a questa scena

³⁰ Cfr. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue*, cit., pp. 113-114. Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 112 ricorda che la bolla *Sicut pbiae auae* di Gregorio IX del 1228 inizia con la citazione dell'Adorazione dell'Agnello, e che lo stesso Francesco, nella *Exhortatio laudem Dei*, cita Ap 5,12; cfr. FF p. 112.

³¹ Cfr. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., pp. 111-112; Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 112.

³² Cfr. Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 112.

³³ Cfr. Belting, *Die Oberkirche...*, cit., p. 65 leggeva un'aureola crucisignata e ipotizzava fosse raffigurato Cristo; Hueck, *Cimabue*, cit., p. 289 individua una croce nella mano dell'angelo; cfr. poi Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., p. 118; Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 114.

³⁴ Per i modelli antichi ai quali ha attinto Cimabue per gli angeli, si veda specialmente nel dettaglio I. Carlettini, *Deduzioni dall'Antico nell'opera di Cimabue*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), Mondadori-Electa, Milano 2006, pp. 493-500; Id., *Gli angeli dei venti nell'Apocalisse di Cimabue: Cimabue e l'antico tra Pisa e Roma*, «Studi Romani», 40 (1992), pp. 255-267 e 257 in particolare.

³⁵ Cfr. *Leg. maior*, prol. (VIII, p. 504b) e S. Clasen, *Franciskus, Engel des sechsten Siegels*, Dietrich Coelde Verlag, Werl in Westf. 1962; S. da Campagnola, *L'angelo del sesto sigillo e l'«alter Christus»*. *Genesi e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII-XIV*, Laurentianum-Antonianum, Roma 1971; Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., p. 126 nota 63.

³⁶ Cfr. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., p. 118; Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 114.

è la *Crocifissione di Pietro*, si che si pone allo stesso modo quale fulcro dell'intero programma della storie apostoliche³⁷.

Il pensiero espresso nelle *Collationes in Hexaëmeron* di Bonaventura chiarisce l'impostazione della scena³⁸. Bonaventura all'interno dello schema della sua teologia della storia, caratterizzata dalle sette età e dalla corrispondenza fra Vecchio e Nuovo Testamento, dedica particolare attenzione alla sesta età e ai segni dell'apprestarsi della settima che, precisa, si caratterizzerà per il comparire di un Ordine dotato di virtù profetiche. Francesco e l'Ordine francescano si trovano proprio alla fine della sesta età, momento di snodo e di raccordo, in parte già realizzata nel presente, in parte ancora da venire³⁹. Nelle *Collationes* ritorna la figura dell'angelo del sesto sigillo anche in altri passi, pur se in modo più generico. L'apparizione dell'angelo precede nel pensiero di Bonaventura un periodo di grande tribolazione dopo il quale il male rappresentato dall'Anticristo e da Babilonia verrà sconfitto⁴⁰. Momenti, questi, illustrati nel transetto dalle imponenti scene della *Battaglia di san Michele contro il drago* o *Sconfitta degli angeli ribelli* (fig. 7) e dalla *Caduta di Babilonia* (fig. 8) sulla parete occidentale, le quali proprio alla luce del pensiero di Bonaventura trovano una logica coerenza nella loro distribuzione sulle pareti, altrimenti difficilmente giustificabile.

La scena successiva, ultima su questa parete, è l'*Apertura del settimo sigillo* (Ap 8,1-3) (fig. 6). Cristo che siede sull'arcobaleno all'interno della mandorla con intorno i sette angeli ai quali sono state affidate le sette trombe; al di sotto un altare al quale si sta avvicinando l'angelo con il turibolo d'oro⁴¹. In basso nelle due schiere di personaggi inginocchiati, in primo piano sono due gruppi di Francescani seguiti da altri religiosi e anche a papi con la tiara e da un laico con la cuffia. I Francescani sono ritratti tutti a piedi nudi, con la barba, rimandando evidentemente al duro e rigoroso stile di vita dei primi tempi; il primo sulla sinistra è generalmente identificato con Francesco, mentre il personaggio di fronte potrebbe alludere a san Bonaventura⁴².

Per Bonaventura il settimo tempo sarà il tempo della grande pace, nella quale gli uomini si comporteranno secondo il costume degli apostoli raggiungendo l'*intelligentia spiritualis* delle verità della fede. Sarà dominato da un nuovo Ordine di natura eminentemente contemplativa, emerso dalla grande tribolazione finale, *ordo seraphicus* di cui Francesco ha rappresen-

³⁷ Cfr. Monciatti, *Transetto meridionale, L'angelo del sesto sigillo e gli angeli dei venti ai quattro angoli della terra*, in Bonsanti (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, cit., vol. II, p. 562.

³⁸ Cfr. Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 55.

³⁹ Cfr. *Hexaëm.*, XVI, 16 (V, p. 405b): «Dies humanae formae, tempus vocis propheticae, tempus clarae doctrinae, in quo esset vita prophetica. Et necesse fuit, ut in hoc tempore veniret unus Ordo, scilicet habitus propheticus, similis Ordini Iesu Christi, cuius caput esset Angelus, ascendens ab ortu solis habens signum dei vivi (Ap 7,2) et conformis Christo».

⁴⁰ Cfr. *ivi*, 19 (pp. 300b-301a).

⁴¹ Secondo il passo di Ap 8,1-4 e non 8,5. Per la puntualizzazione del passo di riferimento si veda Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., p. 116.

⁴² Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 116 non è d'accordo sull'identificazione con san Francesco dal momento che la figura non mostra né le stimmate né il nimbo.

tato l'anticipazione⁴³. Dunque nei gruppi dei Francescani raffigurati da Cimabue, al di là delle identificazioni individuali non sembra esservi dubbio che rappresentino nel loro insieme i componenti dell'*ordo seraphicus*, passati con gli altri beati dalla Chiesa militante a quella trionfante⁴⁴. Bonaventura pensava a una profonda purificazione che avrebbe coinvolto tutta la Chiesa e consentito all'umanità intera di partecipare alla perfezione dell'ultimo tempo di pace, mentre i Francescani dal canto loro si adoperavano per raggiungere questo traguardo sull'esempio di Francesco⁴⁵.

La raffigurazione di *Cristo in gloria fra serafini e cherubini* nella lunetta e delle gerarchie angeliche nella parte superiore delle pareti, oggi poco leggibile, potrebbe essere dunque immagine della Chiesa del compimento⁴⁶. Nella parte alta della parete adiacente la scena della *Battaglia di san Michele contro il drago* (fig. 7) occupa un'intera lunetta con ampio risalto nella logica della decorazione. Seguendo la tradizione delle miniature delle Apocalissi inglesi all'interno di sette cerchi concentrici c'è la scena di san Michele affiancato da due angeli nell'atto di trafiggere il drago che è nella parte inferiore quasi del tutto perduta, ma ricostruibile attraverso i disegni di Jean Baptiste Séroux d'Agincourt (1730-1814) e l'acquerello di Johann Anton Ramboux (fig. 7)⁴⁷. La maggior importanza della scena rispetto alle altre è probabilmente da collegare non solo alla dedica dell'altare del transetto sud a san Michele, ma anche al particolare spazio che viene assegnato alla raffigurazione delle gerarchie angeliche nella parte superiore del transetto, che potrebbe tener conto del primo sermone di Bonaventura *De sanctis angelis* nel quale vengono trattate le Potenze angeliche e il loro ruolo nella lotta contro la superbia⁴⁸.

Nel registro sottostante, e quindi in asse con la scena della *Battaglia di san Michele contro il drago*, abbiamo la scena della *Caduta di Babilonia* e di *San Giovanni e l'angelo*. La *Caduta di Babilonia* (fig. 8) sintetizza due momenti distinti: il crollo di Babilonia e la salvezza del popolo di Dio (Ap 18,1-5). Davanti allo scenario delle mura di città simili a quelle della città del settimo sigillo, sono case crollate con draghi e serpenti e demoni, due scimmie, un trampoliere e demoni con ali pipistrello. A sinistra un gruppo di figure – adulti con i figli più piccoli – si sta mettendo in salvo; è il popolo dei segnati da Dio dall'Angelo del sesto sigillo⁴⁹. Il ricorso ai testi di

⁴³ Cfr. *Hexaëm.*, XXII, 22-23 (V, pp. 440b-441a) e Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 62.

⁴⁴ Cfr. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., p. 118; Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 116.

⁴⁵ Cfr. Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., pp. 56-57.

⁴⁶ Cfr. *Hexaëm.*, XVII, 30 (V, p. 408b); XXII, 1-22 (pp. 437a-441a) e Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., pp. 121 e 127 nota 80. Per l'identificazione della scena cfr. Sindona, *L'opera completa di Cimabue...*, cit., p. 104; Belting, *Die Oberkirche...*, cit., p. 63.

⁴⁷ Cfr. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., pp. 107-109.

⁴⁸ L'ipotesi è stata formulata da Belting, *Die Oberkirche...*, cit., p. 69. L'intera decorazione del transetto riserva un posto particolare agli angeli delle diverse gerarchie, tanto da far pensare che costituiscano un vero e proprio tema secondario del programma; cfr. Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 118.

⁴⁹ Cfr. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., p. 124; Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., pp. 126-127.

Bonaventura permette di cogliere lo stretto nesso con la scena soprastante della *Battaglia di san Michele*⁵⁰. Allo stesso tempo il tema della lotta con il male trova rispondenza del transetto settentrionale, nella caduta di Simon Mago, definito da Bonaventura l'Anticristo per la sua avidità blasfema⁵¹.

La scena che conclude il ciclo dell'Apocalisse, *San Giovanni e l'angelo* (fig. 9), di discussa interpretazione, come si è detto, è probabilmente da riferirsi al passo finale dell'Apocalisse.

Non solo la selezione delle scene e le particolari scelte iconografiche – risalto assegnato all'angelo del sesto sigillo, presenza dei Francescani, ampio spazio della lotta di san Michele, originalità della Caduta di Babilonia – trovano una precisa chiave di lettura alla luce del pensiero di Bonaventura nelle *Collationes in Hexaëmeron*⁵², ma l'intero impianto del programma del transetto è organizzato in base al fondamentale concetto di rispondenza tra prima e ultima età della Chiesa⁵³. Secondo l'ipotesi della Carlettini, anche le due grandi scene di crocifissione, rispettivamente sulla parete orientale del transetto nord e sud, che costituiscono un'anomalia nella reiterazione della stessa scena, possono trovare una spiegazione alla luce del pensiero di san Bonaventura dove si fa riferimento alla «passio Christi et veritas et figura»⁵⁴. L'immagine della figura di Cristo sofferente per la seconda volta sulla croce può rimandare al concetto che nella tribolazione che aspetta la Chiesa della fine dei tempi; si ripete la passione del Signore, concetto esplicitato dalla presenza del francescano ai piedi della croce, presente solo nella crocifissione del transetto meridionale (fig. 11)⁵⁵.

Alla luce di questa lettura appare quanto mai convincente l'ipotesi che l'esecuzione delle pitture del transetto sia avvenuta in concomitanza della promulgazione della bolla *Exiit qui seminat*, il 14 agosto 1279, con la quale il pontefice Niccolò III riconosceva piena validità alle teorie di san Bonaventura, accogliendone il pensiero e chiudendo l'annosa questione sulla povertà dell'Ordine⁵⁶. La volta con le immagini degli evangelisti,

⁵⁰ Cfr. Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., p. 96.

⁵¹ Cfr. *Hexaëm.*, XV, 8 (V, p. 399b): «In mysterio undecimo, scilicet diffusionis charismatum, signatur per Simonem magum, qui voluit emere Spiritum sanctum et in altum ascendit et postea cecidit, qui daemones invocavit. Erit enim mendacissimus, ut veniat in signis et prodigiis mendacibus. — In mysterio duodecimo, scilicet reserationis Scripturarum, signatur per bestiam abyssalem sive ascendentem de abyso, quae omnia conculcat. Erit enim consummatus in omni malitia. Habebit enim septem capita, id est omnia genera tentandi et omnes modos, nunc per divitias, nunc per falsa miracula, nunc per metum etc. Unde in Iob: *Stringit caudam quasi cedrum, quia in eo conflabunt omnes malitiae*; et sicut Christus habuit omnia charismata, ut natura assumpta potuit accipere; sic ille omnes malitias habebit». Cfr. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., pp. 121-122; Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., pp. 95-99.

⁵² Cfr. Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., pp. 54-64.

⁵³ Cfr. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., pp. 119-123. Questa interpretazione viene estesa da Chiara Frugoni anche al programma della navata della Basilica superiore; cfr. Frugoni, *Quale Francesco?*, cit., pp. 54-64.

⁵⁴ Cfr. *Hexaëm.*, XX, 15 (V, p. 428a).

⁵⁵ La proposta è di Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., pp. 120-121.

⁵⁶ Il pensiero sulla povertà era inteso in stretta connessione col pensiero escatologico; cfr. Ratzinger, *San Bonaventura*, cit., pp. 111, 115-116; Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue...*, cit., p. 122.

ciascuno intento a scrivere il proprio vangelo, sullo sfondo delle rispettive aree di competenza (fig. 12)⁵⁷, sigla il programma del transetto e appare ribadire l'unicità della legge della Chiesa⁵⁸.

Purtroppo della vela di san Matteo restano oggi solo dei frammenti (fig. 13).

⁵⁷ Cfr. Monciatti, *Presbiterio. La volta degli Evangelisti*, in Bonsanti (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, cit., vol. II, pp. 621-622. Le aree di evangelizzazione sono individuate da iscrizioni (*Italia* per Marco, *Ipnacchaia* per Luca, *Iudea* per Matteo, *Asia* per Giovanni). Nella composizione alcuni hanno letto un riferimento alla missione evangelizzatrice dei Francescani (cfr. E. Battisti, *Cimabue*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1963, p. 39). Sull'importanza degli Ordini mendicanti nella circolazione figurativa fra Oriente e Occidente nella seconda metà del XIII secolo un quadro generale è in A. Derbes, A. Neff, *Italy, The Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere*, in H.C. Evans (a cura di), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, Metropolitan Museum of Art, New York 2004, pp. 449-460. Rimandiamo inoltre al nostro saggio *Byzantium, Rome, Crusader Kingdoms: Exchanges and Artistic Interactions in the Second Half of the Thirteenth Century*, «Opuscula Historiae Artium», 62 (2013), Supplementum, pp. 48-61.

⁵⁸ Cfr. Belting, *Die Oberkirche...*, cit., pp. 63-66; Frugoni, *Quale Francesco?*, cit.

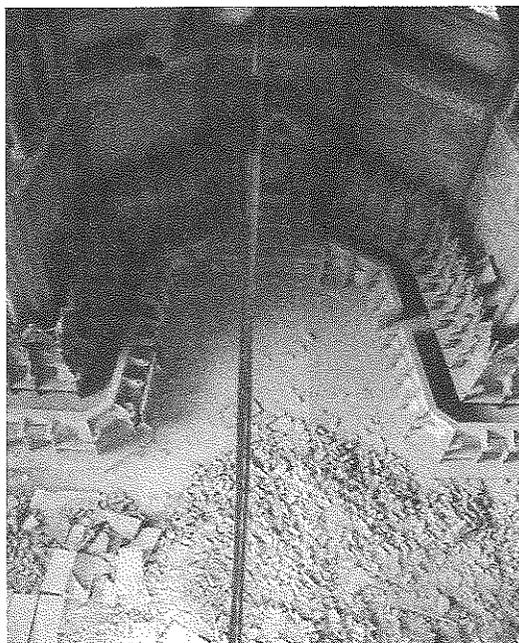


Fig. 1 - Assisi, Basilica superiore di San Francesco, presbiterio dopo il sisma del 1997.

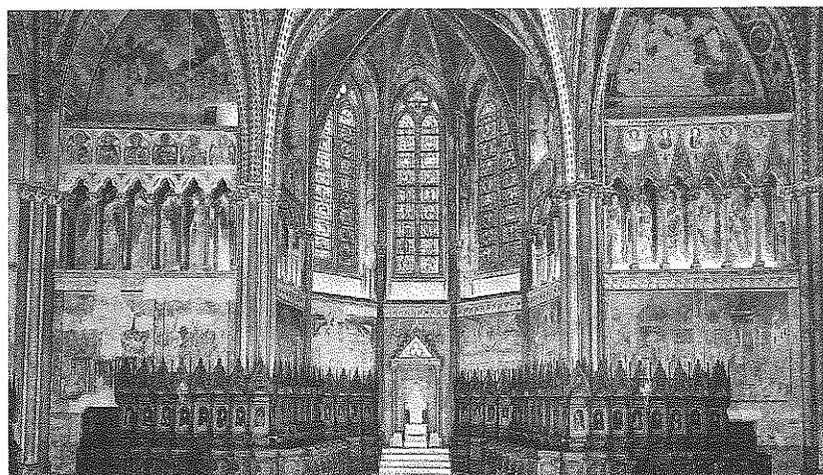


Fig. 2 - Assisi, Basilica superiore di San Francesco, transetto, veduta d'insieme.



Fig. 3 - Cimabue, *Adorazione dell'Agnello*. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, transetto sud.



Fig. 4 - Cimabue, *L'Angelo del sesto sigillo e la visione degli angeli dei venti ai quattro angoli della terra*. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, transetto sud.



Fig. 5 - Johann Anton Ramboux, *L'Angelo del sesto sigillo e la visione degli angeli ai quattro angoli della terra*, disegno 1818-1843 (copia dalla fig. 4). Francoforte, Städelches Kunstinstitut.

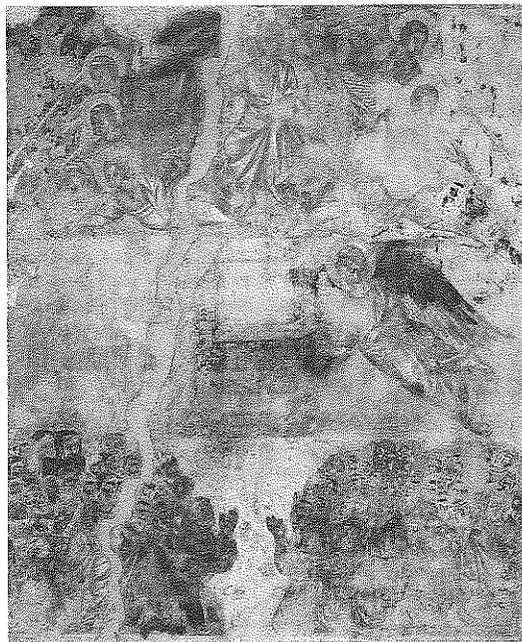


Fig. 6 - Cimabue, *Apertura del settimo sigillo*. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, transetto meridionale.



Fig. 7 - Johann Anton Ramboux, *Sconfitta degli angeli ribelli*, acquerello, 1818-1843 (copia da Cimabue, *Sconfitta degli angeli ribelli*. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, transetto sud). Düsseldorf, Museum Kunstpalast.



Fig. 8 - Cimabue, *Caduta di Babilonia*. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, transetto sud.



Fig. 9 - Cimabue, *San Giovanni e l'angelo*. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, transetto sud.



Fig. 10 - Johann Anton Ramboux, *San Giovanni e l'angelo*, disegno 1818-1843 (copia da fig. 9). Francoforte, Städtisches Kunstinstitut.

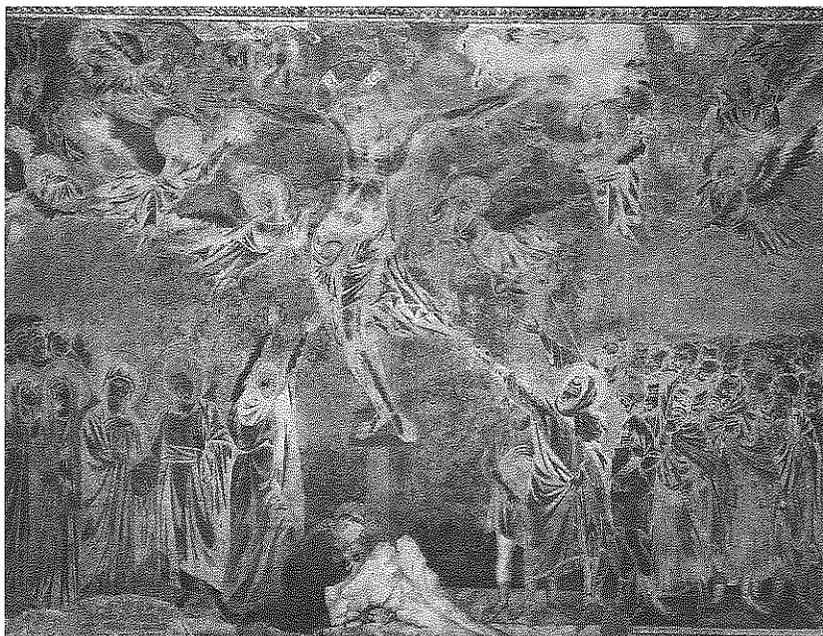


Fig. 11 - Cimabue, *Crocifissione*. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, transetto sud.



Fig. 12 - Cimabue, *Vela degli Evangelisti*. Assisi, Basilica superiore di San Francesco, transetto.

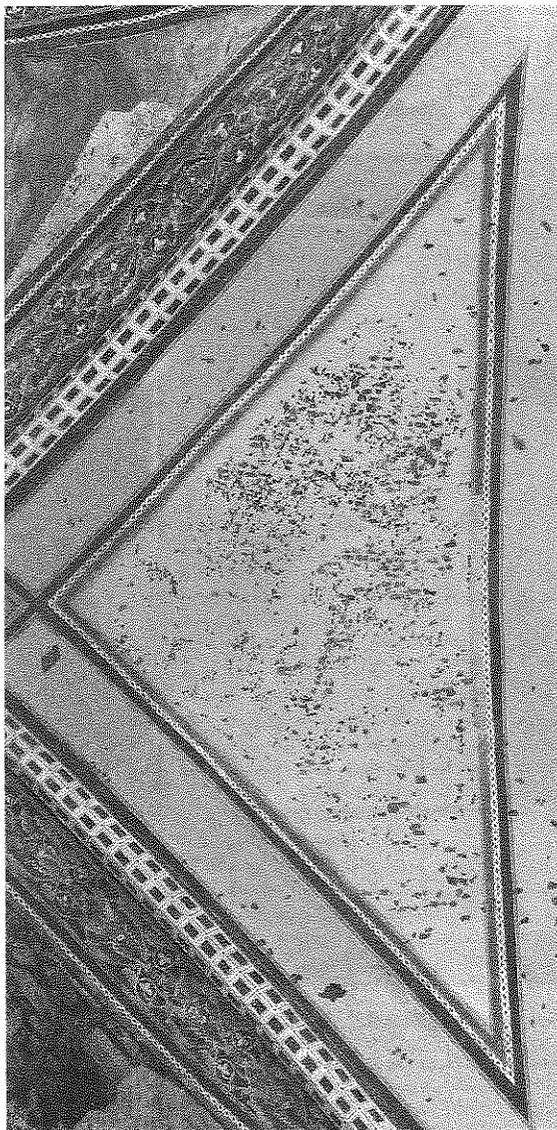


Fig. 13 - Cimabue, *Vela di san Matteo*, dopo la ricollocazione dei frammenti pittorici.
Assisi, Basilica superiore di San Francesco.