

Le scelte iconografiche per le storie della Vergine nella Basilica superiore di Assisi

di Maria Raffaella Menna

Le storie della Vergine nella Basilica superiore di San Francesco ad Assisi, eseguite da Cimabue fra il 1277 e il 1280, sono disposte sulle pareti dell'abside fra le storie dell'Apocalisse nel transetto sinistro e le storie di Pietro e Paolo nel transetto destro e fanno parte del complesso programma pittorico della basilica che fu concepito nella sua globalità dalla Curia romana e dall'Ordine francescano probabilmente già a partire dagli anni del generalato di Bonaventura (1257-1274) [Fig. 1]¹.

Per quanto riguarda la cronologia è oggi un dato ampiamente condiviso che le pitture siano state eseguite fra il 1277 e il 1280, e realizzate per “pontate”, contemporaneamente nell'abside e nel transetto, a partire dalle volte e dalle zone superiori delle pareti per poi proseguire nei registri inferiori². La collocazione delle scene mariane, come ha segnalato Irene Hueck, è legata alla titolazione dell'altare, dedicato alla nascita della Vergine al momento della consacrazione della basilica (1253)³.

La sistemazione iniziale non prevedeva un coro ligneo appoggiato alle pareti e le scene di dimensioni particolarmente ampie dovevano essere di grande impatto visivo⁴, effetto che oggi si percepisce con difficoltà

¹ Cfr. 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 *Roma anno 1300*. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza, 19-24 maggio 1980, a cura di A.M. Romanini, L'Erma di Bretschneider, Roma 1983, pp. 93-102; S. ROMANO, *L'inizio dei lavori di decorazione nella chiesa superiore. Pittori nordici e pittori romani fra Cimabue e Jacopo Torriti*, in EAD., *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie*, Viella, Roma 2001, pp. 49-76; G. BONSANTI, *La pittura del Duecento e del Trecento*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, 2 voll., Panini, Modena 2002, II. *Testi. Saggi e schede*, pp. 113-208; D. COOPER, J. ROBSON, *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, in «Apollo», 157 (2003), pp. 31-35; D. COOPER, *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; F. HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, Brepols - Harvey Miller Publishers, Turnhout - London 2018.

² L'attribuzione delle pitture a Cimabue riportata dal Vasari non è mai stata messa in discussione; cfr. L. BELLOSI, *Cimabue*, Motta, Milano 1998, pp. 9-27; A. MONCIATTI, *I transetti, l'abside, il presbiterio*, in *La Basilica di San Francesco*, II, cit., pp. 554-606: 558-559. Sulla sequenza dei lavori del cantiere cfr. J. WHITE, B. ZANARDI, *Cimabue and the Decorative Sequence in the Upper Church of S. Francesco, Assisi*, in *Roma anno 1300*, cit., pp. 103-117.

³ L'altare è stato gravemente danneggiato nel terremoto del settembre 1997; cfr. A. FRANCI, *Altare maggiore (1250 c.)*, in *La Basilica di San Francesco*, II, cit., p. 619. Per la sua posizione originale cfr. COOPER, ROBSON, *The Making of Assisi*, cit., pp. 56 e 250.

⁴ Per l'ipotetica sistemazione originale del coro si rimanda a HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., p. 99. Il coro ligneo attuale, eseguito da Domenico Indivini da San Severino

per l'alterazione dei colori e la perdita di alcune porzioni di intonaco⁵.

La centralità della Vergine ha precedenti nel forte culto tributato a Maria nella tradizione romana, nelle Basiliche di Santa Maria Maggiore, Santa Maria Antiqua, Santa Maria Nova, Santa Maria in Trastevere, custodi di antiche e venerate icone mariane, ma nel programma di Assisi acquista una connotazione e un rilievo del tutto nuovi⁶.

Il ciclo è originale per ampiezza, selezione delle scene e anche per le soluzioni iconografiche all'interno dei singoli episodi. A Cimabue dovette essere commissionato un programma che sottolineasse lo speciale rapporto fra la Vergine e l'Ordine francescano, sulla base del pensiero di san Bonaventura⁷. Furono eseguite prima le storie nel registro superiore ai lati delle vetrate già realizzate⁸: a sinistra l'*Annuncio a Gioacchino*, la *Presentazione di Maria al Tempio* e sopra la loggetta Maria tra gli angeli; a destra la *Nascita di Maria*, lo *Sposalizio* e sopra la loggetta *Gioacchino e Anna*, *Maria e Giuseppe*. Furono poi eseguiti i dipinti del registro inferiore con quattro scene relative alla morte e gloria della Vergine.

Che il programma sia stato elaborato appositamente è testimoniato dall'iconografia inconsueta di alcune scene. Nella *Presentazione di Maria al Tempio* [Fig. 2] è Zaccaria, ad essere raffigurato al centro del Tempio, seduto al di sopra di una fila di ripidi gradini, ma non si scorge la Vergine; per giustificare questa anomalia alcuni studiosi hanno proposto che nella scena sia piuttosto da identificare l'episodio dei *Prendenti della Vergine*, sulla base del confronto con l'analogo episodio dipinto da Giotto a Padova⁹, ma la scena così concepita vuole mettere in evidenza il parallelismo Zaccaria/Maria, a sottolineare la purezza di Maria, parallelismo sul quale Bonaventura insiste nel commento al primo capitolo del Vangelo di Luca, mettendo a confronto il concepimento di Cristo e di Giovanni¹⁰. Un'ico-

fra il 1491 e il 1501, ha sostituito un coro precedente di cui si fa menzione nel 1349; cfr. R.P. NOVELLO, *Coro ligneo*, in *La Basilica di San Francesco*, II, cit., pp. 608-614.

⁵ Cfr. BONSANTI, *La pittura*, cit., pp. 124-125; MONCIATTI, *I transetti, l'abside, il presbiterio*, cit., p. 556. HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., pp. 53-96, dedica attenzione alla fruizione sensitiva delle pitture.

⁶ Cfr. M. ANDALORO, *L'icona cristiana e gli artisti*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*. Catalogo della mostra (Roma, novembre 2000 - febbraio 2001), a cura di S. Enoli e E. La Rocca, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000, pp. 416-423; EAD., Scheda n. 375: Θεοτόκος di *S. Maria Nova (Imago antiqua)*; Scheda n. 376: *Icona con l'Οδηγήτρια*; scheda n. 377: *Icona della Madonna della Clemenza*, ivi, rispettivamente pp. 660-661; 661-662; 662-663.

⁷ Su questo aspetto resta fondamentale lo studio di BELTING, *Die Oberkirche, passim*. Da ultimo vd. HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit. pp. 99-116: 99-100 e anche FRUGONI, *Quale Francesco?*, cit., pp. 135-149; *Medieval Franciscan Approaches to the Virgin Mary. Mater Misericordiae Sanctissima et Dolorosa*, ed. by S.J. McMichael and K. Wrisley Shelb, Brill, Leiden - Boston 2018.

⁸ Vd. G. RUF, *Le vetrate*, in *La Basilica di San Francesco*, II, cit., pp. 231-244: 232-233; A. MONCIATTI, *Abside. Vetrate*, ivi, pp. 578-580.

⁹ HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., pp. 103-104, ha recentemente riproposto l'identificazione suggerita da A. NICHOLSON, *Cimabue. A Critical Study*, Princeton University Press-Oxford University Press, Princeton - London 1932, p. 32 e da J.H. STUBBLEBINE, *Cimabue's Frescoes of the Virgin at Assisi*, in «Art Bulletin», 49 (1967), pp. 330-333: 330.

¹⁰ Cfr. HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., p. 105. Poco più tardi Cimabue nei mosaici

nografia altrettanto originale è anche nella scena dello *Sposalizio di Maria e Giuseppe* [Fig. 3]: gli sposi sono raffigurati dopo la cerimonia, sotto un baldacchino sorretto da quattro servi, e non è presente il momento della celebrazione del matrimonio¹¹.

Inoltre sulla parete destra al di sopra della loggetta accanto a Gioacchino e Anna, la Vergine è raffigurata nell'atto di leggere un libro mentre in quest'epoca è sempre rappresentata impegnata a filare; Giuseppe, invece, è intento al lavoro di falegname. Questo particolare abbinamento è stato interpretato come allusione alla vita attiva (Giuseppe) e alla vita contemplativa (Maria), le due forme di vita che nell'Ordine francescano trovano armonia nella *vita mixta* [Fig. 4]¹².

Le quattro storie relative alla morte e glorificazione della Vergine sono le più innovative. La sequenza comprende: il *Congedo degli Apostoli da Maria morente*, la *Dormitio Virginis*, l'*Assunzione di Maria*, *Maria e Cristo in trono* [Figg. 5, 6, 7, 12].

Le ultime fasi della vita di Maria sono narrate, com'è noto, nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze¹³ e in una serie di altri testi, il più importante dei quali è l'*Epistola IX ad Paulam et Eustochium de assump. B.M.V.* (PL 30, coll. 126B-147B), allora ritenuta di san Girolamo. Tra i diversi livelli di significato delle scene presenti ad Assisi il più importante riguarda la sottolineatura dell'Assunzione di Maria in cielo anche con il corpo e la considerazione della Sua figura come archetipo della Chiesa, a cui ad Assisi si allude già nelle prime storie della Vergine¹⁴.

Il *Congedo degli Apostoli* [Fig. 5] è una scena creata *ex novo* da Cimabue senza riferimento a una tradizione iconografica precedente e aderisce perfettamente alla *Legenda aurea* che narra come gli apostoli fossero giunti miracolosamente tutt'insieme intorno al letto della Vergine morente, ciascuno rapito in volo da una nuvola dai luoghi dove si trovavano in predicazione¹⁵. La scena, incorniciata da un grande arco trilobo, presenta al centro un grande letto ovale sul quale Maria è semisdraiata su cuscini, circondata dagli apostoli; a capo del letto Pietro, sul fondo Giovanni; Paolo, in piedi, arrivato per ultimo, sta parlando come indica il braccio

del Battistero di Firenze, nell'impaginare le storie della Vergine e del Battista sovrapporrà la scena dell'Annunciazione della Vergine e dell'Annuncio a Zaccaria; cfr. BELLOSI, *Cimabue*, cit., pp. 121-128.

¹¹ Vd. A. MONCIATTI, *Storie della Vergine (1277-1280?)*. *La Natività della Vergine e lo Sposalizio della Vergine*, in *La Basilica di San Francesco*, II, cit., p. 578; HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., p. 105.

¹² Cfr. HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., p. 108.

¹³ Cfr. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, CXV, testo critico riveduto e commento a cura di G.P. Maggioni, trad. it. coordinata da F. Stella con la revisione di G.P. Maggioni, 2 voll., SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 1998, II, pp. 778-810; M. JUGIE, *La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Étude historique-doctrinale*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1944, pp. 332-362; FRUGONI, *Quale Francesco?*, cit., p. 137.

¹⁴ Cfr. BELTING, *Die Oberkirche*, cit., pp. 59-61; MONCIATTI, *Storie della Vergine (1277-1280?)*. *Dormitio Virginis*, in *La Basilica di San Francesco*, II, cit., p. 573.

¹⁵ Cfr. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, cit., pp. 797 e 800.

alzato nel gesto della tradizione retorica romana¹⁶. La posizione degli apostoli Pietro e Giovanni, la presenza di Paolo ultimo apostolo, definito da Bonaventura «emblema del futuro Ordine francescano», corrispondono al testo della *Legenda aurea*, come persino le stesse lampade che pendono dall'alto¹⁷. La composizione circolare richiama quella dell'Ultima cena in epoca paleocristiana; è una forma prediletta dai francescani per il richiamo alle origini apostoliche, così come si vede in alcune rappresentazioni dell'Ultima Cena, come quella di Pietro Lorenzetti nelle *Storie della Passione di Cristo* nella Basilica inferiore di San Francesco (1310-1319)¹⁸. Vuole essere un chiaro rimando alla vita apostolica dei francescani che, come gli apostoli, hanno nella Vergine la figura cardine di riferimento.

Al *Congedo degli Apostoli* segue la *Morte di Maria* o *Dormitio Virginis* [Fig. 6]¹⁹. È questa un'iconografia messa a punto a Bisanzio, dove conclude la vita di Maria; la scena di Assisi per la spiccata monumentalità può essere avvicinata a quella dipinta nella chiesa della Santissima Trinità a Sopoćani (Serbia) da maestranze bizantine fra il 1263 e il 1265²⁰. Ad Assisi la scena si attiene al testo della *Legenda aurea*²¹ e si distingue per lo straordinario affollamento e la composta coralità; Cristo sceso dal cielo con tutta la corte celeste, e dunque la Chiesa trionfante, stringe fra le braccia l'anima della madre nelle forme di un neonato in fasce, mentre al centro è la defunta fra gli apostoli che la piangono. La terza scena, invece, con l'*Assunzione della Vergine* [Fig. 7] è del tutto estranea alla tradizione bizantina. Il racconto di Iacopo da Varazze continua con il seppellimento della Vergine nella valle di Giosafat – che qui non è rappresentato – e con l'Assunzione di Maria dopo tre giorni dalla sepoltura quando Cristo ritorna con la corte angelica e l'anima della Vergine si ricongiunge al corpo, mentre gli apostoli si augurano che Cristo ponga la Madre sul suo stesso trono, alla sua destra «et a dextris tuis colloces in aeternum»²². Il riquadro

¹⁶ Cfr. HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., pp. 108-109; FRUGONI, *Quale Francesco?*, cit., p. 137. Nella figura seguendo la *Legenda aurea* si dovrebbe riconoscere Dionigi l'Areopagita (cfr. M. MEISS, *Reflections of Assisi: a Tabernacle and the Cesi Master*, in *Studi in onore di Mario Salmi*, a cura di V. Martinelli e A. Gaudioso, 2 voll., De Luca, Roma 1962, II, pp. 82-86), ma nella tradizione figurativa immediatamente successiva questa figura è definita chiaramente come san Paolo (cfr. M. ARONBERG LAVIN, *Cimabue at Assisi. The Virgin, the Song of Songs, and the Gift of Love*, in *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. by W. Cook, Brill, Leiden - Boston 2005, pp. 95-112: 98; MONCIATTI, *Storie della Vergine (1277-1280?)*. *Il congedo della Vergine dagli apostoli*, in *La Basilica di San Francesco*, II, cit., p. 572).

¹⁷ Vd. HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., p. 108; MONCIATTI, *Storie della Vergine (1277-1280?)*. *Il congedo della Vergine dagli apostoli*, cit., p. 572.

¹⁸ Vd. A. VOLPE, *Pietro Lorenzetti. Storie della Passione di Cristo*, in *La Basilica San Francesco*, II, cit., p. 401; HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., pp. 109-111.

¹⁹ MONCIATTI, *Storie della Vergine (1277-1280?)*. *Dormitio Virginis*, cit., pp. 573-574.

²⁰ Cfr. V.J. ĐJURIĆ, *Vizantijske freske u Jugoslaviji (Affreschi bizantini in Jugoslavia)*, Beograd, Jugoslavija 1974 (in serbo), pp. 39-41, tvv. XXVI-XXIX; T. VELMANS, *La rinascenza precoce a Bisanzio tra XIII e XIV secolo*, in *Il Rinascimento in Oriente e Occidente 1250-1490*, a cura di E. Carbonell, R. Cassanelli e T. Velmans, Jaca Book, Milano 2003, pp. 11-39: 12-15.

²¹ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, cit., p. 782; FRUGONI, *Quale Francesco?*, cit., p. 140.

²² IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, cit., p. 785. Cfr. HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., p. 113. Sul legame fra iconografia e testi liturgici M. ARONBERG LAVIN, "Maria-Ecclesia" and

presenta al centro il sepolcro vuoto con il sudario appoggiato sul bordo ed è la prima volta che questa iconografia profondamente innovatrice e che fa esplicitamente riferimento all'Assunzione del corpo della Vergine compare in Italia²³. Cimabue dedica un'intera scena a questo momento, isolandolo dalla narrazione della *Legenda aurea* che ne fa sì menzione, ma collegandolo al momento della Gloria di Cristo e della Vergine²⁴. La scelta adottata nel programma figurativo è da mettere in relazione con la delicata questione dell'Assunzione in corpo e anima di Maria, credenza diffusa, anche se non accettata ufficialmente dalla Chiesa, e sostenuta con particolare forza dai francescani, da Bonaventura nei *Sermones De Beata Virginis Mariae*²⁵, da sant'Antonio e da Matteo d'Aquasparta²⁶.

Nella parte superiore della scena l'iconografia è altrettanto originale. Maria è raffigurata seduta sull'arcobaleno accanto al Figlio, all'interno della mandorla sostenuta da quattro angeli ed è alla sinistra di Cristo, con la testa reclinata sulla spalla del Figlio che affettuosamente le tiene la mano e l'abbraccia, con una perfetta adesione al testo del *Cantico dei cantici* «Laeva ejus sub capite meo et dextera illius amplexabitur me» (Ct 8,3). Bonaventura nella *Vitis mystica* parla di Maria *sponsa* di Cristo rimandando ripetutamente al *Cantico*²⁷.

Questo tipo di iconografia ha, con le dovute differenze, un lontano precedente nel mosaico absidale di Santa Maria in Trastevere a Roma [Fig. 8] commissionato dal pontefice Innocenzo II (1130-1143) dove è immagine della riaffermazione della Chiesa di Roma negli anni segnati dalla contrapposizione fra papato e impero²⁸, ma nel mosaico romano la Vergine ha una posa rigidamente frontale, ha sul capo la corona ed è vestita di abiti preziosi. Ad Assisi, invece, è senza corona e in un atteggiamento di spiccata tenerezza, secondo un'iconografia che deriva dalla tradizione miniatorica europea a corredo del testo del *Cantico dei Cantici*²⁹, ad esempio nel *Commento al Cantico dei Cantici* di Beda il Venerabile

the Meaning of Marriage, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», XXI/5-7 (2008), pp. 153-169: 160-163.

²³ Vd. BELTIN, *Die Oberkirche*, cit., pp. 60-61; MONCIATTI, *Storie della Vergine (1277-1280?)*. *L'Assunzione della Vergine*, cit., pp. 576-577; HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., p. 113.

²⁴ Cfr. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, cit., p. 783.

²⁵ *Sermones de beata Virgine Maria: De Assumptione Beatae Virginis Mariae (15 Augusti)*, *Sermones I-IX* (IX, pp. 687-706); FRUGONI, *Quale Francesco?*, cit., p. 491 nota 330.

²⁶ Cfr. MATTHAEI DE AQUASPARTA *Sermones de Beata Maria Virgine*, ed. C. Piana, Frati Editori di Quaracchi, Quaracchi 1962. Matteo D'Aquasparta dedica ben otto sermoni all'Assunzione ed è particolarmente esplicito sulla questione nel primo sermone e nel terzo.

²⁷ Cfr. *Vitis mystica*, cap. III, nn. 5-6 (VIII, pp. 164-165); M. ARONBERG LAVIN, *Cimabue e la vita di Maria madre e sposa*, in Id., I. LAVIN, *Liturgia d'amore. Immagini del Cantico dei Cantici nell'arte di Cimabue, Michelangelo e Rembrandt*, Panini, Modena 1999, pp. 19-115. Si veda anche FRUGONI, *Quale Francesco?*, cit., p. 144.

²⁸ H. NILGEN, *Maria Regina, ein politischer Kultbildtypus?*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 19 (1981), pp. 1-33; CROISIER, *I mosaici dell'abside*, cit., p. 310.

²⁹ Il modello è stato individuato da I. HUECK, *Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von San Francesco in Assisi*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 25/3 (1981), pp. 279-324: 301-302.

(1123) [Fig. 11] le figure dello *sponsus* e della *sponsa*, teneramente abbracciate, si stanno baciando; nella miniatura della *Expositio in Canticum Canticorum* di san Girolamo (1150 ca) [Fig. 12] il nimbo crucesegnato dietro le due figure connota chiaramente lo *sponsus* e la *sponsa* come Cristo e la Vergine³⁰. Oltre al responsorio gregoriano («Veni, electa mea, et ponam in te thronum meum, quia concupivit rex speciem tuam»), diversi passi del *Cantico* sono riportati nel capitolo dedicato all'Assunzione della Vergine nella *Legenda Aurea*: «Veni de Libano sponsa, veni de Libano, veni, coronaberis» (Ct 4,8); «Que est ista que ascendit de deserto deliciis affluens innixa super dilectum suum?» (Ct 8,5)³¹.

L'insolita veste fiorita che la Vergine indossa in questa scena e in quella successiva costituisce un altro elemento del tutto originale, ed è stata messa in relazione dalla Hueck con un passo del Salmo 44 che si leggeva per la festa dell'Assunzione «In honore tuo adstetit regina a dextris tuis, in vestitu deaurato circumdata varietate» (Sal 44,10), sottolineando lo stretto legame fra programma di Assisi e testi liturgici³². In ogni caso le scelte compositive di Cimabue non possono essere considerate solo una semplice e meccanica trasposizione di testi liturgici, ma costituiscono elaborazioni originali nel quadro della pittura dell'epoca. Ne è un segno il seguito che hanno avuto in opere umbre, come l'affresco di Santa Giuliana a Perugia³³ e la parte centrale del dossale del Maestro di Cesi (1295-1305) proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Stella di Spoleto e oggi al Museo Monnard Monet a Parigi [Fig. 9]³⁴.

Infine nella scena lo spazio dedicato alle molteplici schiere celesti sottolinea l'assimilazione di Maria alla Chiesa, alla quale è destinato un posto d'onore accanto a Cristo. Hans Belting ha rilevato come il trono papale sia collocato proprio fra la scena della *Dormitio* e quella dell'Assunzione e dunque fra le schiere dei rappresentanti della Chiesa *triumphans* [Fig. 1]³⁵. Nell'ultima scena *Maria e Cristo in trono*³⁶ [Fig. 10], Maria, sempre senza corona e con la veste fiorita, condivide il trono di Cristo ma è questa volta alla sua destra e presenta con la mano aperta il gruppo di francescani inginocchiati, in piedi alla destra del trono,

³⁰ ARONBERG LAVIN, *Cimabue e la vita di Maria*, cit., pp. 54-57: fig. 37 p. 56 e fig. 38 p. 57.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 63 e IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, cit., pp. 782-783.

³² Vd. HUECK, *Cimabue*, cit., p. 301.

³³ Vd. E. RICCI, *La chiesa di San Prospero e i pittori del Duecento in Perugia*, Bartelli, Perugia 1929, pp. 127-129; MONCIATTI, *Storie della Vergine (1277-1280?). L'Assunzione della Vergine*, cit., p. 577.

³⁴ Cfr. R. LONGHI, *Un dossale italiano a St. Jean-Cap-Ferrat*, in «Paragone», XII/141 (1961), pp. 11-19; A. DELPRIORI, *Assisi e Spoleto, la forza dei modelli*, in *Capolavori del Trecento. Il cantiere di Giotto, Spoleto e l'Appennino*, a cura di V. Garibaldi e A. Delpriori, Quattroemme, Perugia 2018, pp. 55-74.

³⁵ Vd. BELTING, *Die Oberkirche*, cit., pp. 27-28. La Frugoni suggerisce di identificare i due pontefici con aureola ritratti nei clipei con papa Silvestro I († 335) e papa Gregorio Magno (540-604) e li mette in relazione con gli affreschi dell'abside: la chiesa militante che guida i fedeli sulla Terra sarà la Chiesa trionfante che ad Assisi è rappresentata intorno al trono divino; cfr. FRUGONI, *Quale Francesco?*, cit., pp. 144-145.

³⁶ MONCIATTI, *Storie della Vergine (1277-1280?). Cristo e la Vergine in Gloria*, cit., p. 577.

introdotti da Francesco, riconoscibile per la stretta somiglianza con la figura del santo dipinta dallo stesso Cimabue nella Basilica inferiore, che in piedi ripete il medesimo gesto³⁷. Propone il tema della Madonna *advocata* che ricorre continuamente negli scritti di san Bonaventura, con particolare declinazione francescana, san Francesco nel riquadro intercede specificamente per l'Ordine francescano³⁸, come anche nella tavola della Madonna dei Francescani (Pinacoteca Nazionale di Siena) dipinta da Duccio di Buoninsegna intorno al 1280 [Fig. 13]³⁹.

Ad Assisi i frati, per lo più accuratamente sbarbati, sono i francescani che sono stati ammessi al regno dei cieli. Accanto a questi, senza tonsura e barba, la Frugoni individua i frati laici⁴⁰, rappresentanti di quell'*ordo seraphicus*, puramente contemplativo, di cui aveva parlato Bonaventura nelle *Collationes in Hexaëmeron*⁴¹, e vede dunque raffigurata la ricomposizione della frattura all'interno dell'Ordine, fra la parte che voleva mantenersi fedele alla regola di Francesco e la parte che intendeva renderla meno severa e intransigente. Tutti i frati, con i loro aspetti differenti, sono accolti davanti al trono della Vergine-Ecclesia e di Cristo⁴².

Di particolare impatto è il trono grandioso, aperto a libro, su cui siedono Cristo e la Vergine; frontale e non in tralice, come nelle altre opere di Cimabue, dalla *Maestà del Louvre*, a quello della Basilica inferiore di Assisi, assume una valenza fortemente simbolica⁴³.

Le scene mariane ad Assisi si allontanano dall'iconografia romana della Vergine-Regina e accolgono invece per la scena dell'Assunzione una iconografia di origine gotica, quella del sepolcro vuoto della Vergine, legandola però non al seppellimento e all'incoronazione della Vergine, come avveniva nelle facciate delle cattedrali francesi, ma alla *Dormitio Virginis*, tema bizantino che a Bisanzio si poneva a conclusione del racconto delle storie della Vergine, senza prevedere né l'Assunzione né la Vergine con Cristo in trono⁴⁴.

³⁷ Id., *Madonna col Bambino, angeli e san Francesco*, cit., pp. 426-428; BELLOSI, *Cimabue*, cit., pp. 233-238.

³⁸ Cfr. BELTING, *Die Oberkirche*, cit., p. 106; FRUGONI, *Quale Francesco?*, cit., pp. 144-145; HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., pp. 115-116.

³⁹ Cfr. V.M. SCHMIDT, *Madonna col Bambino e tre francescani in adorazione (Madonna dei francescani)*, in Duccio. *Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala - Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di A. Bagnoli et al., Silvana Editoriale, Milano 2003, pp. 158-160; C. BRANDI, *Duccio*, Vallecchi, Firenze 1951, p. 29; J.H. STUBBLEBINE, *Duccio di Buoninsegna and His School*, 2 voll., Princeton University Press, Princeton, NJ 1979, I, pp. 19-21.

⁴⁰ Cfr. FRUGONI, *Quale Francesco?*, cit., p. 144. I volti dei frati si leggono con difficoltà ma piace condividere la lettura della Frugoni sulla quale invece esprime perplessità HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., p. 115 nota 50.

⁴¹ Cfr. *Hexaëm.*, coll. XXII, nn. 20-22 (OSB VI/1, p. 410).

⁴² Il riferimento è in HOLLY, *Cimabue and the Franciscans*, cit., pp. 114-115.

⁴³ BELLOSI, *Cimabue*, cit., pp. 212-213.

⁴⁴ Cfr. P. VERDIER, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développement d'un thème iconographique*, Institut d'Études Médiévales Albert-Le-Grand, Montréal 1980; JUGIE, *La Mort et l'Assumption de la Sainte Vierge*, cit.

È interessante segnalare che un'ulteriore innovazione nella raffigurazione delle storie della Vergine sarà ad opera del primo papa francescano Niccolò IV (1288-1292), che era stato generale dell'Ordine francescano con il nome di Gerolamo Masci dal 1274 al 1279 e doveva aver contribuito all'elaborazione del programma della Basilica superiore di San Francesco. L'innovazione avverrà questa volta a Roma, nell'abside della Basilica di Santa Maria Maggiore la cui decorazione si conclude nel 1295 [Fig. 14]⁴⁵. Viene introdotto il motivo dell'Incoronazione della Vergine, fino a quel momento estraneo all'ambiente romano, proponendo il momento in cui Cristo pone la corona sul capo di Maria, ma l'Incoronazione non avviene al di sopra della scena dell'Assunzione o del sepolcro vuoto, bensì della *Dormitio Virginis*. Probabilmente anche in questo caso si voleva da una parte dare forza alla credenza dell'Assunzione in corpo e anima di Maria, attraverso l'iconografia dell'incoronazione della Vergine, dall'altra si riteneva necessario proporre il nuovo tema "con cautela", scegliendo di non raffigurare la sequenza sepoltura - assunzione - incoronazione, ma la sequenza *Dormitio*-Incoronazione⁴⁶.

⁴⁵ A. TOMEI, *Iacobus Torriti Pictor. Una vicenda figurativa del Duecento romano*, Argos, Roma 1990, pp. 105-114; M.R. MENNA, *Niccolò IV, i mosaici absidali di Santa Maria Maggiore e l'Oriente*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», III/10 (1987), pp. 201-224; V. GIESSER, *Jacopo Torriti. L'Incoronazione della Vergine e le Storie mariane nell'abside*, in *Apogeo e fine del Medioevo, 1288-1431*, a cura di S. Romano, Jaca Book, Milano 2017 (Corpus-Atlante della pittura medievale a Roma, 312-1431, VI), pp. 116-136.

⁴⁶ VERDIER, *Le Couronnement*, cit., pp. 158-160; MENNA, *Niccolò IV*, cit., pp. 220-221.

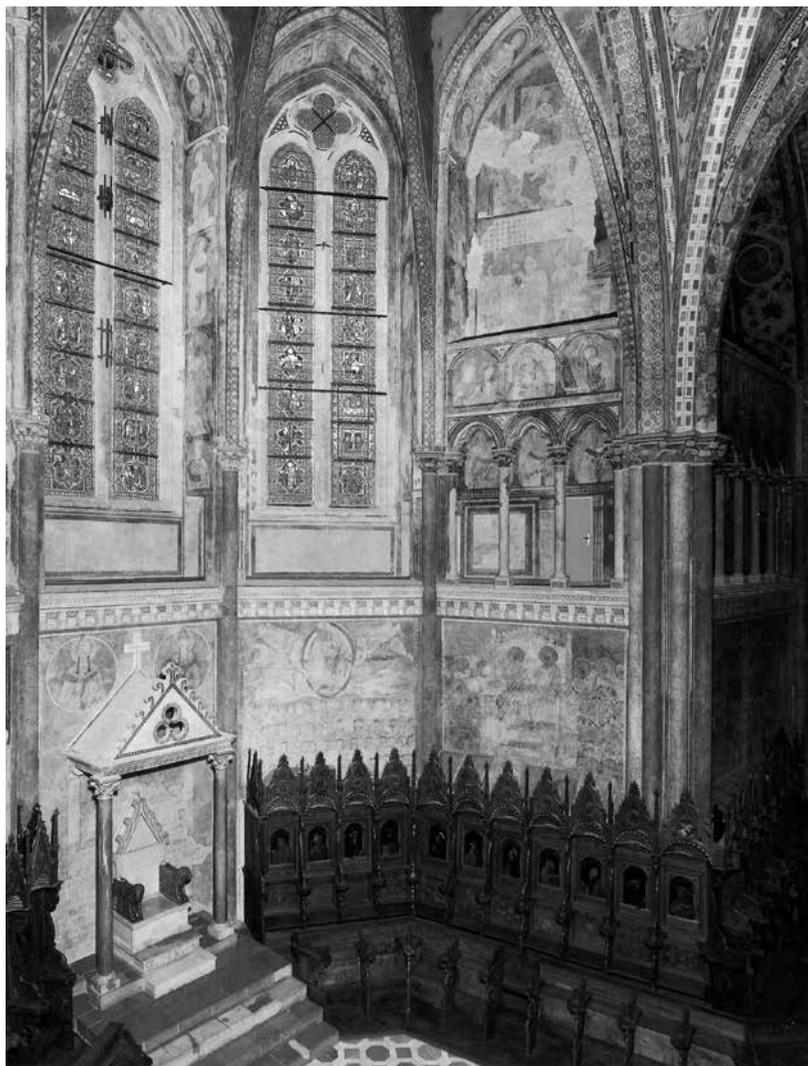


Fig. 1 - Assisi, San Francesco, Basilica superiore, abside.

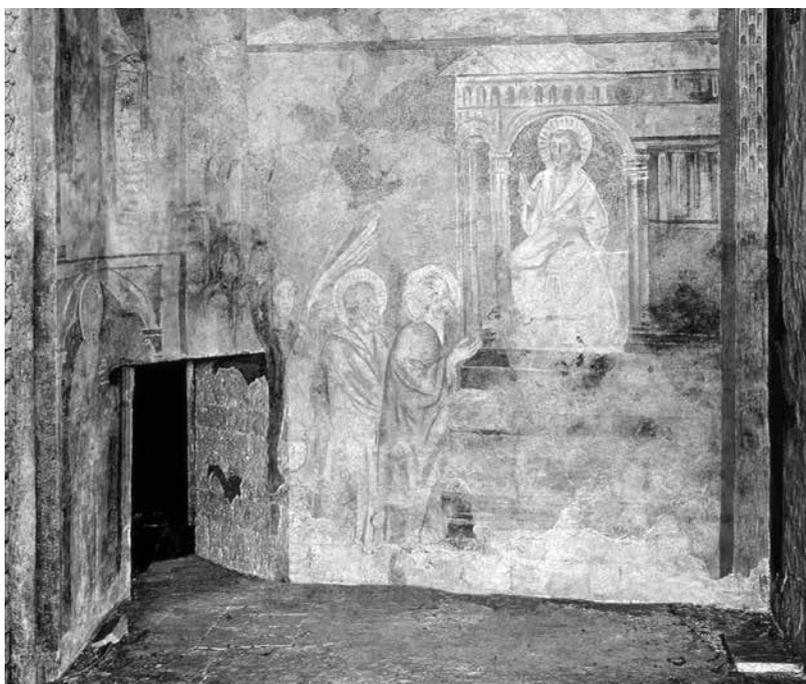


Fig. 2 - *Presentazione di Maria al Tempio*,
Assisi, San Francesco, Basilica superiore.



Fig. 3 - *Sposalizio della Vergine*, Assisi, San Francesco, Basilica superiore.

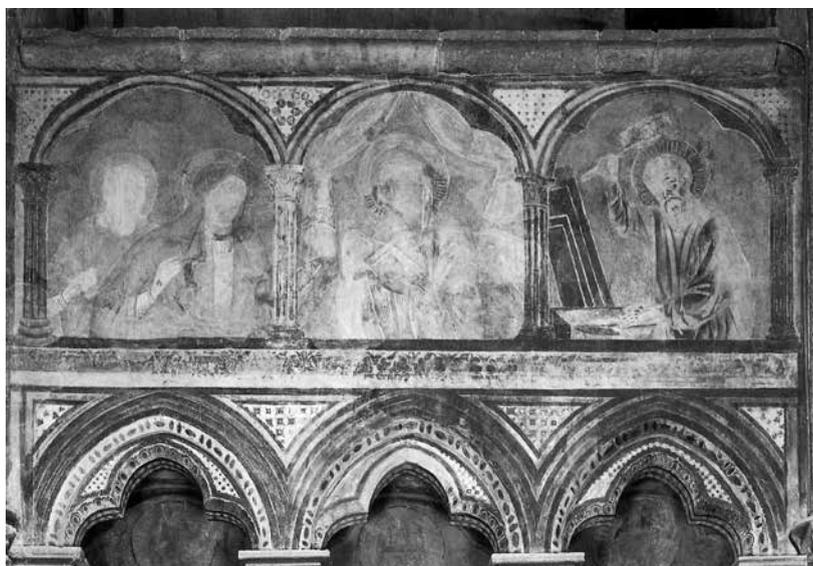


Fig. 4 - *Maria e Giuseppe*, Assisi, San Francesco, Basilica superiore.



Fig. 5 - Congedo degli Apostoli da Maria morente, Assisi, San Francesco, Basilica superiore.



Fig. 6 - *Dormitio Virginis*, Assisi, San Francesco, Basilica superiore.

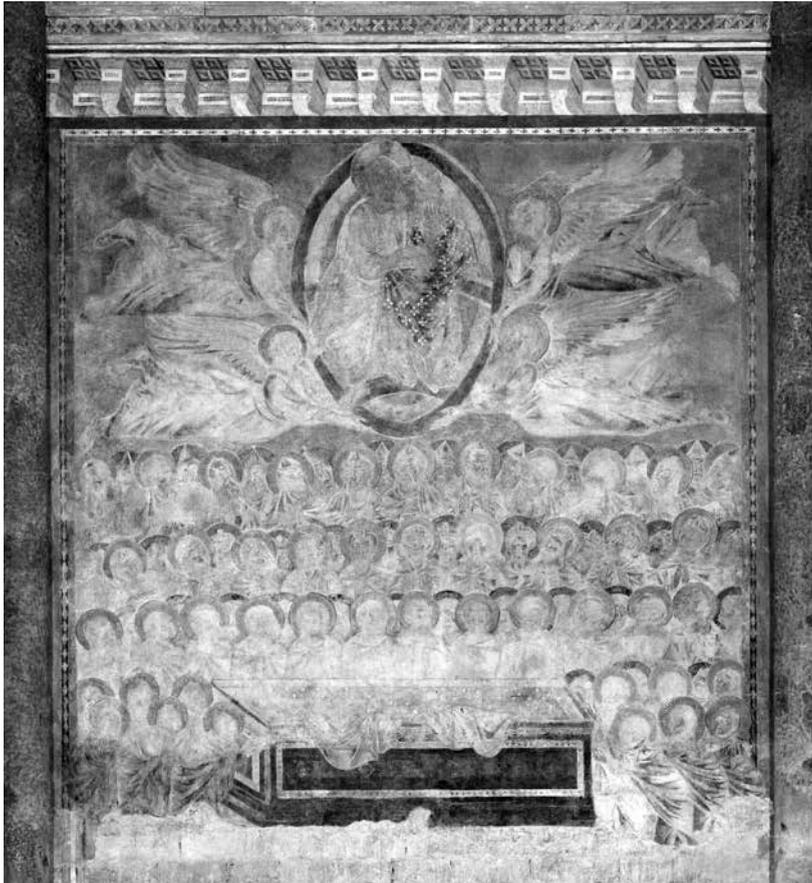


Fig. 7 - *Assunzione della Vergine*, Assisi, San Francesco, Basilica superiore.

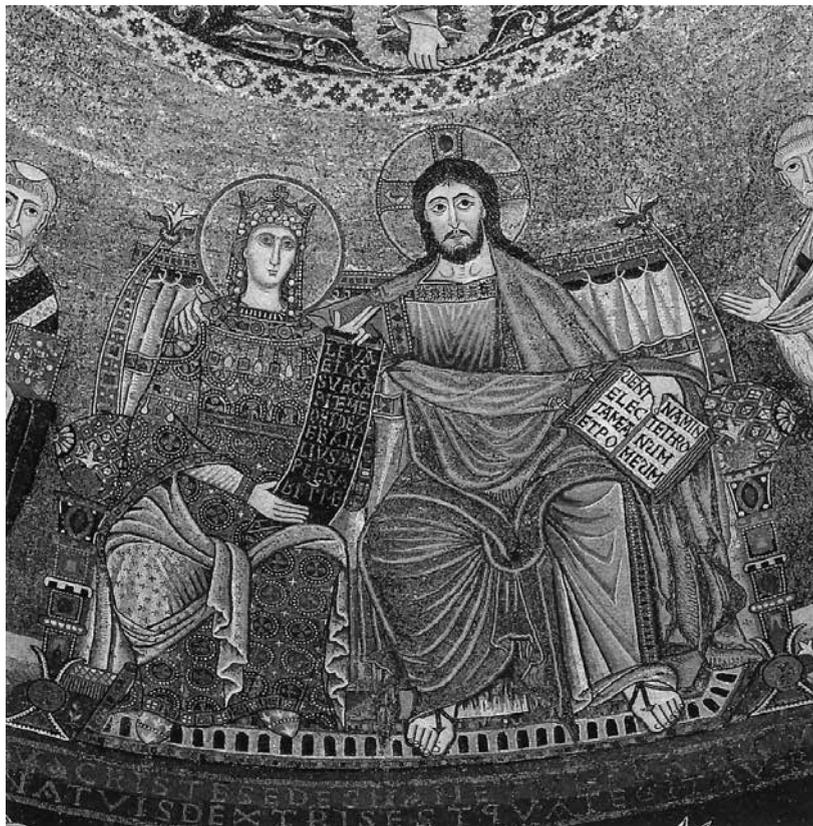


Fig. 8 - *Cristo e la Vergine in trono*, mosaico,
1240-1243 ca, Roma, Santa Maria in Trastevere.



Fig. 9 - MAESTRO DI CESI, *Assunzione della Vergine*, particolare, Polittico da Santa Maria della Stella, Spoleto, XIV secolo, Parigi, Museo Monnart Monet.



Fig. 10 - *Cristo e la Vergine in trono*, Assisi, San Francesco, Basilica superiore.



Fig. 11 - *Sponsus et sponsa*, miniatura, in BEDAE VENERABILIS *In Canticum Cantorum expositio*, 1123, Cambridge, King's College, ms 19, f. 21v.



Fig. 12 - *Cristo e Maria Sposa*, miniatura, in S. HIERONYMI *Expositio in Canticum Canticorum*, 1151-1175, BNF, ms. Lat. 1808, f. 1v.



Fig. 13 - DUCCIO DI BUONINSEGNA, *Madonna dei Francescani*,
1300 ca, Siena, Pinacoteca Nazionale.

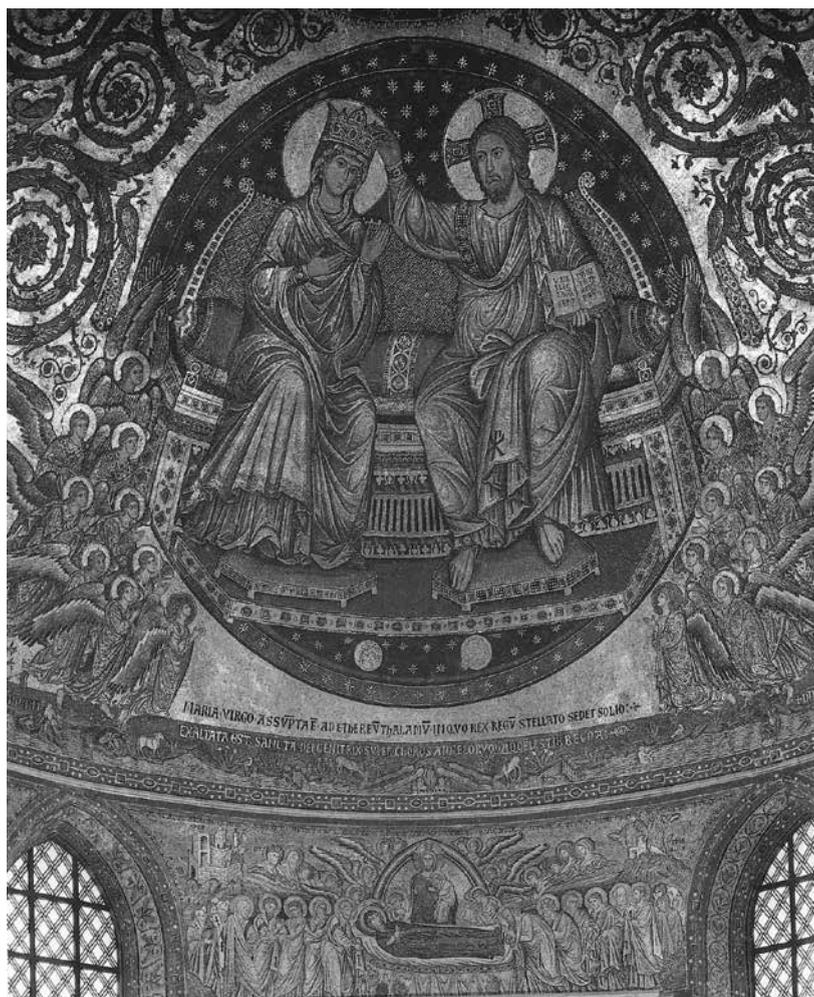


Fig. 14 - JACOPO TORRITI, *Incoronazione della Vergine e Dormitio Virginis*, mosaico, 1295, Roma, Santa Maria Maggiore.