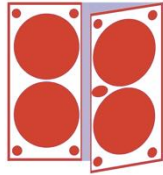




UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI



Fenestella

Dentro l'arte medievale / Inside Medieval Art



3 – 2022



DOI: 10.54103/fenestella/2022/v3

Fenestella è una rivista ad accesso aperto sottoposta a revisione reciprocamente anonima
Fenestella is a double-blind peer-reviewed Open Access Journal

Editore / Publisher

Università degli Studi di Milano – Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
Milano University Press

Direttore / Editor

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Comitato editoriale / Editorial Board

Mauro della Valle (Università degli Studi di Milano)

Simona Moretti (Università IULM, Milano)

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Assistente editoriale / Editorial Assistant

Andrea Torno Ginnasi (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico / Advisor Board

Marcello Angheben (Université de Poitiers, CESCO)

Xavier Barral i Altet (Université de Rennes 2, Università Ca' Foscari di Venezia)

Giulia Bordi (Università degli Studi Roma Tre)

Manuel Castiñeiras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sible De Blaauw (Radboud University Nijmegen)

Albert Dietl (Universität Regensburg)

Manuela Gianandrea (Sapienza Università di Roma)

Søren Kaspersen (University of Copenhagen – *emeritus*)

Miodrag Marković (University of Belgrade)

John Mitchell (University of East Anglia)

Giulia Orofino (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale)

Valentino Pace (*già* Università degli Studi di Udine)

Paolo Piva (*già* Università degli Studi di Milano)

José María Salvador-González (Universidad Complutense de Madrid)

Wolfgang Schenkluhn (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, ERZ)

Contatti / Contact us

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
Via Noto 6, 20141 Milano

<https://riviste.unimi.it/index.php/fenestella>

redazione.fenestella@unimi.it

Sommario / Contents

- 1 *Nomina Inserere Voluerint, Non Prohibeatur*. Nominal Inscriptions Inside the Altar in the North-East of the Iberic Peninsula (9th-13th Centuries)
Marianne Blanchard
- 45 Nuove indagini sulle pitture rupestri dell'eremo di Selvascura presso il Santuario del Crocifisso a Bassiano
Davide Angelucci
- 89 Monasteri piemontesi nell'altomedioevo (secoli VIII-X): quadro storico-insediativo ed evidenze materiali
Eleonora Destefanis
- 143 Esperimenti urbani: insediamenti e spazi alle origini dei monasteri femminili
Stella Ferrari
- 169 Riconsiderare l'insediamento monastico di Torba: la torre e le sue funzioni
Fabio Scirea

In copertina: Monastero di Santa Maria di Torba: la torre tardoantica e l'edificio monastico addossato alla cinta muraria (foto di F. Scirea, 2004)

Nuove indagini sulle pitture rupestri dell'eremo di Selvascura presso il Santuario del Crocifisso a Bassiano¹

Davide Angelucci

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Studi Umanistici
davide.angelucci84@gmail.com

Abstract

New Studies on the Cave Paintings of the Selvascura Hermitage at the Sanctuary of the Crucifix in Bassiano (Latina)

This article aims to re-examine the frescoes in the Selvascura hermitage in Bassiano both from an iconographic and stylistic point of view. In the past, the paintings aroused some attention from local connoisseurs, but they collected a barely timid interest in critical publications.

The carried-out research revealed the existence of a link between the iconographic choices made in the cave paintings and the Greek theological literature, especially the Heavenly Ladder of St. John Climacus, known by the Spiritual Franciscans thanks to the translations by Angelo Clareno. Therefore, it is possible to suggest a new iconological interpretation of the frescoes on the right side of the cave and to overcome the traditional approach that considered the decoration as a mere juxtaposition of votive panels. Furthermore, a painting inspired by one of the apologues told by Barlaam to the Indian prince Josaphat has been identified and it can be added to the small list of monumental works with this theme.

Finally, an accurate analysis of the stylistic features allows to date back the paintings to the period between the end of the 13th and the beginning of the 14th century and to recognize the style of an unknown artist very close to the Magister Conxolus's lesson.

Keywords: Bassiano cave; Angelo Clareno; Heavenly Ladder; Franciscan Spirituals; Barlaam and Josaphat

Come citare / How to cite: Davide Angelucci, *Nuove indagini sulle pitture rupestri dell'eremo di Selvascura presso il Santuario del Crocifisso a Bassiano*, «Fenestella» 3 (2022): 45-87.

DOI: 10.54103/fenestella/18645

¹ L'articolo è frutto della rielaborazione delle ricerche per la tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi Roma Tre il 15 giugno 2017, dal titolo *La pittura medievale nella diocesi di Terracina-Sezze-Priverno (seconda metà XI – XIV secolo)*. Per i preziosi spunti di riflessione, ringrazio: Giulia Bordi, Maria Teresa Caciorgna, Francesco Carta, Marco D'Attanasio, Dario Internullo, Fabio Mari, Mariella Nuzzo, Gian Luca Potestà e, in particolare, Chiara Frugoni alla quale dedico questo contributo.

Le pitture in una grotta «in medio nemorosi montis»²

Presso una fonte d'acqua sul versante nord del monte Furchiavecchia, a circa tre chilometri da Bassiano – un piccolo centro urbano vicino Sermoneta nella provincia di Latina – sorge il Santuario del Crocifisso, un complesso architettonico costituito in parte da strutture riferibili a un eremo medievale e in parte da edifici moderni, che nascondono parzialmente una cappella circolare seicentesca³ e la Grotta di Selvascura⁴ (fig. 1). Il complesso del santuario è oggi accessibile mediante una scala che conduce a un piccolo cortiletto di pianta rettangolare, per metà coperto da un portico con volte a crociera rette da un unico pilastro centrale. Sul lato sinistro si sviluppano gli ambienti abitativi usati dal custode, mentre a destra si trova la piccola chiesa della Madonna delle Palme, costituita da una navata principale che si conclude con una nicchia sulla parete di fondo (fig. 2) e una navatella, ricavata nella roccia e di forma irregolare, posta su un piano di calpestio rialzato. Dalla 'controfacciata' della navata laterale si accede a una piccola cappella circolare, originariamente collegata con il soprastante santuario tramite una scala a chiocciola oggi tamponata. Sulla parete sinistra della navatella si apre un cunicolo che dà accesso alla grotta, il nucleo del primitivo romitorio, tradizionalmente ritenuto sede di una comunità di francescani spirituali⁵.

La Grotta di Selvascura è una cavità naturale nella roccia calcarea che in origine ebbe la funzione di aula di culto dell'eremo e per questo motivo le irregolarità delle pareti, le due laterali e quella di fondo, furono in parte normalizzate e livellate *ad hoc* per accogliere la decorazione pittorica, nel tentativo di conferire all'antro la forma e l'articolazione interna di una chiesa (fig. 3). A nord-est si apre il grande varco verso il cortile esterno del Santuario del Crocifisso, l'unica fonte di luce per l'ambiente rupestre.

Le pitture si presentano come una serie di pannelli che accolgono figure singole o in gruppi e scene, apparentemente senza un evidente legame iconografico, ma con uno stile sostanzialmente omogeneo e sono quindi frutto di un'unica campagna decorativa databile, come si vedrà, tra la fine del XIII e il principio del XIV secolo. La grotta presenta, però, alcuni dipinti riferibili ad almeno altre due epoche: il primo è il pannello con san Michele arcangelo che uccide il drago che ha una datazione più tarda ed è collocato in una posizione incoerente rispetto alle altre pitture⁶ (fig. 4), il secondo è più antico ed è visibile grazie a una piccola lacuna nell'intonaco vicino al suppedaneo della

² ASDS, Fondo *Visite Pastorali, Visitatio Apostolica 1705 localis*, f. 96r.

³ L'interesse odierno dei visitatori si concentra sul crocifisso ligneo miracoloso qui conservato e realizzato dal frate bassianese Vincenzo Pietrosanti nel 1673 (Zaccheo 1999: 61-71).

⁴ L'esigua bibliografia sul monumento è costituita principalmente da pubblicazioni a carattere locale: Zaccheo 1975; Pacilli 1993: 185-191; Zaccheo 1999; Scozzarella 2003: 67-89. Si segnala il fondamentale lavoro di schedatura in Romano 1992: 177-179, nel quale le pitture sono giudicate «provinciali», ma «di non scarso interesse», a cui si aggiungono la più recente Piacentini 2010: 157 e un rapido cenno in Pistilli 2004: 90; quest'ultimo ha ritenuto il ciclo uno «slegato palinsesto di riquadri votivi dal sapore quasi *naïf*», una delle «poche iniziative autonome» al margine delle committenze dei Caetani nel territorio.

⁵ La tradizione è riportata in tutti i principali studi sull'eremo: Romano 1992: 179; Pacilli 1993: 187; Zaccheo 1999: 9; Scozzarella 2003: 69.

⁶ È dipinto sulla volta e si può datare alla fine del secolo XIV; il risultato rudimentale, la bidimensionalità, la chiara sproporzione formale lo allontanano dal linguaggio delle altre pitture dell'eremo e lo rendono prossimo a certi episodi tardi e di cultura meridionale come la santa Margherita della chiesa di Santa Maria Maggiore a Sant'Elia Fiumerapido (Orofino 2000: 181) o la santa Caterina della distrutta chiesa di Sant'Antonio di Terracina (foto in Rossi 1912: 115). Non può essere datato all'Ottocento come proposto in Zaccheo 1999: 58.

croce nel pannello con la Crocifissione della parete destra; la superficie pittorica visibile è troppo esigua per proporre un'analisi iconografica e stilistica.

La parete di fondo è dominata dal pannello centrale che accoglie Cristo seduto su un trono decorato con motivi geometrici a intarsio cosmatesco, affiancato da quattro santi, due per parte (fig. 3, 5): a sinistra il diacono san Leonardo con i ceppi⁷ e san Giacomo Maggiore, a destra san Francesco e un santo pontefice, recante una croce astile e la tiara papale, vestito con una pianeta rossa sopra la tunica riccamente decorata e un pallio vescovile⁸. Una banda a nastro pieghettato separa questo pannello dalla sottostante campitura ocre a losanghe che compone lo zoccolo, in parte perduto. A destra c'è un pannello, in uno stato di conservazione precario, che accoglie cinque buoi dentro una grotta e due personaggi stanti sulla sinistra⁹ (fig. 6). In alto, sotto una decorazione a girali di foglie di quercia, si dispiega una cornice a finte mensoline formate da parallelepipedi scorciati e convergenti verso il centro. Nello spazio di risulta tra il pannello principale e la roccia a sinistra, in un affresco lacunoso, si vede una figura maschile in abiti laici dicromi arrampicarsi sopra un albero mentre un animale mostruoso spiraliforme occupa l'angolo destro (fig. 3, 20).

Le pitture sulla parete sinistra sono gravemente danneggiate a causa delle condizioni microclimatiche e per la caduta della parte inferiore della parete rocciosa avvenuta a seguito dei lavori di abbassamento del piano di calpestio¹⁰. Da destra si incontra una figura di cinghiale nero circondata dai suoi cuccioli, un santo di cui resta solo parte del pannello – forse sant'Antonio abate –, san Leonardo con i ceppi affiancato da quattro piccoli carcerati rappresentati mentre si liberano dalle catene, in atto di chiedere l'intercessione o nel momento dell'offerta dei ceppi al santo. Segue un pannello nel quale un arco con motivi a mosaico di cosmatesca memoria inquadra sant'Anna velata con la Vergine Bambina su un trono senza spalliera; la santa regge nella mano sinistra un

⁷ Leonardo di Noblat, nobile francese del VI secolo convertito al cristianesimo da san Remigio, era vescovo di Reims e aveva il privilegio di liberare i prigionieri che richiedessero il suo intervento. Il culto del santo si diffuse in Italia intorno all'XI secolo, soprattutto nel Meridione normanno, solitamente in santuari collocati in luoghi impervi e in prossimità di fonti d'acqua. Per l'agiografia e il culto si vedano *Acta Sanctorum, Novembris tomus III*, 1910: 139-209 e Cignitti, Colafranceschi 1966: 1198-1208.

⁸ I personaggi sono accompagnati da iscrizioni dipinte vicino i volti: S LE[ONARD]V(S) / S IACOBV(S) / S FRANCISCV(S) / S L[E?] NE PP. Sembra che la proposta di Serena Romano (Romano 1992: 177) di riconoscere nel pontefice dipinto la figura di Celestino V sia da riconsiderare per via delle lettere del *titulus* ancora visibili, sebbene storicamente sia ben noto il legame del mondo pauperistico spirituale con san Pietro del Morrone. Un'altra ipotesi in campo propone di identificarlo con un pontefice santo di nome Leone, nonostante siano diversi i papi con queste caratteristiche e nessuno di questi, neppure san Leone IX (proposto in Pacilli 1993: 187), abbia un qualche legame particolare con l'eremo o sia oggetto di un culto radicato nel territorio. Leone IX era un pontefice di origini alsaziane, tenace nel contrastare le eresie e uno strenuo moralizzatore contro la simonia (Parijsse 2000: 157-162; Parijsse 2005: 507-513). Non è chiara, per di più, la ragione di un *titulus* non declinato nel caso nominativo (S LEO) se non supponendo un errore del pittore. Da scartare, invece, la proposta di riconoscerlo come san Nicola o san Gregorio Magno (Zaccheo 1999: 49-50; Scozzarella 2003: 84). Per ora ci si limiterà a considerarlo un santo pontefice oggetto di culto nell'eremo, in attesa di futuri approfondimenti.

⁹ Non è ancora chiaro il significato di questa scena, interpretata in chiave bucolica in Zaccheo 1999: 31-32. Forse i due personaggi che paiono reggere un lungo bastone sono due santi poiché si intravedono i loro nimbi: si può ipotizzare che essa facesse riferimento a una leggenda agiografica locale, legata a un evento miracoloso o a un personaggio ben noto ai devoti e agli abitanti dell'eremo, oppure vada letta in chiave allegorica e quindi i buoi facciano riferimento ai francescani abitanti dell'eremo. Un futuro intervento di restauro potrà aiutare nella lettura iconografica.

¹⁰ Di questo argomento si parlerà più avanti.

ramoscello abitato da sei uccellini, riconosciuto come il simbolo dell'Albero di lesse¹¹ e, quindi, come l'immagine schematica della genealogia di Cristo¹². Più a sinistra si vede l'*Incredulità di san Tommaso* affiancata dall'apostolo Andrea, riconoscibile dalla vicina iscrizione. Sopra il pannello si intravedono stelle rosse su fondo bianco, realizzate allo scopo di decorare anche le aree di risulta tra le rocce (fig. 7). Poco oltre questo pannello si apre una nicchia rettangolare, frutto della regolarizzazione di una rientranza della roccia, forse accentuata per simulare un piccolo altare dedicato san Giorgio, rappresentato a cavallo mentre uccide il drago. Gli sguanci laterali sono decorati con affreschi di difficile comprensione dato lo stato di conservazione pessimo¹³; ai lati della nicchia due figure di santi sono rappresentate stanti, entro pannelli singoli, accompagnati da iscrizioni che li identificano: sant'Antonio abate e san Nicola di Mira. Al di sotto corre la medesima decorazione vista sulla parete di fondo formata da una banda a nastro pieghettato e da un pannello con motivi a losanghe, concluso a destra da un riquadro che accoglie una donatrice in ginocchio (fig. 8).

A destra della grotta, in prossimità del cunicolo di accesso, due dipinti murali isolati mostrano una Madonna in trono con il Bambino (fig. 9) e una santa stante accompagnata da un anonimo donatore laico inginocchiato¹⁴. La santa è tradizionalmente riconosciuta come Maria Maddalena per via del cofanetto sorretto dalla mano sinistra che la identificherebbe come una delle mirofore¹⁵, ma anche per il grande successo che il suo culto riscosse nel mondo francescano sin dalle origini poiché la santa è la figura archetipica della peccatrice che intraprende un percorso di perfezionamento spirituale dopo il pentimento¹⁶, sebbene l'assenza di un'iscrizione dipinta non consenta di confermare questa proposta e la presenza della corona desti qualche dubbio (fig. 10). D'altronde l'unico dipinto noto in cui la figura di Maria di Magdala indossa una corona è nella nicchia destra nella cappella dei Santi Martiri del complesso delle basiliche di Cimitile. Pur non escludendo l'ipotesi appena proposta, si deve tenere presente che esistono diverse sante regine ugualmente legate al mondo francescano, come sant'Elisabetta d'Ungheria, langravia di Turingia, morta nel 1231 e canonizzata nel 1235 da Gregorio IX, la quale ebbe solidi legami con il nascente ordine e aderì spiritualmente

¹¹ Zaccheo 1999: 53.

¹² Numerose sono le testimonianze iconografiche dell'Albero di lesse animato dalle colombe che rappresentano i doni dello Spirito Santo o della Vergine «con in mano un ramoscello, simbolo dell'ascendenza terrena di Cristo» (Lapostolle 1991: 308-313). Sull'interpretazione dell'Albero di lesse sia come scala di Giacobbe sia come albero della conoscenza del bene e del male nella visione gioachimita del mondo, utile per le tematiche che si svilupperanno più avanti, si vedano gli studi della Reeves (Reeves 1956: 124-136 e Eadem 1995: 626-628).

¹³ Solo a destra si intravede parte di una figura inginocchiata, forse uno dei donatori.

¹⁴ Serena Romano non specificò se egli fosse committente dell'intero ciclo o al contrario solo del pannello con la santa (Romano 1992: 177). Sicuro della seconda ipotesi è invece Scozzarella che ha interpretato il pannello come un *ex voto* per la nascita di un figlio dopo una gravidanza difficile, riconoscendo nella santa una protettrice del parto (Scozzarella 2003: 79-80).

¹⁵ Questa proposta trova concordi tutti gli autori che si sono occupati delle pitture: Zaccheo 1975: 15; Romano 1992: 177; Pacilli 1993: 187; Zaccheo 1999: 27. La veste purpurea, il cofanetto di unguenti e la mano aperta sono elementi ormai largamente diffusi nell'iconografia della Maddalena già nel Duecento (Vannucci 2012: 77-78).

¹⁶ Peralto, nel corso del Trecento, per impulso degli Angioini, si iniziarono a privilegiare gli aspetti pauperistici e caritativi della sua agiografia; l'immaginario collettivo la riconobbe come la prostituta pentita, protettrice dei malati, delle donne e degli indigenti. Sul tema e anche sulla tesi cara a Gregorio Magno dell'identificazione della santa con la prostituta in casa del fariseo si veda Vannucci 2012: 19-59.

alle idee di profondo rinnovamento propugnate da san Francesco, facendo voto di estrema povertà, tanto che scelse di impiegare il denaro della sua dote per costruire un ospedale¹⁷.

La parete destra della grotta accoglie tre pannelli di forma irregolare a causa dell'aggetto delle rocce (fig. 11). La prima scena a destra è un'Annunciazione (fig. 12): l'arcangelo Gabriele ad ali spiegate si inginocchia¹⁸ e reca un giglio alla Vergine mentre indica una piccola colomba che scende dal cielo¹⁹; Maria è seduta su un trono con una spalliera che si conclude in una struttura architettonica ad arco sorretto da due mensole e coperto a doppio spiovente, decorato con cassettoni nell'intradosso, ed è intenta a leggere un libro posto su un leggio perché, come precisavano i Padri della Chiesa, nel momento dell'Annunciazione Maria non era intenta a svolgere lavori manuali, ma a riflettere sul passo della Bibbia che prefigurava il concepimento del Messia²⁰. Al centro della parete è dipinta una Crocifissione tra i santi Giovanni Battista²¹ e Giovanni evangelista dolente²², al di sopra dei bracci della croce si intravedono i globi del sole e della luna²³ (fig. 13). Infine, a sinistra, si scorge un'inconsueta scena, di fondamentale importanza per un corretto inquadramento del ciclo pittorico, realizzata in uno spazio a fondo bianco e dalla forma inconsueta, ricavato tra le rocce sporgenti, in cui un frate che ascende su una scala a pioli verso l'Empireo viene colpito da una freccia scagliata da una figura mostruosa, di cui si vedono appena le ali, e si salva dalla caduta grazie all'intervento di un angelo; più in basso si staglia un palmizio (fig. 14). Nello zoccolo si conserva parzialmente un elegante velario bianco decorato con motivi geometrici a quadri intrecciati sulle pieghe e losanghe lungo i bordi.

Le altre pitture medievali del sito

Al termine della scala di accesso al complesso del santuario, sulla parete nord della chiesa della Madonna delle Palme, è emerso, alcuni decenni dopo la scoperta delle pitture della grotta, un dipinto della Vergine con Bambino sul trono e sant'Onofrio²⁴ nel quale si possono agevolmente riconoscere i medesimi stilemi degli affreschi appena analizzati (fig. 15). Sulla parete est del portico antistante la chiesa si intravedono tracce di un dipinto murale lacunoso, segnato da picconature e tagliato dall'inserimento della volta a crociera: poco si riconosce oltre a un braccio di una figura maschile, forse un diacono, con una dalmatica rossa a losanghe e un libro tenuto dalla mano destra.

¹⁷ Blasucci, Negri Arnoldi 1964: 1110-1123. È inoltre santa protettrice dell'ordine francescano (Radaelli 2016: 73).

¹⁸ La figura si adatta allo spazio disponibile a causa di un grosso sperone che comportò l'ardita curvatura della cornice superiore.

¹⁹ Sull'iconografia dell'Annunciazione si veda Ghidoli 1991: 40-46.

²⁰ Réau 1957: 180. Sul volume aperto si legge ECCE · / VIR/GO CO(n)/CIPI/ET · E/T PARI/ET FIL/IVM / ET VO/CABIT(tur), tratto Is 7, 14: *Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel*.

²¹ L'iscrizione ECCE / A(g)N[VS] / D[E]I · / QVI / TOL[LI]/T · PEC/CATA · / MUN/DI · MI[serere nobis] allude al momento in cui Giovanni Battista riconosce in Gesù l'Agnello di Dio (Gv 1, 29); a esso si lega l'invocazione *Miserere nobis, fili David* (Mt 9, 27).

²² Si noti che accanto a questo santo è stata incisa una figuretta di devoto stilizzata.

²³ La presenza del sole e della luna nelle Crocifissioni allude al momento di oscurità improvvisa che cadde sulla terra al momento della morte di Cristo come riportano i Vangeli sinottici (Réau 1957: 486-488).

²⁴ Scoperto durante lavori della fine degli anni '80 del secolo scorso, è citato in Pacilli 1993: 185 e Zaccheo 1999: 13-16.

Nella chiesa della Madonna delle Palme si conservano, invece, altri dipinti: in controfacciata un pannello quattrocentesco con una Madonna che allatta il Bambino mentre sulla parete sinistra nel presbiterio le sezioni inferiori di due pannelli con san Barnaba e san Simeone il vecchio, stilisticamente affini alle pitture della grotta. Nello strombo della seconda finestra della parete destra nella navata principale è un dipinto murale con un motivo vegetale a girali le cui caratteristiche stilistiche paiono legate ancora a modelli decorativi della fine del Duecento, molto diffusi a Roma²⁵.

Nel vicino ambiente circolare, sopra l'altare, sono conservati tre pannelli di cui il maggiore, molto lacunoso, ospita una crocifissione con la Vergine²⁶ e il san Giovanni evangelista dolenti e angeli che recano coppe dorate per raccogliere il sangue di Cristo; a destra vediamo un anonimo vescovo e un sant'Antonio abate.

La storia conservativa delle pitture dai fascicoli dell'archivio della Soprintendenza²⁷

La più antica fotografia delle pitture del romitorio – nello specifico dell'*Annunciazione* – risale al 28 settembre 1971 e fu inviata dall'allora sindaco, Giuseppe Porcelli, al Ministero della Pubblica Istruzione con una lettera in cui informò della presenza di pitture del XIV secolo nel santuario, meta di molti pellegrini e turisti (fig. 16). Il sindaco intendeva rendere carrabile il sentiero che lo collegava con Bassiano in vista del terzo centenario (1973) della realizzazione del crocifisso di Pietrosanti, alla cui cerimonia avrebbe preso parte papa Paolo VI. Chiedeva, inoltre, un intervento di restauro per gli affreschi. I lavori per la realizzazione della strada, però, non terminarono prima del 1975, come si evince da una lettera del sindaco inviata il 10 novembre alla Soprintendenza alle Gallerie del Lazio dalla quale si apprende che i lavori erano in fase di ultimazione quando il soprintendente onorario, Luigi Zaccheo, scoprì che erano in corso improvvisi interventi edilizi non autorizzati: il piano di calpestio della grotta in terra battuta era stato ribassato di circa un metro ed erano state portate alla luce alcune sepolture, probabilmente dei fraticelli che vivevano nell'eremo. La fruizione dei dipinti veniva così gravemente alterata²⁸.

Verificato che i lavori venivano eseguiti senza autorizzazione, la Soprintendenza ne stabilì la sospensione in attesa che un tecnico qualificato stilasse un progetto per un nuovo pavimento in pietra locale che rispettasse la quota di calpestio originale, approfittando dello scavo abusivo per creare un'intercapedine praticabile²⁹. Non è stato possibile accedere alla documentazione relativa all'intervento di restauro che Pizzinelli eseguì sulle pitture alla fine degli anni '70, ma da una lettera del parroco don Angelo Lambiasi del 1979 sappiamo che il restauro sui dipinti era terminato da poco³⁰. Non

²⁵ Come, ad esempio, quelli dei cicli dell'abbazia delle Tre Fontane, datati all'ultimo decennio del XIII secolo (Quadri 2017b: 103).

²⁶ Riconosciuta come Maddalena in Zaccheo 1999: 21.

²⁷ Informazioni tratte dai documenti dell'archivio corrente dell'ufficio di Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio. Ringrazio i funzionari Mariella Nuzzo e Marco D'Attanasio per avermi consentito di studiare il fascicolo e la soprintendente Lisa Lambusier per aver autorizzato la pubblicazione della foto.

²⁸ Zaccheo 1999: 24-25. Era già stato ipotizzato (Romano 1992: 177) che l'arredo liturgico fosse costituito da mobili lignea rimovibile, molto modesta visto il contesto e l'orizzonte culturale dei fraticelli, ma con l'eliminazione della pavimentazione originale, qualunque eventuale traccia è andata perduta.

²⁹ Intervento questo che non si concretizzò mai.

³⁰ Sul pessimo stato di conservazione delle pitture prima di quell'intervento si rimanda all'apparato fotografico di Zaccheo 1975.

abbiamo informazioni ulteriori sulle pitture fino al 3 aprile 1991 quando la Soprintendenza consigliò di disboscare l'area comunale sopra la grotta poiché la vegetazione era causa dell'aumento di umidità nell'ambiente rupestre e peggiorava il già precario stato di conservazione delle pitture. I problemi non furono risolti e il 16 novembre 1993 il Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Roma, Claudio Strinati, scrisse alle autorità civili ed ecclesiastiche in merito alle condizioni dell'eremo. Nel documento, utile per diversi aspetti, egli confermò la proposta di Serena Romano di individuare qui un episodio della cultura figurativa cavalliniana e comprese la necessità di coinvolgere l'Istituto Centrale per il Restauro per trovare una soluzione al problema dell'infiltrazione d'acqua, inoltre evidenziò l'esigenza di un accurato studio idrogeologico per impostare una strategia d'azione risolutiva delle cause del degrado³¹.

I francescani spirituali

La tradizione locale di cui si è detto³² fissa al XIII secolo la fondazione dell'eremo e lo vuole abitato dai frati francescani spirituali, detti fraticelli o bisocchi³³, sebbene manchino documenti e notizie storiche a supporto di questa tesi³⁴. I fraticelli erano contrari alla possibilità che gli Ordini mendicanti possedessero beni e denaro, nel rispetto più assoluto del principio di povertà predicato da san Francesco, in opposizione a quanto ritenuto dai generali dell'Ordine e dagli stessi pontefici. Sebbene essi non fossero un gruppo ben definito, erano comunque «estranei ai noti gruppi ereticali» e al contempo distanti dai «frati che andavano prevalendo nella gerarchia dell'ordine»³⁵.

Nonostante la lunga tradizione locale, le caratteristiche del luogo – una grotta lontana dal centro abitato e difficile da raggiungere – e la presenza della figura di san Francesco accanto a Cristo nell'affresco principale portino a ritenere questo eremo abitato in origine dai francescani spirituali, non sono emersi documenti che confermino la loro presenza tra XIII e XIV secolo; alcuni elementi a sostegno di questa tesi, al contrario, provengono dall'analisi delle pitture, soprattutto di quelle sulla parete destra: la singolare scelta iconografica del pannello con il frate che sale su una scala consente, come vedremo, di ipotizzare l'esistenza di un legame tra queste pitture e l'attività di traduttore di Angelo

³¹ Queste indicazioni sono ancora valide nell'ambito di un'auspicabile ripresa dei restauri che negli ultimi anni hanno interessato il monumento, anche al fine di restituire una piena leggibilità alle pitture.

³² Si veda la nota 5.

³³ Il termine si diffuse a partire dal processo concluso il 16 dicembre 1336 intentato contro gli ufficiali del comune di Matelica, colpevoli di aver accolto i fraticelli. Durante il processo l'inquisitore utilizzò diversi appellativi dei frati: «Bocchasoctos», «Biginos», «Biginas», «Bicçochos». È stato ipotizzato che i termini derivassero dall'abitudine dei fraticelli di avere un atteggiamento umile e di camminare a testa bassa. Nel 1320 Paolino da Venezia sosteneva che essi «*vocabant se fratres S. Francisci, seculares autem vocaverunt bizonos, vel fraticellos, vel bacasotos*» (d'Alatri 1974: 292; Tognetti 1982-1983: 78-79).

³⁴ Nel 1334 durante gli interrogatori agli spirituali della diocesi di Tivoli, essi confessarono l'esistenza di molte comunità nella provincia romana, nascoste in luoghi impervi, adatti alla vita eremitica e disagiati per i controlli delle autorità ecclesiastiche (Mosti 1965: 70-73; Potestà 1990: 283-284). Nonostante non sia citata una comunità bassianese, si può ipotizzare la presenza di spirituali in numerose città laziali di cui non è rimasta attestazione nelle fonti note.

³⁵ Le citazioni sono tratte da Tognetti 1982-1983: 77-80. Per le vicende storiche degli spirituali l'elenco dei testi di riferimento è di ingenti proporzioni; si rimanda alla sola bibliografia essenziale: Ehrle 1885: 509-569; 1886: 106-164; 1887: 294-336; 1888: 1-200; Frugoni 1953: 116-119; Frugoni 1961: 223-225; Mosti 1965: 45-59; Pellegrini 1995, 336; Potestà 1990; Idem 2002: 1-38; Simoncini 2006: 119-185.

Clareno, uno degli spirituali più in vista, considerato quasi una guida per le comunità di fraticelli.

Il tema della povertà era emerso sin dai primissimi anni di vita del francescanesimo e fu affrontato nel Concilio di Lione del 1274: i francescani e i domenicani dovevano destreggiarsi tra le spinte pauperistiche che animavano dall'interno i nuovi Ordini, la gestione delle donazioni e dei lasciti che ricevevano, le pressioni interne alla Chiesa – decisamente lontana dagli orizzonti degli spirituali – e la quotidianità con i problemi legati alla pratica della vita cenobitica. La linea maggioritaria all'interno dell'Ordine era contraria alla visione pauperistica come si evince dalla condanna che il Capitolo generale di Strasburgo del 1282 emise contro le «*non sanas opiniones*» di Pietro di Giovanni Olivi, in odore di eresia³⁶. Per placare i dissidi interni, il generale dell'Ordine Raymond Geoffroy (1289-1295), favorevole alla linea degli spirituali, invitò Angelo Clareno a trasferirsi in Cilicia dove ebbe modo di studiare i testi dei Padri della Chiesa Orientale e tradurne alcuni dal greco in latino. Ritornato in Italia ottenne da Celestino V (1294) l'indipendenza dall'Ordine francescano ed entrò a far parte della neonata congregazione dei *pauperes eremitae domini Celestini*, sottoposta alla protezione del cardinale Napoleone Orsini e con la possibilità di seguire la propria vocazione nei monasteri istituiti dal pontefice.

Con la rinuncia al soglio pontificio del papa e la successiva elezione di Bonifacio VIII (1294-1303), tutte le concessioni furono ritirate con la proclamazione della Bolla *Olim Celestinus* (8 aprile 1295). Durante gli anni burrascosi degli scontri tra il papa e i Colonna che portarono anche all'incarcerazione di Iacopone da Todi, molti dei frati spirituali furono costretti a fuggire e Angelo Clareno riparò in Grecia, prima in Acaia e successivamente in Tessaglia. Tra il 1311 e il 1318 visse in Francia, al seguito del cardinale Giacomo Colonna, per perorare la causa degli spirituali presso la Curia papale trasferita ad Avignone, ma con il pontificato di Giovanni XXII (1316-1334) si aprì la stagione più difficile per i *pauperes eremitae*. Nel 1317 con la Bolla *Sancta Romana Ecclesia* i gruppi francescani dissidenti furono ufficialmente aboliti, nel 1322 con la Bolla *Ad conditorem canonum* il pontefice rinunciava alla proprietà dei beni dell'Ordine e ne restituiva il pieno controllo ai francescani sancendo la fine del principio di povertà dei Minori e, infine, nel 1323 la Bolla *Cum inter nonnullos* stabilì l'infondatezza della tesi, cara al Clareno, secondo cui né Cristo né gli apostoli avrebbero posseduto alcunché³⁷.

Giovanni XXII eliminava così i presupposti fondamentali per i gruppi pauperistici. Angelo Clareno dovette fuggire nuovamente e si rifugiò nel monastero benedettino del Sacro Speco di Subiaco dove rimase per un lungo periodo sotto la protezione dell'amico abate Bartolomeo II (1318-1343) del quale divenne fidato consigliere: in questi anni, forse anche per la presenza – o l'influenza? – del Clareno, il monastero di Subiaco visse una stagione di maggiore sobrietà nell'uso del posseduto e si elevò a centro culturale tra i più attivi per la diffusione delle istanze francescane spirituali. Angelo fu ospite nel monastero, a volte nascosto e isolato per il rischio di una cattura da parte delle gerarchie ecclesiastiche, e da lì guidò le altre comunità di spirituali nell'Italia centrale fino al 1334 quando scelse di spostarsi a Marsicovetere dopo che Giovanni XXII riprese con forza il progetto di estirpare l'eresia spirituale chiedendo all'inquisitore Simone di Spoleto e al guardiano del convento dell'Ara Coeli a Roma di arrestarlo. Egli sperava di poter sfruttare a suo vantaggio la profonda vicinanza degli Angioini, soprattutto di Filippo di Maiorca e della regina Sancia, verso il suo movimento, ma morì tre anni dopo. I seguaci della linea pauperistica, detti 'clareni', furono definitivamente soppressi nel 1586. Angelo Clareno

³⁶ Rusconi 1975: 63-137, in particolare 65-66.

³⁷ Sulle Bolle promulgate da Giovanni XXII si veda Sedda 2018: 186.

non tentò mai di soverchiare le istituzioni ecclesiastiche né di scontrarsi con le alte sfere dell'Ordine, ma si sforzò, in un perenne stato di contraddizione, di rispettare la Regola di Francesco e di osservare le leggi papali³⁸.

Solo apparentemente lo status di poveri eremiti, difeso e perorato dai fraticelli, convinti assertori del rifiuto delle proprietà, appare chiaro e determinato; all'atto pratico, infatti, risultò alquanto fluido, non regolato in modo certo, suscettibile di deroghe e di frequenti eccezioni, come dimostrano alcuni casi di gruppi di spirituali che ricevevano lasciti in denaro, compravano e vendevano beni, erano proprietari di immobili regolarmente registrati al catasto e vivevano in una sorta di quieta convivenza con l'Ordine, almeno fino all'applicazione della Bolla *Sancta Romana Ecclesia*, che comunque non avvenne con risoluta prontezza e severità³⁹.

Angelo Clareno e la Scala Paradisi di san Giovanni Climaco

Durante i lunghi soggiorni in Grecia e nel Vicino Oriente, Angelo Clareno ebbe l'occasione di conoscere da vicino il monachesimo greco, di studiare il greco antico e di cimentarsi nel lavoro di traduzione tra il 1300 e il 1305 – o forse prima, stando alle recenti proposte di Gian Luca Potestà⁴⁰ – di alcuni testi dei Padri della Chiesa quali quelli dello Pseudo-Macario, di san Giovanni Crisostomo, di san Basilio di Cesarea e di san Giovanni Climaco. Questi padri greci più di altri, infatti, insistevano su due aspetti in sintonia con le istanze degli spirituali: da un lato il monachesimo greco delle origini predicava il principio della rinuncia dei beni terreni con inflessibile fermezza e dall'altro rifiutava le gerarchie, accogliendo anche le scelte di vita eremitiche più rigorose⁴¹. Di Giovanni Climaco, in particolare, Angelo tradusse la *Scala Paradisi*, un'opera che ebbe su di lui e sul mondo spirituale un'influenza profonda⁴². Il trattato, composto a cavallo tra il VI e il VII secolo, è una sorta di guida spirituale suddivisa in trenta capitoli a disposizione dei monaci che devono conoscere i vizi e le virtù e che affrontano un percorso ascetico di purificazione e perfezionamento, rappresentato iconograficamente da una scala a pioli – come si vede nella celebre icona del monastero di Santa Caterina sul Sinai (seconda metà del XII secolo) – per ricongiungersi, infine, con Dio⁴³ (fig. 17). Nel dipinto sinaitico si vedono dei monaci in fila su una scala trasversale salire verso Cristo che li attende nell'Empireo; il loro percorso è insidiato da un gruppo di demonietti che con frecce e lunghe corde uncinate tentano di arpionarli; in basso altri monaci assistono alla scena e

³⁸ Potestà 1989: 127-128; Idem 1990: 125-127. Sul controverso rapporto tra gli spirituali e l'orizzonte storico-apocalittico di Gioacchino da Fiore si vedano Idem 1989: 120-122, 129, 135-136; Idem 1990: 12-13; Reeves 1995: 626-628. Sembra che comunque Angelo Clareno abbia sconfessato le tesi del monaco calabrese (Potestà 1990: 97-101). Sul forte legame tra gli Angioini e la versione spirituale del francescanesimo si ricordi che san Ludovico da Tolosa era stato un vescovo, seppur per un breve periodo, pienamente in linea con gli insegnamenti pauperistici di Pietro di Giovanni Olivi suscitando persino le preoccupazioni del padre che riteneva i figli troppo vicini al beghinismo (Radaelli 2016: 63-64, 66-67, 73-77).

³⁹ Tognetti 1982-1983: 90-92, 96-97; Leonardi 1988: 33-35; Potestà 1990: 240-247; Cusato 2007: 140-141.

⁴⁰ Lo studioso ha proposto di anticipare la traduzione della *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco da parte di Clareno ai primi anni '90 del XIII secolo e di ipotizzare, quindi, l'arrivo precoce di quest'opera in Italia attraverso frate Angelo (Potestà 2020: 271-288, in particolare 279).

⁴¹ Gribomont 1960: 345-358; Potestà 1989: 134.

⁴² Frugoni 1961: 226; Potestà 1989: 141-142; Idem 1990: 8, 22-25; Gain 2007: 395-400. Stando a Gentile da Foligno, Angelo Clareno imparò il greco antico miracolosamente la notte di Natale del 1300, durante il suo secondo viaggio nei territori di lingua greca (Potestà 2020: 276-277).

⁴³ Della Valle 1995: 721; Heck: 39-40.

un drago infernale inghiotte quelli che rovinosamente cadono dalla scala perché incapaci di proseguire; in alto a sinistra un gruppo di angeli assiste alla scena⁴⁴.

La *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco fu conosciuta in Occidente nella lingua originale forse già ai tempi della Riforma gregoriana, ma non risulta abbia avuto inizialmente una capillare diffusione. In ambito benedettino il testo climacheo era impiegato soprattutto per esortare i monaci a evitare i contatti con il mondo esterno e come aiuto per la battaglia contro i demoni, ma solo con gli spirituali si registrò la più profonda comprensione del suo valore ascetico. Si tratta di un'opera nota dapprima soprattutto in contesti francescani grazie alla traduzione in latino di Angelo Clareno e poi nel corso del Trecento circolava pressoché solo in Italia. Nel XV secolo trovò la sua più ampia diffusione in diversi monasteri in tutta Europa e, nel 1478, fu data alle stampe a Venezia la versione volgarizzata da Gentile da Foligno, frate agostiniano discepolo di Clareno; il testo latino fu pubblicato più tardi, a Parigi nel 1498⁴⁵. Frate Angelo non si limitò solo alla traduzione di testi greci, ma scrisse anche diverse opere tra le quali emerge il *Chronicon*⁴⁶: con questo testo egli intese narrare i fatti avvenuti nel corso di circa cento anni, dal tempo di san Francesco fino ai giorni di più intensa lotta in difesa delle istanze pauperistiche sotto il pontificato di Giovanni XXII, e lo immaginò seguendo una scansione temporale in sette età, ognuna delle quali si conclude con delle tribolazioni⁴⁷ che gli spirituali devono affrontare, via via più incalzanti e complesse, secondo uno schema graduale come fosse una scala (*climax* ascendente) e in una prospettiva escatologico-apocalittica⁴⁸. Probabilmente il testo fu redatto – o completato nella forma oggi conosciuta – tra il 1323 e il 1326, negli anni di permanenza a Subiaco⁴⁹; i destinatari dell'opera erano coloro che appartenevano alla ristretta cerchia dei suoi conoscenti, le comunità degli spirituali stessi e lo scopo era quello di mantenere alto il morale dei compagni in un momento difficile della loro vita comunitaria⁵⁰. La più interessante novità del *Chronicon* rispetto alla *Scala Paradisi* sta proprio nell'incardinare il percorso di perfezionamento del frate all'interno di uno schema storico che invece non era previsto nell'opera di Giovanni Climaco.

Nel Medioevo cristiano l'immagine della scala che ascende al cielo era tutt'altro che rara e le diverse varianti iconografiche affondavano le loro radici, a Oriente come a Occidente, nel passo veterotestamentario del sogno di Giacobbe presso Betel, nel quale questi vide angeli salire e scendere da una scala che collegava terra e cielo⁵¹. Il successo del passo della Genesi nel mondo monastico si basa sull'interpretazione della scala come metafora

⁴⁴ Diverse sono le varianti di questa iconografia, ma con uno schema compositivo sostanzialmente fisso, nel quale solo un esiguo numero di monaci riesce a completare il percorso di umiltà e raggiungere il divino, prostrandosi in segno di riconoscenza. Sulle tipologie di immagini della *Scala Paradisi* si vedano Martin 1954: 10-19 e Heck 1997: 40-41.

⁴⁵ Sulla diffusione dell'opera si vedano Musto 1983: 215-238, 589-645; Potestà 1990: 23-25; Della Valle 1995: 721; Giovanni Climaco, *La Scala del Paradiso*, R.M. Parrinello (ed.): 52-53, 178-179; Potestà 2020: 285-288.

⁴⁶ *Historia septem tribulationum Ordinis Minorum o Liber Chronicarum*.

⁴⁷ Il «termine *tribulatio* [...] può significare ora la tentazione subita dall'anima prima di elevarsi ad una più alta perfezione interiore, sia la prova storica che i compagni sono chiamati ad affrontare in vista dell'atteso trionfo» (Potestà 1990: 69).

⁴⁸ «in Clareno vibra un messianismo francescano che si alimenta di tensione profetica e di vocazione ascetica» (Potestà 2002: 37). Il complesso calcolo delle età mediante il quale Angelo Clareno suddivise la vita dei francescani è stato ricostruito in Idem 1990: 199-213 e Idem 2002: 1-38.

⁴⁹ Sulla complessa questione della datazione del *Chronicon* e la proposta di una redazione in due fasi: Idem 1990: 195; Idem 2002: 1-38; Accrocca 2007: 56; Bischetti, Lorenzi, Montefusco 2019: 12-25.

⁵⁰ Accrocca 2007: 87-89. In merito alla committenza dell'opera: Potestà 2002: 15-25.

⁵¹ Gn 28, 10-22. Sull'immagine della scala in letteratura e nella produzione artistica si veda Heck 1997.

di un percorso salvifico in salita, suddiviso per livelli corrispondenti a progressivi gradi di virtù, uno per ogni piolo fino all'Empireo, dove l'uomo si ricongiungerà a Dio e conoscerà la Salvezza. Si fa espressamente riferimento ai versetti della Genesi nella Regola di san Benedetto (VI, 5-8) allorché si rammenta che l'unico modo per raggiungere Dio è quello di percorrere la scala di Giacobbe in salita verso il cielo, compiendo un percorso di umiltà. Sebbene sia ampia la diffusione del tema, nella letteratura medievale occidentale l'aspetto escatologico del passo biblico sembra rimanere confinato su un piano secondario di poca importanza: la scala della virtù e dell'umiltà è costituita da una serie di scalini che, sull'esempio degli angeli nel sogno di Giacobbe, può essere percorsa in salita, verso la perfezione, o in discesa, verso l'orgoglio e la perdizione⁵². Al contrario, solo nella letteratura francescana spirituale la scala è incardinata in un tempo storico ben preciso ed è quindi percorribile in una sola direzione, inoltre rappresenta l'aspirazione al perfezionamento spirituale in prospettiva del ricongiungimento con il divino che passa attraverso un percorso disseminato di ardue prove e il superamento di pericoli e tentazioni, per concludersi con la sofferenza massima, il martirio sull'esempio della passione di Cristo.

Non può, a questo punto, sfuggire la presenza sulla parete destra della grotta di Selvascura di un dipinto che sembra essere la trasposizione in immagine di una tribolazione, quasi un compendio icastico ispirato alla Scala del Paradiso secondo l'interpretazione degli spirituali⁵³: un frate, vestito con saio marrone con maniche, lungo fino alle caviglie, e scapolare con cappuccio, di colore più scuro⁵⁴, sale verso l'Empireo e, arpiato da un demonio, riesce a evitare la caduta grazie all'intervento salvifico dell'angelo che plana dal cielo (fig. 14). Al contrario di quanto avveniva nell'icona sinaitica, dove gli angeli assistevano impassibili alla salita o alla caduta dei monaci, in questo affresco il frate che sale la scala ed è colpito dal demone può giovare dell'aiuto angelico, probabilmente trasmettendo così un messaggio di speranza agli spirituali abitanti dell'eremo. Il pannello con la scala a pioli di Bassiano potrebbe essere interpretato come proiezione dell'ideale francescano di povertà e sacrificio in un tempo storico reale vissuto dagli abitanti dell'eremo. Per questo dipinto si propone, in questo

⁵² Il tema è affrontato dalla letteratura connessa al mondo monastico, ma anche nella letteratura islamica, fino a entrare a pieno titolo, verso il XIII secolo, nella letteratura profana, caricandosi di significati didascalici e moralizzanti; persino la *Commedia* di Dante affronta il tema del viaggio e della penitenza attraverso un percorso di purificazione costruito a scale, in discesa e in salita; ben nota, inoltre, è l'immagine della scala delle virtù nella miniatura dell'*Hortus deliciarum* di Herrad von Landsberg (Heck 1997: 51-57, 70-136; Griffiths 2007: 151).

⁵³ Già Serena Romano aveva inteso l'importanza della scena dichiarando che il suo significato «pur intuibile in termini di tentazione o peccato, e di aiuto divino, non è limpido, e probabilmente fa riferimento a leggende o racconti cari al gruppo religioso cui pertineva il santuario» (Romano 1992: 177).

⁵⁴ In una delle lettere del suo epistolario, Angelo Clareno risponde alle domande di una non ben identificata comunità di spirituali che chiedeva come procurarsi il tessuto per realizzare i loro abiti e al contempo rispettare la regola di povertà; egli sconsiglia categoricamente di usare il denaro per pagarlo e invita i confratelli ad accontentarsi della generosità delle comunità di laici o della benevolenza dei devoti, addirittura spingendosi a proporre di rinunciare al colore marrone, tipico del saio francescano, di preferire il bianco, più economico e di facile reperimento, fissando come modello di riferimento Cristo e gli Apostoli che vissero in uno stato di strettissima povertà, facendo un uso parsimonioso persino dell'aria che respiravano e della luce che guardavano (si veda l'epistola 44 in Angeli Clareni, *Opera, I, Epistole*, L. von Auw (ed.): 207-229; Potestà 1990: 240-247; Cusato 2007: 140-141). Radaelli ricorda che, nel corso del tempo, l'abito *strictus et curtus*, smanicato e tagliato al ginocchio, era diventato un segno distintivo della vita di penitenza e povertà degli spirituali (Radaelli 2016: 69-71). Sull'abito dei fraticelli si vedano anche Boaga 2020: 97-98 e Gieben 2020: 331-332.

contributo, una diretta derivazione dal modello climacheo⁵⁵, secondo una variante squisitamente originale e di marca occidentale, un *hapax* iconografico a testimonianza dell'incontro tra il mondo culturale degli spirituali francescani e la letteratura dottrinale del monachesimo greco, operato da Angelo Clareno mediante la sua attività di traduttore e che, più tardi, confluirà nei suoi scritti, tra i quali il *Chronicon*.

Nelle *Omellie* di Origene di Alessandria si ricordava che la vita dell'uomo consta di un viaggio costellato di stazioni e in ognuna di queste egli conquista una nuova virtù; l'anima procede così lungo un percorso di perfezionamento spirituale e di progresso. Nella letteratura esegetica orientale la scala del sogno di Betel era frequentemente assimilata alla croce di Cristo, poiché essa si elevava verso il cielo e permetteva agli uomini di essere condotti in Paradiso. La scala e la croce, dunque, sono gli elementi di congiunzione tra il mondo terreno e quello celeste⁵⁶.

Alla luce della lettura proposta per l'affresco del frate sulla scala – che ritengo, quindi, possa essere riconosciuto come francescano spirituale – la presenza di una Crocifissione al centro della parete appare tutt'altro che casuale (fig. 13). La croce come la scala e la scala come la croce: la scala del sogno di Betel è la prefigurazione della croce del martirio di Cristo sul Golgota, entrambe sono sollevate in verticale verso l'alto ed entrambe rappresentano il percorso di sofferenza al quale tutti gli uomini sono chiamati per raggiungere la perfezione evangelica⁵⁷. Angelo Clareno, infatti, vedeva nella croce e nella Passione la strada per raggiungere il Regno dei Cieli, secondo quanto stabilito nel messaggio francescano⁵⁸. Pertanto, la scala incarna il concetto stesso di Salvezza e permette agli uomini di salire in Cielo come fece Cristo attraverso la croce⁵⁹. Nel *Chronicon* Angelo ricordava a tutti gli spirituali di vivere nel pieno spirito della Regola perché essa era «l'albero della vita, frutto di sapienza, sorgente del paradiso, arca della salvezza, scala che sale al cielo, patto di eterna alleanza, Vangelo del regno» e che attraverso di essa si poteva trovare la vera pace con il sacrificio della propria vita, sperimentando «la soave leggerezza del peso del giogo di Cristo [...] che porta in alto nel cielo»⁶⁰.

La presenza dei due Giovanni, il Battista e l'Evangelista, ai lati della *Crocifissione* apre a un ulteriore approfondimento, ma di diverso indirizzo. Si tratta, infatti, di una scelta

⁵⁵ Christian Heck ha asserito che i testi miniati della *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco non hanno avuto un ruolo chiave per la diffusione dell'immagine della scala celeste in Occidente e che quindi esisteva una sostanziale indipendenza di tradizioni tra il mondo monastico greco-bizantino e quello latino. Sebbene la tesi dello studioso sia sostanzialmente corretta, convalidata da un'attenta disamina delle fonti e corredata da un nutrito corpus iconografico, egli non ha tenuto conto dell'affresco rupestre bassianese con il fraticello montante sulla scala a pioli – probabilmente perché non lo conosceva, essendo stato oggetto di scarso interesse da parte della critica – e che invece dimostrerebbe l'influenza dell'opera di Climaco nell'orizzonte figurativo spirituale (Heck 1997: 42).

⁵⁶ Ivi: 29-37.

⁵⁷ Questo parallelismo è ben attestato anche nella letteratura esegetica (ivi 1997: 172-173, 181-183). Heck segnala anche un interessante caso di immagine miniata, opera di Pacino di Bonaguida, realizzata attorno al 1320 e conservata oggi alla Pierpont Morgan Library, in cui Cristo sale la scala del suo martirio appoggiata alla croce e si prepara a infliggersi il martirio, come fosse una scelta consapevole (ivi: fig. 122).

⁵⁸ Potestà 1990: 61-64; Heck 1997: 50-51, 170-179. La scala è anche l'immagine degli anti-modelli, cioè di quegli esempi negativi di salita o discesa puniti da Dio, come ad esempio la scala-torre di Babele con la quale l'uomo intendeva raggiungere il Cielo rifiutando il percorso di umiltà e peccando di superbia, oppure la caduta degli angeli ribelli (Heck 1997: 206).

⁵⁹ Ivi: 177-179.

⁶⁰ Angelo Clareno, *Liber chronicarum*, G. Boccali (ed.): 165. Si veda anche Accrocca 2007: 55.

iconografica inconsueta che non può vantare una nutrita casistica⁶¹. L'evidente incongruenza storica della presenza del Battista alla *Crocifissione* dimostra che il pannello in questione non ha valenza narrativa e pertanto non è da considerarsi, unitamente alla vicina *Annunciazione*, come parte di un ciclo cristologico estremamente sintetizzato e circoscritto a sole due scene⁶². La *Crocifissione* bassianese esprime la sofferenza di Cristo morto sulla croce e, per la presenza dei due Giovanni, permette di riconoscerlo come *Agnus Dei*.

I più antichi modelli iconografici per quest'immagine sono da rintracciare nelle decorazioni a mosaico o ad affresco delle basiliche romane altomedievali e riferibili alla turbolenta fase finale della prima ondata iconoclasta, intorno agli anni '70 e '80 dell'VIII secolo. In uno stretto giro di anni, a Roma, troviamo diverse occorrenze del tema iconografico che vede il Battista nel piedritto a sinistra e l'Evangelista nel piedritto a destra di una composizione ad arco e indicanti il clipeo che accoglie l'*Agnus Dei*; i due santi lo identificano come il Verbo che toglie i peccati del mondo attraverso le parole tratte dal libro dell'Evangelista che sanciscono il riconoscimento dell'Incarnazione del Messia⁶³. A distanza di tre secoli il tema si ripresenta sull'arco absidale della basilica desideriana di Montecassino, dove parimenti i due Giovanni rappresentati nei piedritti indicavano, forse, l'Agnello posto al vertice dell'arco⁶⁴, e successivamente viene riproposto nel santuario del Monte Tancia e nella cripta di Santa Maria in Vescovio⁶⁵. Tra XII e XIII secolo appare in tre contesti pittorici del Lazio: l'abside della chiesa di San Silvestro a Tivoli, la cripta di San Magno del duomo di Anagni e l'arco della chiesa

⁶¹ Se ne riscontra un caso che è stato datato al terzo quarto del Trecento. Si tratta di un affresco staccato e conservato in una nicchia del transetto nella chiesa romana della Madonna dei Monti, annessa a un monastero che ospitò una comunità di clarisse (Sgherri 2017c: 434).

⁶² A questo novero non si può aggiungere l'*Incredulità di san Tommaso* sulla parete sinistra dell'antro, poiché la presenza di sant'Andrea nello stesso pannello permette di riconoscerla come immagine iconica piuttosto che terza scena di una narrazione. Qualora fosse stato così, infatti, si sarebbe dovuto ipotizzare che il committente avesse concepito il ciclo cristologico gravemente mutilo di numerosi episodi cruciali e disposto in maniera disordinata, con due scene sulla parete destra e una sola sulla parete sinistra, e senza l'appropriata continuità.

⁶³ «*Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*» (Gv 1, 29) e «*In principio erat verbum*» (Gv 1, 1). Si trattava di un'iconografia riferibile a una puntuale presa di posizione, a Roma, in direzione dell'iconodulia e in contrasto con le coeve imposizioni dogmatiche dell'Oriente bizantino (Andaloro 2005: 525-540). Gli esempi, conservati o documentati, oggi noti sono: il frammentario affresco sull'arco dell'ambiente M nei sotterranei dell'antico *titulus* della basilica esquilina dei Santi Martino e Silvestro ai Monti (778-779 circa), l'affresco della basilica di Santa Susanna (779-780 circa) e il perduto dipinto dell'arco cuspidato della nicchia meridionale nella basilica pelagiana in San Lorenzo fuori le Mura. Si differenzia il mosaico sull'arco absidale di Santa Maria in Domnica, commissionato da papa Pasquale I (817-824), poiché i due Giovanni nei piedritti indicano Cristo rappresentato in figura umana, al vertice dell'arco tra due angeli e la schiera degli apostoli (Toubert 2001: 222; Thunø 2005: 266; Ballardini 2007: 202).

⁶⁴ Sul tema c'è una ricca bibliografia, per semplicità qui si rimanda a Bloch 1986: 53 e Orofino 2002: 287. Riguardo le relazioni tra la decorazione della chiesa abbaziale cassinese e la basilica lateranense si veda Paniccchia 2019: 32-40 e la relativa bibliografia.

⁶⁵ Nel santuario micaelico sul Monte Tancia la scelta compositiva è riproposta a cornice di una *Theotókos* affiancata da altri santi (seconda metà XI secolo; Piazza 2006: 83-86), e successivamente compare nella decorazione pittorica dell'arco sopra l'altare della cripta della chiesa di Santa Maria a Vescovio (inizio XII secolo; Aebischer 1995: 17-20; Parlato, Romano 2001: 278; Riccardi 2020: 197-198).

inferiore al Sacro Speco di Subiaco⁶⁶ (fig. 18-19). Infine, abbiamo a Roma i clipei con i due Giovanni sull'arco absidale di San Pellegrino in Naumachia (1300-1310) e il pannello in San Benedetto in Piscinula (1310-1320)⁶⁷.

A Bassiano l'Evangelista non reca alcun cartiglio e si presenta nella tipologia del dolente, in linea con le scelte iconografiche duecentesche e rispondente al sentimento di pathos che comunicano le croci lignee dipinte, dove sovente la Vergine e il giovane discepolo campeggiano ai lati del Cristo patente per accrescere quel sentimento di contrizione amato dagli Ordini mendicanti; inoltre, Cristo non è in forma di agnello, ma rappresentato nel momento del suo martirio. Ciò detto, sembra che a Bassiano sia avvenuta una sorta di contaminazione di un'iconografia antica, ben attestata in ambito romano tra l'VIII e il IX secolo e più tardi riproposta, con alcune varianti, in una serie di contesti pittorici romani e laziali (XI-XIV secolo), con l'immagine del *Christus patiens* delle croci dipinte, tanto care ai francescani. La peculiare attenzione del mondo francescano per la sofferenza di Cristo sulla croce, d'altronde, esercitò un'influenza determinante nel successo che questa tipologia ebbe sul più tradizionale *Christus triumphans* nel XIII secolo; infatti, come attesta la ricca produzione di croci dipinte in ambito toscano, a partire da Giunta Pisano, nel corso del Duecento si registrò un cambiamento significativo nella sensibilità dei fedeli verso la rappresentazione della sofferenza di Cristo sulla croce⁶⁸. I fraticelli potrebbero aver desiderato di tradurre una composizione iconografica tradizionale in una versione nuova, più vicina alla loro visione del martirio di Cristo, la cui croce è al contempo estrema sofferenza e massima gioia; nel francescanesimo la natura umana di Cristo non è sopraffatta dalla natura divina: egli, al pari di san Francesco, è l'uomo in cui ognuno può riconoscersi, anche nel suo stato di povertà e di malattia⁶⁹.

La vicina *Annunciazione* (fig. 12) conferma l'ipotesi di lettura proposta finora per l'intera parete. Come si è detto, infatti, la scala è la metafora della storia di Cristo non solo perché essa rappresenta la salita in Cielo attraverso il martirio della croce, ma anche perché allude al momento della sua discesa sulla terra: sia l'Annunciazione che la Crocifissione possono essere indicati simbolicamente con una scala a pioli⁷⁰. Come già sostenevano sant'Agostino e san Giovanni Damasceno, la Vergine è la porta del cielo e attraverso di lei avviene la discesa del divino mediante la scala dell'umiltà⁷¹. La nascita e la morte di Cristo sono episodi fondamentali per i francescani, utili come esempi anche

⁶⁶ Sulla questione un cenno in Toubert 2001: 222 e una breve analisi in Bagnoli 1998: 198-199, 203 e Parlato, Romano 2001: 227-231. Sebbene nel caso tiburtino i due santi non si trovino nei piedritti di un arco, la composizione dell'emiciclo absidale rievoca la tipologia appena illustrata.

⁶⁷ Sgherri 2017a: 271 e Eadem 2017b: 236.

⁶⁸ Sul tema: Tartuferi 1992; Jászai 1994: 577-586; Tomei 1995: 807-811 e relativa bibliografia.

⁶⁹ Leonardi 1988: 32. L'esegesi dei testi di san Pier Damiani sembra confermare questa proposta. Secondo la *Theologia Crucis*, la croce di Cristo, simbolo di Passione e Redenzione, domina sia l'Antico sia il Nuovo Testamento: essa è la via per la salvezza e il vessillo per la lotta contro il male, inoltre è la porta che unisce il cielo e la terra. Per essere intimamente simili a Cristo, tutti sono chiamati a soffrire il suo stesso Calvario, a patire la croce per giungere nel Regno dei Cieli. Il sangue dell'agnello immolato dagli Ebrei alla vigilia della partenza dall'Egitto e cosparso sugli stipiti delle porte è prefigurazione della croce, poiché entrambi sono segni di salvezza (Palazzini 1982: 59-90). Anche il Battista ha stringenti legami con la figura di san Francesco dato che lo stesso san Bonaventura paragona il Precursore al poverello di Assisi, poiché è stato da Dio predestinato alla povertà e alla predicazione (Frugoni 2015: 171-503).

⁷⁰ Heck 1997: 170.

⁷¹ Ivi: 184-185. È interessante notare come nonostante i rimandi biblici a Giacobbe e a fonti patristiche quali Gregorio Nazianzeno e pseudo-Dionigi l'Aeropagita, Giovanni Climaco non cita mai la Vergine in rapporto con la scala del Paradiso, al contrario Angelo Clareno usa l'episodio dell'Annunciazione come momento simbolico, allusivo della discesa di Cristo (Della Valle 1995: 721).

nel prologo del *Chronicon* per esortare i confratelli spirituali a vivere e morire come Cristo e san Francesco, sempre fedeli alla Regola⁷².

Pertanto le pitture della parete destra della grotta non sono né una casuale giustapposizione di pannelli indipendenti né una serie di scene poste in una sequenza narrativa tradizionale⁷³, ma sono la traduzione in immagine della discesa e della salita dalla scala del Paradiso che segue un ordine di lettura dall'ingresso della grotta verso la parete di fondo: dapprima vediamo Cristo scendere dal Cielo e farsi carne nell'utero della Vergine (scala in discesa), quindi tornare in Cielo attraverso la sofferenza del martirio (scala in salita), infine il 'ciclo' si chiude con il frate francescano in salita sulla scala verso l'Empireo, seguendo l'esempio della Regola, affrontando le difficoltà e gli ostacoli che porteranno al martirio, al quale allude la palma dattilifera in basso a destra⁷⁴. Perciò, sarebbe confermata la presenza di frati francescani spirituali nell'eremo di Bassiano, almeno tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, committenti di pitture nelle quali si avvertono i profondi contatti con la letteratura orientale di Giovanni Climaco, mediati attraverso l'attività di traduttore e di autore di Angelo Clareno.

Resta il dubbio di come si conciliasse la vasta decorazione pittorica, che richiese un importante investimento economico, con l'assoluto divieto di usare denaro in ogni forma⁷⁵. Si può ipotizzare che, in questo caso, la committenza e l'investimento finanziario provenissero da due istanze diverse, la prima sotto lo stretto controllo dei frati e la seconda affidata ai devoti che contribuivano con donazioni per il sostentamento della comunità eremitica; forse, in qualche caso, i fedeli manifestavano, per motivi devozionali privati, una qualche preferenza per i santi da rappresentare nei pannelli posti più vicini all'ingresso della grotta e nei quali compaiono, non a caso solo qui, i donatori laici in preghiera (fig. 8, 10). Allo stato attuale delle nostre conoscenze non sappiamo se questa particolare forma di finanziamento, seppur indiretta, contravvenisse ai dettami del Clareno o se invece fosse una pratica accettata; inoltre non è noto se si trattasse di un caso isolato oppure fosse uno dei tanti esempi di eremi decorati con cicli ad affresco con temi cari al mondo spirituale. Il ciclo rupestre bassianese obbliga a porsi delle domande circa la committenza artistica degli spirituali nel tentativo di comprendere meglio da un lato quali dinamiche venissero a costituirsi tra il mondo pauperistico, i donatori laici e gli artisti che per essi lavoravano, e dall'altro come si potesse sanare il conflitto tra la ricchezza materiale insita nella produzione artistica e la povertà estrema della scelta di vita⁷⁶.

Dall'analisi fin qui condotta sembra emergere l'ipotesi di una progettualità mista nella definizione della decorazione parietale della grotta, con esiti sperimentali: da un lato la committenza principale, riferibile ai francescani spirituali abitanti dell'eremo, dall'altro la

⁷² «[...] per mantenere l'umile povertà e il vincolo dei precetti dell'amore di Cristo, la Religione intera è stata particolarmente consacrata al culto della carità e della croce, ed è eletta spiritualmente ad accogliere e partorire Cristo Gesù nel caravanserraglio della Chiesa alla fine dei giorni, come, in spirito, un'altra Vergine Maria, ed a promettere, amare conservare sulla terra la virtù del non aver nulla che, quanti l'amano ed osservano, portano in sé pienamente e umilmente Cristo Gesù ed il suo spirito, perseverando sino alla fine, escono da questa vita tranquilli e certi del Regno dei cieli»: Angelo Clareno, *Liber chronicarum*, G. Boccali (ed.): 163.

⁷³ Si veda nota 4.

⁷⁴ Che nel mondo francescano il simbolo della scala che ascende il cielo fosse già noto è dimostrato anche dall'episodio del sogno di santa Chiara, nel quale la santa sale su una scala a pioli verso san Francesco che la accoglie offrendole del latte (Frugoni 2006: 185-199).

⁷⁵ Cfr. *supra*. Si veda anche Cusato 2007: 140-141.

⁷⁶ Il tema è stato analizzato in Farquhar 2012: 110, 115-116. La studiosa ha ricordato come il pauperismo degli spirituali mal si addica alla committenza di oggetti di un certo valore economico, men che meno alla produzione di immagini.

committenza laica e il sostegno economico, riconducibili ai singoli pellegrini o ai benefattori locali, sempre più marcatamente protagonisti nelle vicende artistiche dei luoghi di culto.

L'apologo di Barlaam e loasaf: una storia indiana per i francescani spirituali

Come si è visto, il tema emerso dall'analisi delle scene dipinte sulla parete destra riguarda le tribolazioni della vita che devono affrontare i frati nel seguire la Regola di san Francesco; le pitture erano state realizzate con l'intento, probabilmente, di esortare e di consolare il gruppo di spirituali abitanti dell'eremo. La medesima funzione si ravvisa, come fosse un *pendant*, nell'affresco all'estrema sinistra sulla parete di fondo che sembra soffermarsi su aspetti didascalici e moraleggianti tutt'altro che estranei al mondo francescano, benché derivanti dalla letteratura profana di origine indiana.

Nel lacunoso dipinto, infatti, si possono riconoscere le tracce della rappresentazione del celebre quarto apologo che l'anacoreta Barlaam racconta a loasaf, un giovane principe indiano convertito al cristianesimo, per fornirgli un insegnamento archetipico (fig. 20): l'uomo è in pericolo perché, rincorso da un unicorno⁷⁷, allegoria della morte, cade in un burrone pieno di pericoli che rappresenta il mondo; per salvarsi egli sale sull'albero della vita le cui radici sono rosicchiate da due topi, uno bianco e uno nero, simboli del giorno e della notte e del passaggio inesorabile del tempo che erode l'esistenza umana. Sotto di lui ci sono un drago, simbolo dell'inferno, e quattro serpenti, allusivi degli elementi del corpo umano, che si dimenano. La situazione critica viene dimenticata dall'uomo che, attratto da un favo, ne mangia il dolce miele contenuto, simbolo delle gioie e dei piaceri mondani che lo distraggono dagli eventi negativi. È chiaro l'intento didascalico del racconto e, sebbene non abbia un carattere prettamente religioso, l'episodio allude alla caducità della vita e all'inconsistenza delle gioie terrene e dei falsi piaceri effimeri, visti qui a Bassiano come tentazioni che il frate subisce nel corso della sua vita e che lo distraggono dal suo percorso salvifico in salita sulla scala del Paradiso⁷⁸. Questa sorta di parabola ha origini indiane, è ispirata dalle storie del Buddha ed è incentrata sul tema della *vanitas*. Permeata nella cultura bizantina che la conobbe, anche grazie alla mediazione di testi arabo-islamici, verso la fine del X secolo attraverso la produzione letteraria dei monaci di origine georgiana presenti nei monasteri del Monte Athos, si diffuse in Occidente – inizialmente in Francia – sin dal XII secolo, ma riscosse particolare successo a partire dal XIII, grazie soprattutto all'inserimento del racconto nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze⁷⁹. Per di più è stato dimostrato che nella produzione letteraria degli spirituali gli apologhi di Barlaam erano ben noti e arricchivano, come fossero lezioni ed *exempla*, i sermoni e le omelie per i francescani, soprattutto i fraticelli più umili, ma anche per i laici illetterati, per guidarli nei loro esercizi spirituali e per sollecitarli a tenersi lontani dal peccato e dalle tentazioni⁸⁰.

⁷⁷ Nella versione originale si trattava di un elefante (Nobili 2019: 88). Nel dipinto della grotta si intravede, forse, la punta del corno dell'animale che, evidentemente, è andato perduto.

⁷⁸ La scena, pressoché ignorata dal resto della critica, è riconosciuta come un semplice motivo vegetale, ispirato a un albero di ulivo in Zaccheo 1999: 51.

⁷⁹ Si vedano: Donato 1992: 99-102; Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, G.P. Maggioni (ed.): 1390-1407; Frosini 2009: 199-206; Ronchey 2012: XVI-LIX; Radaelli 2016: 10-21; Nobili 2019: 85-89.

⁸⁰ Radaelli 2017: 309, 311, 316-318, 363. La diffusione delle storie di Barlaam e loasaf presso gli spirituali e il forte legame con le spinte pauperistiche angioine tra XIII e XIV secolo sono indagati, in particolare, in Eadem 2016: 81-85.

Non sono molti gli esempi di dipinti e sculture in Europa tra la fine del XII e il XIV secolo che mostrano questo episodio, con diverse varianti⁸¹, a partire dalla ben nota lunetta del portale meridionale del Battistero di Parma, opera di Benedetto Antelami (fine XII secolo) (fig. 21). I due casi più vicini all'eremo di Bassiano, sia dal punto di vista geografico sia cronologico, sono le perdute pitture della Torre Colonna a Tivoli (ante 1297) e il ciclo della vita umana già nel loggiato dell'abbazia delle Tre Fontane a Roma (ultimo decennio del XIII)⁸² (fig. 22).

Come accade negli altri esempi noti, anche nella nostra grotta il racconto è compendiato in una sola scena iconica che presenta gli animali affrontati all'albero centrale su cui si rifugia la figura maschile; ciò è dovuto alla necessità di rendere immediatamente comprensibile il monito e rimandare, quindi, al testo che evidentemente era noto agli abitanti del romitorio. L'estrema lacunosità del dipinto non consente di confermare la presenza di tutti gli elementi del racconto, ma l'uomo in piedi sulle fronde dell'albero della vita, le spire del drago dalla bocca spalancata verso l'alto che si intravedono in basso a destra e il messaggio moraleggiante che ben si adatta al contesto dell'eremo sono elementi sufficienti per avanzare questa ipotesi.

Sebbene, quindi, l'immagine del fraticello sulla scala e il racconto di Barlaam non siano riferibili a un ciclo unitario e siano disgiunti per tradizione iconografica e per fonti testuali di ispirazione, nondimeno essi descrivono diverse sfaccettature della vita del frate spirituale, continuamente tentato dalle forze del male e sottoposto a situazioni di difficoltà, e sono entrambi derivanti da testi che circolavano presso le comunità di fraticelli⁸³.

All'ombra di Pietro Cavallini. Un seguace di Consolo nella grotta di Bassiano

Lo stato di conservazione delle pitture, non ottimale, e il provincialismo di certi esiti non impediscono di riconoscere un linguaggio di chiara ascendenza cavalliniana⁸⁴ che vivacemente viene riproposto da una bottega di pittori anonimi, cresciuti nell'alveo della lezione del pittore romano, ma nella versione che propone il Magister Conxolus, attivo nella chiesa inferiore del Sacro Speco a Subiaco⁸⁵ (fig. 23). Qui a Bassiano si può

⁸¹ Il più recente e completo catalogo è in Nobili 2019: 89-98, ma non tiene conto delle opere miniate.

⁸² Si segnalano diversi altri casi in Italia come i dipinti di Casa Corboli ad Asciano, il rilievo del pulpito della cattedrale di Ferrara, le pitture in San Francesco a Pozzuolo Martesana, i pannelli scolpiti della cappella di Sant'Isidoro di San Marco a Venezia. Si vedano: Donato 1988: 1105-1272; Romano 1992: 154-164; Aavitsland 2012: 107-139; Nobili 2016: 15-22; Quadri 2017a: 94-100; Nobili 2019: 90-98. A quelli citati, in Tagliatesta 2009: 10, 16-23 si aggiunge il pavimento a mosaico della cattedrale di Otranto (1163-66).

⁸³ A tal proposito si veda come nell'immagine dell'Allegoria della vita in un codice di provenienza genovese (Paris, Bibliothèque nationale de France, ital. 112, c. 51r) l'uomo che tenta di scappare dall'unicorno e di salvarsi dalle fauci del drago, riceve l'aiuto divino attraverso la scala della virtù che ascende in paradiso, segno evidentemente che queste due tradizioni potevano essere percepite, al tempo, come parallele nella veicolazione del messaggio di salvezza attraverso il rifiuto delle distrazioni causate dalle gioie mondane (Fabbri 2013: 99-100, 105).

⁸⁴ In questo contesto è impossibile ricostruire l'intera vicenda critica relativa a questo pittore, per la vastità delle proporzioni e la complessità degli argomenti affrontati; pertanto, si rimanda a Romano 2017b e alle schede del medesimo volume con relativa bibliografia. Per quanto concerne le pitture a Napoli si veda Leone de Castris 2013, anch'esso con bibliografia. Per il Lazio resta ancora valido il lavoro di Romano 1992.

⁸⁵ Gli studi su Consolo sono numerosi; per brevità si vedano: Hermanin 1904: 461-485; Burchi 1976-1977; Cristiani Testi 1983: 403-407; Gandolfo 1988: 357-359; Romano 1992: 103-105, 127-133, 179-192; Rossini, Tomei 2000: 30-32; Cristiani Testi 2002: 105-108, 120-132; Piazza 2006: 124; Cerone 2016; Mari 2022.

riconoscere un ulteriore tassello del quadro che illustra la diffusione del linguaggio di Cavallini nel Lazio, seguendo quella feconda rete di seguaci attivi nel territorio a sud di Roma che ne hanno declinato i modi secondo gusti ed esigenze, anche culturali, sempre nuovi e in contesti diversi, talvolta con risultati di qualità inferiore rispetto ai modelli romani più noti, tuttavia non meno interessanti.

I risultati altalenanti fanno ipotizzare la presenza sui ponteggi del cantiere di diverse personalità, ma ciò non deve necessariamente riflettersi in una differenza cronologica nell'esecuzione delle pitture poiché esse sembrano riferibili alla medesima bottega alla quale si deve l'intera decorazione. I brani di maggior qualità sono senza dubbio la Vergine dell'*Annunciazione* (fig. 12, 24) e il san Giacomo alla sinistra di Cristo nel pannello principale (fig. 5, 25): il corpo si pone leggermente di tre quarti e dolcemente si flette sul fianco, il volto è costruito seguendo un preciso e regolare disegno ellittico, con effetti di carnosa rotondità e solida volumetria, poggiato stabilmente su un collo conico la cui linea di contorno, a sinistra, segue idealmente l'orecchio coperto dalla chioma di capelli castani e si ricongiunge con la curva del viso. Linee nette disegnano il grande bulbo oculare, la mandorla centrale è incorniciata in un ovale che sottolinea la palpebra superiore con un colore rosso scuro, e quella inferiore con un segno più leggero, mentre l'arco sopraccigliare prosegue lungo la canna del naso, con esiti forse non di particolare pregio, ma certamente non comuni in contesti pittorici così appartati e impervi. La bocca è nettamente divisa in due metà: il labbro superiore è sostenuto dalla linea di taglio, mentre quello inferiore si articola con una mezzaluna piccola e turgida. L'incarnato non è caratterizzato dagli arcaici pomelli rossi, ma da morbidi trapassi chiaroscurali costruiti da una fitta trama di sottili pennellate dagli effetti filamentosi⁸⁶; le volumetrie sono arricchite da lumeggiature delicate in contrasto con le linee di contorno che segnano nettamente le forme.

Anche la Vergine bambina e la sant'Anna del pannello sulla parete opposta sono di non poco interesse da un punto di vista stilistico (fig. 7); in altri casi invece certi arcaismi nelle pose bloccate convivono non sempre felicemente con accenni di dinamismo che si concretizzano in timide rotazioni dei corpi, come nella scena dell'*Incredulità di san Tommaso*, che possono talvolta ricordare taluni esiti, quasi impacciati, delle scene agiografiche dei santi Eleuterio e Ponziano nel ciclo tardo duecentesco della cripta di Velletri⁸⁷. Serena Romano giudicò i dipinti del romitorio «'popolari' quanto basta e ingenui»⁸⁸, eppure la loro corposa vitalità non può passare inosservata in un contesto tanto periferico, certamente lontano dai centri artistici più fiorenti.

Da un punto di vista compositivo l'*Annunciazione* bassianese mi sembra derivi dall'omologa scena del ciclo neotestamentario della chiesa di Santa Maria a Vescovio (fig. 26), databile agli anni tra il 1293 e il 1295⁸⁹: l'arcangelo giunge da sinistra ad ali spiegate, indica la Vergine e tiene in mano una lunga asta, mentre Maria è seduta su un ricco trono gemmato inserito entro una nicchia conclusa da una calotta cassettonata e terminante con una struttura a capanna a imitazione di un protiro; anche qui, come a Bassiano, troviamo il dettaglio del leggio con il libro aperto ed è logico pensare si trovasse anche nella medesima scena del ciclo narrativo sulla parete sinistra della basilica di Santa Cecilia in Trastevere (1293 circa)⁹⁰ (fig. 27), come dimostra la colonnina tortile ancora in buona parte visibile. La posizione inginocchiata dell'angelo e la diversa

⁸⁶ Nella gran parte dei casi, visto lo stato di conservazione, questi dettagli sono ormai perduti.

⁸⁷ Sulle pitture veliterne Romano 1992: 120-127.

⁸⁸ Romano 1992: 179.

⁸⁹ Sulle pitture duecentesche si veda Tomei 2020: 213-222 con bibliografia.

⁹⁰ Giesser 2017c: 80-93.

inclinazione dell'ala sinistra sono dovute, come già detto, al tentativo di porre rimedio ai problemi spaziali derivati dal complicato vincolo imposto dalla roccia della grotta.

Mi sembra che il viso dell'arcangelo Gabriele trovi il suo più illustre prototipo nel volto di uno degli angeli sul lato destro della mandorla del *Giudizio Universale* della controfacciata a Santa Cecilia in Trastevere: la simile costruzione dei due volti si scontra, però, con un'inequivocabile distanza qualitativa, in parte dovuta al pessimo stato di conservazione degli affreschi nella grotta. I boccoli pieni dell'angelo romano, la voluminosa acconciatura disegnata con grande naturalezza e il delicato trapasso chiaroscurale reso dalla sottilissima trama delle pennellate infinite di Cavallini sono un modello al quale il pittore attivo a Bassiano si ispira, ma che non raggiunge. Il gesto, pacato e solenne, invece, ricorda quello del conte di Sassonia nel ciclo della Leggenda del Calice d'oro nel portico di San Lorenzo al Verano⁹¹.

I personaggi rappresentati nel ciclo bassianese hanno tutti mani ben disegnate con dita affusolate, sebbene risultino a volte irrigidite nei loro gesti marcatamente cerimoniali e convenzionali, a eccezione delle mani del san Giovanni dolente, abilmente intrecciate, o di quelle del san Giacomo.

Oltre a una gestualità forse giudicabile 'volgare' ma certamente non banale, nella scena dell'*Annunciazione* si riscontra una rotondità dei profili, ben evidenziati dagli ampi panneggi lanosi, mossi da corpose pieghe. Un senso volumetrico e plastico che convive nello stesso contesto monumentale con effetti raggelati da certi arcaismi, riscontrabili soprattutto nelle pose dei santi stanti dei pannelli sulla parete di fondo e a sinistra, con esiti forse non dissimili dai murali di San Nicola *de Portiis* a Roma⁹². In questi casi si deve tener conto di un fattore non secondario: in mancanza di un intento dichiaratamente narrativo – che invece costituisce l'ossatura delle pitture sublacensi di Consolo, per esempio – l'effetto di bidimensionale ieraticità non va imputato solamente alle modeste capacità del pittore o alla 'provincialità' dello stile, ma a un preciso intento compositivo.

Il Maestro della grotta di Bassiano pare condensare e semplificare il *ductus* di Cavallini applicando una logica geometrico-linearistica, traducendo lo sfumato morbidissimo dell'artista romano in forme di granitica volumetria, seguendo diligentemente l'esempio di Consolo. La convergenza stilistica con le pitture sublacensi si riscontra in particolare con quella parte del ciclo che Anna Burchi ascrisse alla mano del più stretto collaboratore di Consolo, un artista di grande qualità che lavora, ad esempio, alle scene del *Miracolo del Vaglio*, del *Viaggio verso la chiesa di Affile* e della *Vestizione* (fig. 23, 28), e che riesce a tradurre il fare un po' rigido e la fessità dei personaggi della lunetta firmata dal *magister* in una narrazione più sciolta, dotando le figure delle vicine storie benedettine di una morbidezza più carnosa e terrena⁹³. Esiti questi che non sembrano troppo distanti neppure dai risultati raggiunti dai pittori attivi nella Cappella Baylon in Santa Maria in Aracoeli, sebbene lo stato di conservazione e la qualità del *ductus* di questi affreschi siano decisamente migliori. Il minore livello qualitativo delle pitture dell'eremo si evidenzia, ad esempio, nel confronto delle capigliature, volumetriche e tridimensionali quelle dei dipinti di Subiaco o di Roma, costruite secondo scrimature formalmente convenzionali quelle di Bassiano: si veda, oltre alla pur bella figura del san

⁹¹ Si veda Giesser 2017b: 74.

⁹² Si veda Romano 2017a: 291-293.

⁹³ Burchi 1976-1977: 264. Peraltro, il legame tra l'eremo bassianese e il mondo monastico sublacense non si limita alla sola derivazione stilistica delle pitture, ma, come si è visto, esso si declina anche in uno stretto rapporto culturale tessuto da Angelo Clareno.

Giacomo, il Cristo del pannello centrale, sicuramente non ascrivibile alla mano del principale pittore dell'*entourage* attivo nella grotta.

Non si rilevano, invece, le componenti più eleganti e manierate di Lello de Urbe che con i suoi modi 'angioini', di derivazione napoletana, influenzò radicalmente la produzione pittorica laziale a partire dagli anni '20 del Trecento. Le opere a lui riferite sono testimonianza di una cultura cavalliniana diversa da quella che emerge nella grotta di Bassiano poiché si muove lungo una direttrice sud-nord, prima a Napoli (tra la fine del primo decennio e la metà del terzo decennio del Trecento), poi nel Lazio, nella cattedrale di Anagni, e quindi a Roma, fondendo lo stile più precipuo cavalliniano con il senso volumetrico derivante dalla lezione giottesca e con le novità di gusto senese apprese dalle opere di Simone Martini⁹⁴.

Ulteriori confronti permettono di confermare le affinità fin qui delineate con la cultura figurativa romana e laziale, nello specifico consulesca, della fine del XIII secolo. Le stelle su fondo bianco sopra la scena dell'*Incredulità di san Tommaso* trovano palmari congruenze tipologiche e stilistiche con la decorazione delle volte nella cripta del duomo di Velletri e con gli affreschi sull'arco che separa l'ultima campata del braccio ovest da quello nord del chiostro cosmatesco del monastero di Santa Scolastica a Subiaco; i dipinti bassianesi condividono con gli affreschi di quest'ala del più antico chiostro nell'abbazia anche la scelta del motivo a mensoline parallelepipedali scorciate, che chiudono in basso le lunette dipinte e seguono l'articolazione architettonica delle volte a crociera e degli arconi tra le campate⁹⁵. Il partito decorativo a effetto tridimensionale è molto diffuso sullo scorcio del XIII secolo e nei primi anni del Trecento, come testimoniano le vicine pitture della bottega di Consolo al Sacro Speco, sebbene nel ciclo di Selvascura il disegno sembri più incerto e l'intento prospettico si riduca notevolmente, mentre negli altri esempi laziali esso segue la scansione architettonica degli ambienti, ne esalta le nervature e costruisce un solido spazio per le scene e le figure⁹⁶. Al contrario le pieghe sinuose del velario della parete destra sono originali, mosse come da una leggera brezza verso destra evitando effetti di rigidità e ripetitività così tipici di questo motivo decorativo nello zoccolo. In generale, si può affermare che i pittori dell'eremo seguirono una pianificazione della scenotecnica suggerita più dall'irregolarità dell'ambiente rupestre che non da un proposito coerente, pur cercando di evocare un ambiente chiesastico.

Serena Romano propose di riconoscere nella Crocifissione bassianese (fig. 13) i medesimi stilemi di provincialismo derivanti da una tarda lezione cavalliniana che si riscontrano nella Crocifissione, a suo avviso coeva, del coro nella chiesa di San Pietro *in Vineis* ad Anagni (fig. 29). Sebbene il confronto sia calzante e la composizione e le proporzioni delle figure denuncino una simile radice culturale, da un punto di vista stilistico mi sembra che i personaggi della Crocifissione anagnina siano più impacciati e secchi nelle movenze rispetto a quelli bassianesi che, seppur di poco, sono di qualità superiore e forse cronologicamente precedenti. Un confronto tra i due santi dolenti a destra della croce dimostra che il pittore attivo sui ponteggi di San Pietro *in Vineis* è partecipe della

⁹⁴ Su Lello, per brevità e tutti con ricca bibliografia, si vedano: Romano 1992, *passim*; Lucherini 2009; D'Alberto 2013: 44, 59-61; Leone de Castris 2013: 161-168; Romano 2017b: 20-21 (con approfondimenti nelle schede nel medesimo volume). Sulla diffusione del linguaggio cavalliniano e sull'attività di Lello nel basso Lazio: Coladarci 2021 e relativa bibliografia.

⁹⁵ In pessimo stato di conservazione, questo elemento si intravede anche nell'absidiola dell'ambiente B di Santa Maria Maddalena a Terracina (Angelucci, Bordi, Malizia 2020: 207).

⁹⁶ Questo è valido anche per il motivo geometrico a nastro pieghettato che nella grotta di Bassiano si incontra sotto il pannello con il Cristo fra santi e sotto la figura del san Giorgio a cavallo, e interessa numerosi cicli decorativi e monumenti che nel corso del Duecento costellano il Lazio e l'Umbria.

medesima cultura figurativa del pittore della grotta a Bassiano, ma rivela un disegno più rigido con risultati di maggior linearismo⁹⁷. La figura dell'Evangelista a Bassiano mostra delle evidenti similitudini – nelle pieghe del panneggio costruite con un corposo chiaroscuro, nella volumetria e, soprattutto, nel disegno delle vesti – con le figure del mosaico nel catino absidale di Santa Maria in Trastevere; in particolare si noti la somiglianza con i piedi di san Giuseppe nella scena dell'*Adorazione dei Magi*⁹⁸ (fig. 13, 30-31).

Si può quindi ritenere tutta la campagna decorativa come frutto di un intervento unitario di una bottega latrice di un linguaggio di derivazione cavalliniana, prossimo allo stile della bottega di Consolo. La campagna decorativa è stilisticamente riferibile allo scorcio del XIII o al primo decennio del XIV secolo, in una fase in cui, come si è visto, la conoscenza della *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco, attraverso le traduzioni di Angelo Clareno⁹⁹, poteva aver influenzato i committenti delle pitture bassianesi nella richiesta di certi soggetti specifici, in special modo il frate che sale sulla scala.

In merito alla proposta di datazione, ulteriori elementi di riflessione possono giungere da un dipinto inedito. In alto la parete rocciosa accoglie un affresco estremamente logoro, realizzato livellando un piccolo spazio rettangolare tra gli speroni di roccia, senza tenere conto dell'effettivo asse del luogo di culto (fig. 3, 32). La pellicola pittorica è in pessimo stato di conservazione, ma ancora si intravede una cornice rossa rettangolare con tredici righe del medesimo colore su fondo bianco su cui sono tracciate delle lettere, di difficile lettura soprattutto nell'area centrale: [...] I S T L [...] / [...] VIII° S[...] E / AT APO [...] SE [...] / GRA T [...] ES[...] / EP(i)S(copus?) [...] / IAM S [...] S DL [...] / [RT?...VI?...] / [...] O [...] / [...] AS [...] V [...] I / VLTIMI [...] TO [...] MA / VIT NO [...] / DICTO [S?...] T [...] / DE TVO [CA?...E...]. Si tratta, probabilmente, di un'iscrizione dedicatoria del ciclo pittorico da cui si ricavano, sfortunatamente, poche informazioni. Sul secondo rigo si potrebbe ipotizzare fosse stata inserita una data, terminante con il numero VIII, forse riferibile all'anno di completamento della decorazione pittorica. Le lettere EPS sul quinto rigo, inoltre, inducono a supporre che fosse lì nominato un vescovo, ma allo stato attuale non è possibile stabilire se l'*episcopus* fosse un committente, un santo evocato nell'iscrizione o si riferisse all'effigie di un vescovo nelle pitture della grotta¹⁰⁰.

Vista l'impossibilità di circoscrivere una cronologia d'esecuzione *ad annum*, ci si limiterà in questo frangente a un più prudente arco cronologico compreso tra gli ultimi anni del XIII secolo e il primo decennio del Trecento.

⁹⁷ Romano 1992: 164.

⁹⁸ In Giesser 2017a: 171-182 si propone una datazione, pur con tutti i dubbi del caso, al 1296.

⁹⁹ Potestà 2020: 271-288.

¹⁰⁰ A tal proposito si noti che tra il 1300 e il 1319 il vescovo di Terracina-Sezze-Priverno era Giovanni V (Gams 1931: 732), il cui nome latino *Iohannes* potrebbe essere individuato nelle lettere ES appena riconoscibili prima del titolo vescovile nell'iscrizione. Si tratta, chiaramente, solo di una congettura, benché per ragioni storiche e stilistiche, come si è visto, non è irragionevole proporre che le pitture si datino nei primi anni del Trecento. Un futuro auspicabile restauro di questo affresco potrebbe consentire di recuperare ulteriori brani dell'iscrizione dipinta e di delineare un quadro più chiaro, anche in merito a un supposto coinvolgimento dell'autorità ecclesiastica locale o di altri committenti nella campagna decorativa.

Bibliografia

Fonti

Acta Sanctorum: quotquot toto orbe coluntur vel a catholicis scriptoribus celebrantur quae ex latinis et graecis, Novembris tomus III, quo dies 5 6 7 et 8 continentur, 66, Parisiis 1910.

Angeli Clarenii, *Opera, I, Epistole*, L. von Auw (ed.), Roma 1980.

Angelo Clareno, *Liber chronicarum sive tribulationum ordinis minorum*, G. Boccali OFM (ed.), Assisi 1999.

Gams P.B., *Series episcoporum ecclesiae catholicae, quotquot innotuerunt a Beato Petro Apostolo*, Leipzig 1931.

Giovanni Climaco, *La Scala del Paradiso*, R.M. Parrinello (ed.), Milano 2007.

Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, G.P. Maggioni (ed.), Firenze-Milano 2007.

Studi

Aavitsland K.B., *Imagining the human condition in medieval Rome. The Cistercian fresco cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Farnham 2012.

Aebischer P., *S. Maria in Vescovio: la cripta dell'«antiqua ecclesia cathedralis sabinorum»*, «Palladio» 16 (1995): 15-30.

Accrocca F., «*Filii carnis – filii spiritus*»: *il Liber Chronicarum sive tribulationum Ordinis Minorum*, Atti del XXXIV convegno Internazionale della Società internazionale di studi francescani e del Centro Interuniversitario di studi francescani (Assisi, 5-7 ottobre 2006), Spoleto 2007: 49-90.

Andaloro M., *I papi e l'immagine prima e dopo Nicea*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del convegno Internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002), Parma-Milano 2005: 525-540.

Angelucci D., Bordi G., Malizia R., *Il complesso del lebbrosario di S. Maria Maddalena*, in M.T. Gigliozzi, M. Nuzzo (eds), *Terracina nel Medioevo. La cattedrale e la città*, Atti del convegno internazionale di studi (Terracina, 9-10 febbraio 2018), Roma 2020: 197-216

Bagnoli M., *The Medieval Frescoes in the Crypt of the Duomo of Anagni*, Baltimore 1998.

Ballardini A., *Fare immagine tra Occidente e Oriente: Claudio di Torino, Pasquale I e Leone V l'Armeno*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Atti del convegno Internazionale di studi (Parma, 21-25 settembre 2004), Parma-Milano 2007: 194-214.

Bischetti S., Lorenzi C., Montefusco A., *Questione francescana e fonti volgari: il manoscritto Roma, BNC, Vitt. Em. 1167 e la tradizione delle Chronicae di Angelo Clareno*, «*Picenum Seraphicum. Rivista di studi storici e francescani*» 33 (2019): 7-65.

Blasucci A., Negri Arnoldi F., *Elisabetta d'Ungheria, langravia di Turingia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964: 1110-1123.

Bloch H., *Monte Cassino in the Middle Ages*, Rome 1986.

Boaga E., *L'abito degli Ordini mendicanti*, in G. Rocca (ed.), *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, Roma 2000: 97-101.

Burchi A., *Gli affreschi di Magister Conxolus e della sua scuola nella chiesa inferiore del Monastero di San Benedetto presso il Sacro Speco di Subiaco*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», 1976-1977.

Cerone R., *Picturing the Founder. A New Reading of the Stories of St. Benedict in the Lower Church of Sacro Speco at Subiaco*, in *Actual Problems of Theory and History of Art. Collection of articles*, VI, St. Petersburg 2016: 325–332.

Cignitti B., Colafranceschi C., *Leonardo di Nobiliacum (o di Limoges)*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VII, Roma 1966: 1198-1208.

Coladarci C., *La pittura del Trecento: maestri e botteghe nella scia di Pietro Cavallini*, in W. Angelelli, F. Pomarici (eds), *Tra Chiesa e Regno. Nuove ricerche sull'arte del Basso Medioevo nel Frusinate*, Tivoli 2021: 241- 303.

Cristiani Testi M.L., *Consolo: il Maestro del busto di Innocenzo III e i collaboratori negli affreschi del S. Speco di Subiaco*, in A.M. Romanini (ed.), *Roma Anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma «La Sapienza» (19-24 maggio 1980), Roma 1983: 403-407.

Cristiani Testi M.L., *Gli affreschi del Sacro Speco*, in C. Giumelli (ed.), *I monasteri benedettini di Subiaco*, Cinisello Balsamo 2002: 95-202.

Cusato M.F., *Where are the poor in the writings of Angelo Clareno and the spiritual franciscans?*, in *Angelo Clareno francescano*, Atti del XXXIV convegno Internazionale della Società internazionale di studi francescani e del Centro Interuniversitario di studi francescani (Assisi, 5-7 ottobre 2006), Spoleto 2007: 123-165.

d'Alatri M., *Fratricellismo e inquisizione nell'Italia centrale*, «*Picenum Seraphicum*. Rivista di studi storico locali a cura dei frati minori delle Marche», Atti del VI convegno di studi celebrato a Sarnana (Macerata) e dedicato agli Spirituali e ai Fraticelli dell'Italia centro orientale (3-4 giugno 1974), 11 (1974): 289-314.

D'Alberto C., *Roma al tempo di Avignone. Sculture nel contesto*, Roma 2013.

Della Valle M., *Giovanni Climaco*, in *EAM*, VI, Roma 1995: 721-723.

Donato M.M., *Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), Palazzo Pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del Medioevo*, «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*» 18/3 (1988): 1105-1272.

Donato M.M., *Barlaam e Iosafat*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, 1992: 99-102.

Ehrle F., *Die Spiritualen, ihr Verhältniss zum Franciscanerorden und zu del Fraticellen*, «*Archiv für Literatur und Kirchen Geschichte des Mittelalters*» 1 (1885): 509-569; 2 (1886): 106-164; 3 (1887): 294-336; 4 (1888): 1-200.

Farquhar J., *Patronising Poverty: Devotional Imagery and the Franciscan Spirituals in Romagna and the Marche*, in L. Bourdua, R. Gibbs (eds), *A Wider Trecento. Studies in 13th- and 14th- Century European Art Presented to Julian Gardner*, Leiden-Boston 2012: 99-116.

Fabbi F., *Vizi e Virtù in due codici realizzati a Genova nel Trecento. Fra seduzioni d'Oriente e apporti toscani*, «*Rivista di storia della miniatura*» 17 (2013): 95-106.

Frosini G., *Testo e immagine nei manoscritti dei volgarizzamenti pisani della «Storia di Barlaam e Iosafas»*, in L. Battaglia Ricci, R. Cella (eds), *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, Atti del convegno (Pisa, 25-27 ottobre 2007), Roma 2009: 183-206.

Frugoni A., *Subiaco francescana*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano» 65 (1953): 107-119.

Frugoni A., *Angelo Clareno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961: 223-226.

Frugoni C., *Una solitudine abitata, Chiara d'Assisi*, Roma 2006.

Frugoni C., *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Torino 2015.

Gain B., *Ange Clareno et les Pères grecs*, in *Angelo Clareno francescano*, Atti del XXXIV convegno internazionale della Società internazionale di studi francescani e del Centro Interuniversitario di studi francescani (Assisi, 5-7 ottobre 2006), Spoleto 2007: 391-408.

Gandolfo F., *Aggiornamento scientifico e bibliografia*, in G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, 2: sec. XI-XIV, Roma 1988: 245-382.

Ghidoli A., *Annunciazione*, in *EAM*, II, Roma 1991: 40-46.

Gieben S., *Fraticelli*, in G. Rocca (ed.), *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, Roma 2000: 331-332.

Giesser V. (a), *La decorazione di Santa Maria in Trastevere. 24a. Pietro Cavallini. Il ciclo musivo con Storie della Vergine nell'abside di Santa Maria in Trastevere*, in Romano 2017: 171-182.

Giesser V. (b), *Le Storie di san Lorenzo, santo Stefano e la Leggenda del calice d'oro nel portico di San Lorenzo fuori le mura*, in Romano 2017: 72-79.

Giesser V. (c), *Pietro Cavallini. La decorazione ad affresco della navata e controfacciata di Santa Cecilia in Trastevere*, in Romano 2017: 80-93.

Gribomont J., *La scala Paradisi, Jean de Raïthou et Ange Clareno*, «Studia monastica» 2 (1960): 345-358.

Griffiths F.J., *The Trouble with Churchmen. Warning against Avarice in the Garden of Delights*, in J.F. Hamburger, C. Jäggi, S. Marti, H. Röckelein (eds), *Frauen Kloster Kunst*, Turnhout 2007: 147-154.

Heck C., *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris 1997.

Hermanin F., *Le pitture dei monasteri sublacensi*, in P. Egidi, G. Giovannoni, F. Hermanin, *I monasteri di Subiaco*, I, Roma 1904: 407-531.

Jászai G., *Crocifisso*, in *EAM*, V, Roma 1994: 577-586.

Lapostolle C., *Albero di Iesse*, in *EAM*, I, Roma 1991: 308-313.

Leonardi C., *Il francescanesimo tra mistica, escatologia e potere*, in *I francescani nel Trecento*, Atti del XIV convegno internazionale della Società Internazionale di Studi Francescani (Assisi, 16-18 ottobre 1986), Napoli 1988: 25-40.

Leone de Castris P., *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013.

Lucherini V., *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica*, in R. Alcoy (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona 2009: 185-215.

Mari F., *Paesaggio sacro e cultura visiva. Le pitture della chiesa inferiore del Sacro Speco di Subiaco*, «Convivium» 9/1 (2022): 96-115.

Martin J.R., *The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954.

- Mosti R., *L'eresia dei «fraticelli» nel territorio di Tivoli*, «Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte già Accademia degli Agevoli e Colonia degli Arcadi Sibillini» 38 (1965): 41-110.
- Musto R.G., *Angelo Clareno, O.F.M.: Fourteenth-Century Translator of the Greek Fathers. An Introduction and a Checklist of Manuscripts and Printings of his «Scala Paradisi», «Archivum Franciscanum Historicum»* 76 (1983): 215-238, 589-645.
- Nobili D., *Influssi dell'India antica nell'arte dell'Occidente medievale. Un apologo d'origine indiana nella chiesa di San Francesco a Pozzuolo Martesana*, «Arte Lombarda» 178/3 (2016): 15-22.
- Nobili D., *Da un arbusto all'Albero della vita: l'iconografia del Quarto apologo della Storia di Barlaam e Ioasaf nell'arte monumentale del medioevo italiano*, «Arte Lombarda» 186-187/2-3 (2019): 85-98.
- Orofino G. (ed.), *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, Cassino 2000.
- Orofino G., *All'ombra di Montecassino: programmi iconografici nella Terra di Lavoro di san Benedetto*, in T. Franco, G. Valenzano (eds), *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Padova 2002: 285-293.
- Pacilli M., *Viaggio nella cittadella europea di Bassiano*, Sezze 1993.
- Palazzini P., *La Cristologia della «devotio crucis» di S. Pier Damiani*, «Bessarione» 3 (1982): 59-90.
- Paniccia C., *I cantieri della Bibbia. Pittura e miniatura. Il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale (secoli XI-XIII)*, Roma 2019.
- Parlato E., Romano S., *Roma e il Lazio: il Romanico*, Roma 2001.
- Parisse M., *Leone IX*, in *Enciclopedia dei papi*, II, Roma 2000: 157-162.
- Parisse M., *Leone IX, papa, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005: 507-513.
- Pellegrini L., *Francescani*, in *EAM*, VI, Roma 1995: 334-337.
- Piacentini E., *Bassiano. Santissimo Crocifisso*, in S. Boesch Gajano, M.T. Caciorgna, V. Fiocchi Nicolai, F. Scorza Barcellona (eds), *Santuari d'Italia. Lazio*, Roma 2010: 157.
- Piazza S., *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Roma 2006.
- Pistilli P.F., *Arte e architettura nei domini dei Caetani della Marittima dal 1297 alla fine del XV secolo*, in *Bonifacio VIII, i Caetani e la storia del Lazio*, Atti del convegno di studi storici (Roma, Latina, Sermoneta, 30 novembre-2 dicembre 2000), Roma 2004: 81-116.
- Potestà G.L., *Gli studi su Angelo Clareno. Dal ritrovamento della raccolta epistolare alle recenti edizioni*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa» 25/1 (1989): 111-143.
- Potestà G.L., *Angelo Clareno: dai poveri eremiti ai fraticelli*, Roma 1990.
- Potestà G.L., *La duplice redazione della «Historia septem tribulationum» di Angelo Clareno*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa» 38/1 (2002): 1-38.
- Potestà G.L., *Genesi e fortuna delle traduzioni di Angelo Clareno*, in *La réception des Pères grecs et orientaux en Italie au Moyen Âge (V^e-XV^e siècle)*, B. Cabouret, A. Peterscustot, C. Rouxpetel (eds), Lyon-Paris 2020: 271-288.

Quadri I. (a), *La decorazione duecentesca dell'abbazia delle Tre Fontane. 13a. Il ciclo della Vita umana*, in Romano 2017: 94-100.

Quadri I. (b), *La decorazione duecentesca dell'abbazia delle Tre Fontane. 13c. La decorazione del dormitorio*, in Romano 2017: 102-103.

Réau L., *Iconographie de l'art chrétien, II: Iconographie de la Bible, 2: Nouveau Testament*, Paris 1957.

Radaelli A., *Il Libre de Barlam et de Josaphat e la sua tradizione nella Provenza angioina del XIV secolo*, Roma 2016.

Radaelli A., *Reconta Barlaam, un sant heremita, aytal exempli. Sulle tracce francescane di Barlaam. (Assisi, Chiesa Nuova 9, Parigi, BnF nouv. acq. fr. 6504 e Todi, Biblioteca Comunale 128)*, «Cultura neolatina» 77/3-4 (2017): 299-364.

Reeves M., *The Arbores of Joachim of Fiore*, «Papers of the British School at Rome» 24 (1956): 124-136.

Reeves M., *Gioacchino da Fiore*, in *EAM*, VI, Roma 1995: 626-628.

Riccardi L., *Le pitture dell'altare di Vescovio: status quaestionis e alcune considerazioni*, in A. Betori, G. Cassio, F. Licodardi (eds), *Da Forum Novum a Vescovio. Per uno stato degli studi sulla maior ecclesia Sabinensis*, Roma 2020: 195-206.

Romano S., *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992.

Romano S. (ed.), *Apogeo e fine del Medioevo. 1288-1431*, Milano 2017 (La pittura medievale a Roma. 312-1431, Corpus VI).

Romano S. (a), *La decorazione affrescata della chiesa di San Nicola de Portiis*, in Romano 2017: 291-293.

Romano S. (b), *Lussi e miserie della 'città del papa'*, in Romano 2017: 13-35.

Ronchey S., *Introduzione. Il Buddha bizantino*, in S. Ronchey, P. Cesaretti (eds), *Storia di Barlaam e Ioasaf. La vita bizantina del Buddha*, Torino 2012: VII-CVII.

Rossi A., *Terracina e la Palude Pontina con 156 illustrazioni*, Bergamo 1912.

Rossini M.C., Tomei A., *Subiaco*, in *EAM*, XI, Roma 2000: 26-33.

Rusconi R., *La tradizione manoscritta delle opere degli Spirituali nelle biblioteche dei predicatori e dei conventi dell'Osservanza*, «*Picenum Seraphicum. Rivista di studi storici e francescani*» 12 (1975): 63-137.

Scozzarella V., *Arte a Bassiano. Iconografia e iconologia nell'arte sacra tra XII e XIX secolo*, Pontinia 2003.

Sedda F., *Ad conditorem canonum: l'autocoscienza negata. Parte II. Contesto e interpretazione*, «*Frate Francesco*» 84/1 (2018): 183-200.

Simoncini S., *Fra Michele da Calci tra Angelo Clareno e Michele da Cesena. Modelli e funzioni della perfezione nella dissidenza minoritica del Trecento*, «*Franciscana. Bollettino della Società internazionale di studi francescani*» 8 (2006): 119-185.

Sgherri D. (a), *Il Battesimo di Cristo e i due Giovanni in San Benedetto in Piscinula*, in Romano 2017: 270-271.

Sgherri D. (b), *Gli affreschi dell'abside e dell'arco di San Pellegrino in Naumachia*, in Romano 2017: 236-240.

Sgherri D. (c), *Madonna dei Monti – Crocifissione tra i due Giovanni*, in Romano 2017: 434.

Tagliatesta F., *Les représentations iconographiques du IV^e apologue de la légende de Barlaam et Josaphat dans le Moyen Âge italien*, «Arts asiatiques» 64 (2009): 3-26.

Tartuferi A., *Giunta Pisano*, Soncino 1992.

Thunø E., *Materializing the Invisible in Early Medieval Art: The Mosaic of Santa Maria in Domnica in Rome*, in G. de Nie, K. F. Morrison, M. Mostert (eds), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Papers from “Verbal and Pictorial Imaging: Representing and Accessing Experience of the Invisible, 400-1000” (Utrecht, 11-13 December 2003), Turnhout 2005: 265-289.

Tognetti G., *I fraticelli, il principio di povertà e i secolari*, «Buletto dell’Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano» 90 (1982-1983): 77-145.

Tomei A., *Giunta Pisano (o di Capitino)*, in *EAM*, VI, Roma 1995: 807-811.

Tomei A., *Gli affreschi duecenteschi in Santa Maria in Vescovio e la prima bottega di Pietro Cavallini*, in A. Betori, G. Cassio, F. Licodardi (eds), *Da Forum Novum a Vescovio. Per uno stato degli studi sulla maior ecclesia Sabinensis*, Roma 2020: 213-222.

Toubert H., *Un’arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, L. Speciale (ed.), Milano 2001.

Vannucci V., *Maria Maddalena. Storia e iconografia nel Medioevo dal III al XIV secolo*, Roma 2012.

Zaccheo L., *Il Santuario del Crocifisso di Bassiano*, Roma 1975.

Zaccheo L., Zaccheo F., *Il Santuario del Crocifisso di Bassiano*, Frascati 1999.



1 Bassiano, santuario del Crocifisso (foto dell'Autore)



2 Bassiano, santuario del Crocifisso, chiesa della Madonna delle Palme, navata principale (foto dell'Autore)



3 Bassiano, grotta di Selvascura (foto graframan.com)



4 Grotta di Selvascura, san Michele arcangelo e il drago (foto dell'Autore)



5 Grotta di Selvascura, Cristo in trono tra i santi Leonardo, Giacomo, Francesco e un pontefice (foto graframan.com)



6 Grotta di Selvascura, scena con i buoi in una grotta (foto graframan.com)



7 Grotta di Selvascura, parete sinistra (foto dell'Autore)



8 Grotta di Selvascura, san Giorgio e il drago, sant'Antonio, san Nicola di Mira, donatrice (foto graframan.com)



9 Grotta di Selvascura, Madonna in trono con il Bambino (foto graframan.com)



10 Grotta di Selvascura, santa Maria Maddalena (o sant'Elisabetta d'Ungheria?) (foto graframan.com)



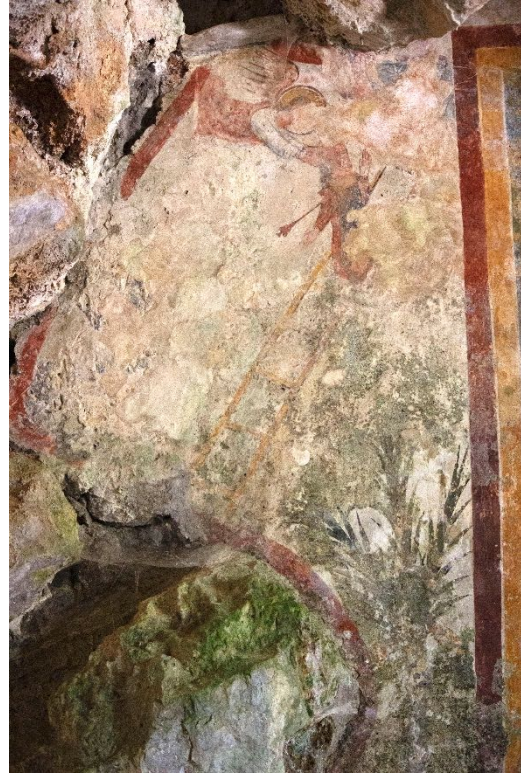
11 Grotta di Selvascura, parete destra (foto graframan.com)



12 Grotta di Selvascura, Annunciazione (foto graframan.com)



13 Grotta di Selvascura, Crocifissione tra i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista (foto dell'Autore)



14 Grotta di Selvascura, frate che sale la scala (foto graframan.com)



15 Bassiano, santuario del Crocifisso, chiesa della Madonna delle Palme, parete esterna nord (foto dell'Autore)



16 Grotta di Selvascura, parete destra (foto Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per le province di Frosinone e Latina, fascicolo dell'Archivio corrente)



17 Egitto, Monte Sinai, monastero di Santa Caterina, Icona della scala del Paradiso di Giovanni Climaco (da Della Valle 1995)



18 Anagni, Cattedrale, cripta di San Magno, arco dell'abside sinistra, Maestro delle Traslazioni, *Agnus Dei tra i due santi Giovanni* (foto graframan.com, su concessione del Capitolo della Cattedrale di Anagni)



19 Subiaco, monastero del Sacro Speco, chiesa inferiore, arco di accesso alla Scala Santa, bottega del Magister Conxolus, *Agnus Dei* tra i due santi Giovanni (foto graframan.com)



20 Grotta di Selvascura, apologo di Barlaam e Joasaf (foto dell'Autore)



21 Parma, battistero, portale sud, Benedetto Antelami, 4° apologo di Barlaam e Ioasaf (foto I, Sailko Wikimedia Commons CC BY-SA 3.0)



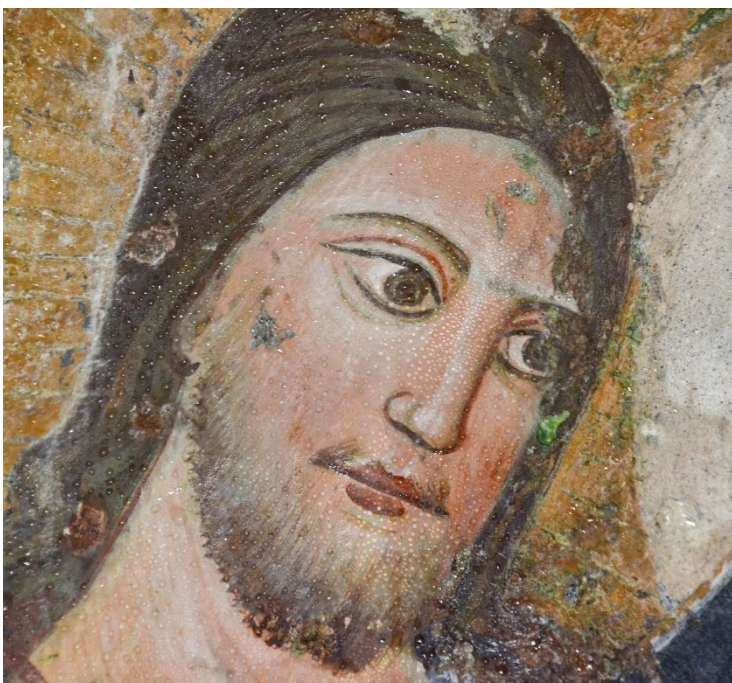
22 Roma, abbazia delle Tre Fontane, Albero della vita di Barlaam e Joasaf (da Quadri 2017a)



23 Subiaco, monastero del Sacro Speco, chiesa inferiore, bottega del Magister Conxolus, Vestizione (foto graframan.com)



24 Grotta di Selvascura, Annunciazione, dettaglio (foto graframan.com)



25 Grotta di Selvascura, parete di fondo, san Giacomo, dettaglio (foto dell'autore)



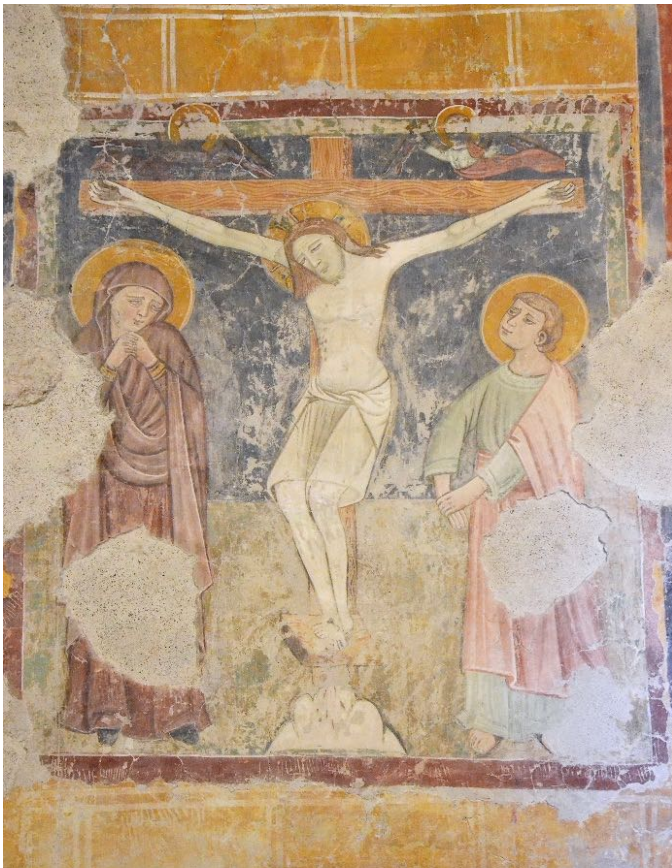
26 Vescovio, Santa Maria,
Annunciazione
(da Tomei 2020)



27 Roma, Santa Cecilia in
Trastevere, parete sinistra,
Pietro Cavallini,
Annunciazione
(da Giesser 2017c)

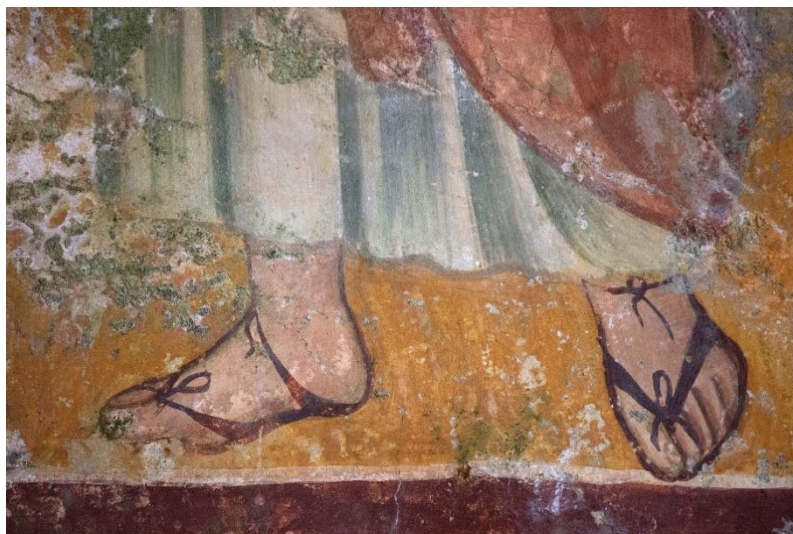


28 Subiaco, monastero del Sacro Speco, chiesa inferiore, bottega del Magister Conxolus, Viaggio verso la chiesa di Affile, dettaglio (foto graframan.com)



29 Anagni, San Pietro in Vineis, coro, Crocifissione (foto Walter Angelelli)

30 Grotta di Selvascura,
Crocifissione tra i santi
Giovanni Battista e
Giovanni evangelista,
dettaglio
(foto graframan.com)



31 Roma, Santa Maria in Trastevere,
abside, Pietro Cavallini, Adorazione dei
Magi, dettaglio (da Giesser 2017a)



32 Grotta di Selvascura, iscrizione dipinta (foto graframan.com)