



**NELLA STORIA
DELLA SANTITÀ FRANCESCANA**

Mario Colonna, *San Francesco lava i piedi ai suoi frati*, bassorilievo in bronzo (Bari, Chiesa S. Fara, 1989)

NIKLAUS KUSTER - MARTINA KREIDLER-KOS

La pala di S. Chiara di Assisi: una nuova immagine di santità

Due giubilei abbracciano un decennio durante il quale gli studi clariani hanno ricevuto una fioritura imprevedibile¹. L'800° anniversario della nascita di Chiara ha fatto davvero emergere la grande santa dall'ombra di Francesco. Tutto questo non è rimasto confinato nelle nuove biografie, negli studi, nei convegni, nei simposi tenutisi nel luogo dove ella è vissuta, nelle mostre, nei filmati e nei festeggiamenti del 1993-94. L'interesse, risvegliatosi di recente, per la comunità femminile di S. Damiano è continuato, si è esteso e a poco a poco ha riempito di pubblicazioni gli scaffali delle biblioteche francescane. Lo scorso autunno, in occasione della chiusura del 750° anniversario della morte di S. Chiara, accanto a giornate di studio svoltesi in tutta Europa, è stato organizzato in Assisi un nuovo convegno che ha rispecchiato la costante vitalità della ricerca².

L'analisi scientifica delle fonti disponibili ha fatto notevoli passi in questi anni. Ancora poca attenzione ha trovato finora una fonte significativa presente nel monastero dove è sepolta S. Chiara: la grande pala, che per lunghi secoli è stata appesa sopra l'altare centrale nella chiesa a lei dedicata (cf. fig. 1). Per generazioni di pellegrini e visitatori, questa tavola istoriata della vita di Chiara e costituiva un primo immediato – spesso anche l'unico – approccio storico alla sua biografia.

¹ Traduzione a cura di sr. Chiara Noemi OSC, del Monastero di Cademario. La versione originale dell'articolo è: *Die Tafel-Ikone der Clara von Assisi. Ein neues Bild von Heiligkeit*, in *Wissenschaft und Weisheit* 67 (2004) 3-32.

² Gli Atti sono pubblicati in *Clara claris preclara. L'esperienza cristiana e la memoria di Chiara d'Assisi*, Atti del Convegno internazionale in occasione del 750° anniversario della morte, Assisi 20-22 novembre 2003, in *Convivium Assisiense* 6 (2004) 1-558.



Figura 1: La pala di Santa Chiara e le sue tre chiavi di lettura (© Niklaus Kuster)

Gli studi e i brevi scritti popolari hanno tenuto conto solo sporadicamente della preziosa fonte iconografica. Nel segno del primo anno giubilare, durante il Convegno di Assisi del 1992, Servus Gieben nella sua relazione *L'iconografia di Chiara d'Assisi* ha fatto delle brevi osservazioni sulla pala. Due anni dopo l'hanno poi studiata più approfonditamente Valentino Pace, che ne ha discusso al Convegno su S. Chiara di Fara Sabina, ed Elvio Lunghi nel prezioso libro di arte sulla *Basilica di S. Chiara*. Nell'area inglese i lavori (siamo negli anni 1991-1996) di Jeryldene Wood hanno trovato poca attenzione fuori dalla cerchia degli iniziati alla storia dell'arte. Nell'area tedesca il bel libretto illustrato di Leonhard Lehmann ha invitato all'osservazione della pala con le sue otto scene³. Quindi, mentre le testimonianze scritte su e intorno a S. Chiara hanno incontrato un crescente interesse, via via è calato il silenzio sulla fonte iconografica.

Quale ricchezza racchiuda realmente la *prima tavola istoriata* con le sue scene, lo attesta uno studio che è stato pubblicato nel 2003 nel volume delle *Collectanea Franciscana*, edito in occasione del giubileo. In quel lavoro Niklaus Kuster ha rielaborato gli studi disponibili fino a quel momento sulla pala, utilizzandoli in una visione d'insieme, per fare un passo avanti e presentare una raffinata composizione globale della tavola istoriata⁴. Parallelamente a quella ricerca è stato scritto da Joanna Cannon - dell'Università di Londra - un articolo di storia dell'arte, *Function and Audience of Three «Vita» Panels of Women Saints*, in cui la pala di S. Chiara viene confrontata con opere analoghe su Margherita da Cortona e Maria Maddalena. I confronti trasversali della Cannon, difficilmente reperibili e pubblicati in un «*Symposium Paper*», meritano di essere discussi⁵. Il nostro lavoro comune, grazie a diverse giornate di studio attorno alla pala di S.

³ S. GIEBEN, *L'iconografia di Chiara d'Assisi*, in *Chiara d'Assisi*, Atti del XX convegno internazionale, Assisi 15-17 ottobre 1992, Todi 1993, 189-236; V. PACE, *Immagini di santità. La pala d'altare di S. Chiara a Santa Chiara d'Assisi*, in *Chiara d'Assisi e la memoria di Francesco*, Atti del Convegno per l'VIII centenario della nascita di S. Chiara, Fara Sabina 19-20 maggio 1994, a cura di A. Marini - M.B. Ristretta, Città di Castello 1995, 119-128; M. BIGARONI - H.R. MEIER - E. LUNGI, *La Basilica di S. Chiara in Assisi*, Perugia 1994, 137-282; L. LEHMANN, *Klara von Assisi. Eine neue Lebensform*, Werl 1993; J. WOOD, *Perceptions of Holiness in Thirteenth-Century Italian Painting: Clare of Assisi*, in *Art History* 14 (1991) 301-328; J. WOOD, *Women, Art and Spirituality: The Poor Clares of Early Modern Italy*, Cambridge 1996.

⁴ N. KUSTER, *Klaras Tafelbild in Assisi. Zur Komposition der ersten bildhaften Lebensgeschichte der heiligen Schwester*, in *Collectanea Franciscana* 73 (2003) 15-46.

⁵ J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology: Reconsidering the Function and Audience of Three «Vita» Panels of Women Saints c. 1300*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento* (National Gallery of Art Washington, Symposium Papers XXXVIII), ed. by V.M. Schmidt, Scottsdale 2002, 291-313. Ringraziamo Leonhard Lehmann per la preziosa indicazione e il prestito dell'articolo.

Chiara, dalla scorsa estate ha perciò arricchito di un'altra dimensione la scoperta della raffinata struttura della tavola istoriata.

Prima di mettere in discussione le nostre più recenti conoscenze e osservazioni, occorre richiamare alla memoria le date fondamentali della nascita della tavola istoriata ed esporre sinteticamente la sua doppia composizione. Su questo fondamento devono poi essere studiate più da vicino le persone finora rimaste non identificate nelle otto singole scene ed essere scoperte anche altre linee di collegamento. Queste permettono di riconoscere, oltre alla datazione cronologica e alla simmetria della composizione, anche un'interessante struttura diagonale in questa eccellente opera d'arte. In conclusione, sulla base di tutte queste considerazioni, tenteremo di penetrare la forza espressiva della tavola stessa.

1. ORIGINE E FUNZIONE DELLA PALA DI S. CHIARA

L'imponente tavola istoriata risale al 1283, trent'anni dopo la morte di Chiara. Probabilmente commissionata dal nuovo vescovo minorita Simone d'Assisi ed eseguita da un anonimo «Maestro di S. Chiara», affiancava in origine, assieme a una tavola di S. Francesco, il grande crocifisso dell'abbadessa Benedetta (cf. fig. 2). Collocata sopra la tomba di S. Chiara e l'altare centrale della chiesa, la pala presentava la santa, agli occhi dei pellegrini e di quanti partecipavano alla liturgia, in grandezza naturale. Le scene dipinte intorno alla figura centrale ritraggono episodi tratti dalla sua biografia. Le otto raffigurazioni rappresentano, in particolare, passi importanti o tappe della sua vita. Iniziando a sinistra in basso, esse mostrano in successione cronologica la ricerca individuale di Chiara (scene a sinistra) e a destra, scendendo in basso, la storia della sua comunità. Trattandosi di un santuario, ci si aspetterebbero anche scene di guarigioni e miracoli. La *Legenda*, e soprattutto le sorelle, che sono state miracolate, hanno in effetti trasmesso molto al riguardo e in modo impressionante⁶. I committenti – il Vescovo e i frati, a cui era affidata l'assistenza spirituale nella chiesa di S. Chiara e la cura di quanti cercavano aiuto⁷ – insieme all'artista hanno rivolto l'attenzione su un altro contenuto: i miracoli raffigurati in due scene costituiscono, per così dire, il modo di vivere all'interno della fraternità. Essi mettono a tema non la malattia e la gua-

⁶ Le sorelle nel Processo di canonizzazione riferiscono un gran numero di miracoli, avvenuti sia nella cerchia delle sorelle che tra quanti cercavano aiuto dall'esterno.

⁷ Sulla domanda dei committenti: N. KUSTER, *Klaras Tafelbild in Assisi*, 19-20.

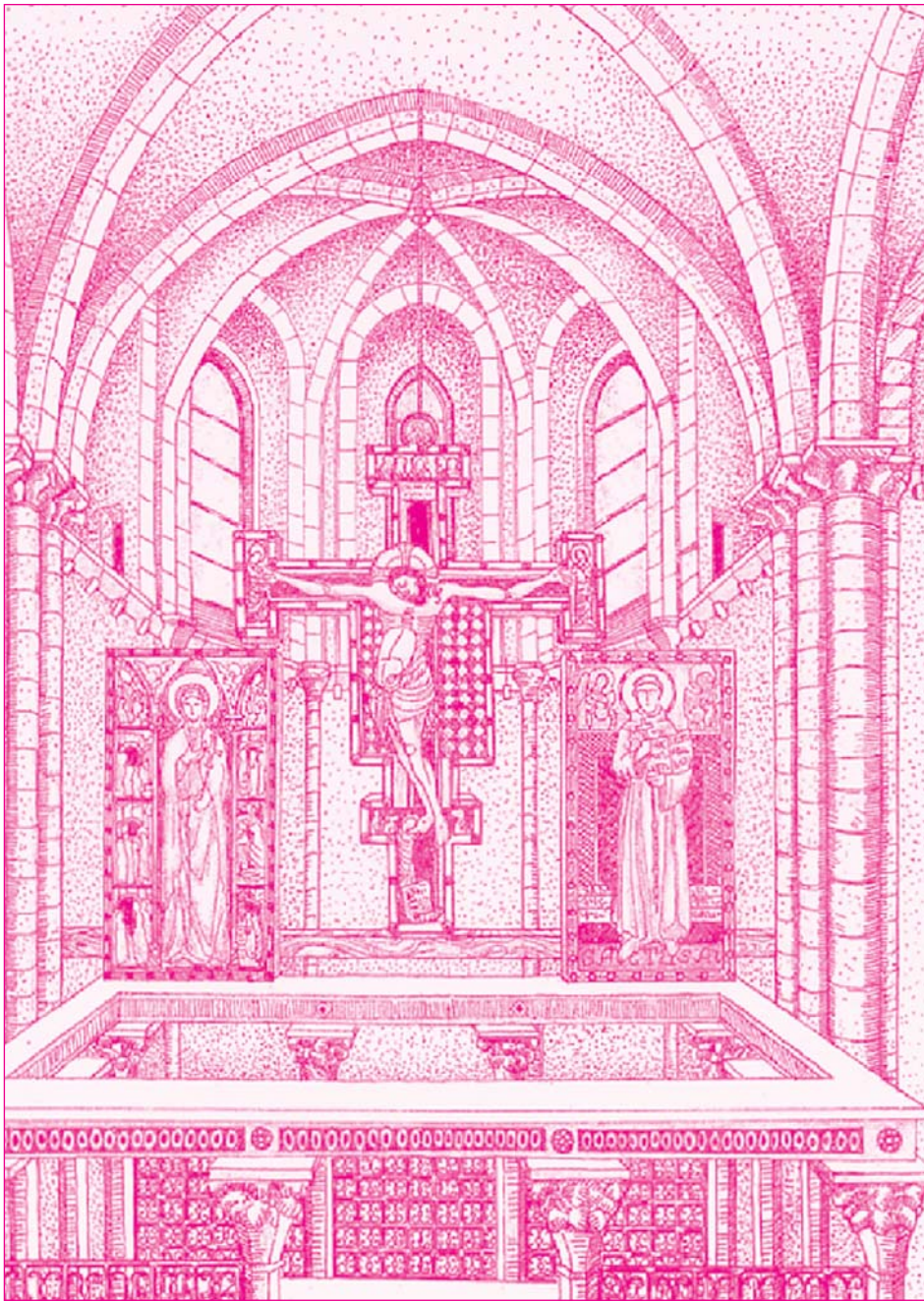


Figura 2: Ricostruzione della collocazione originale della Pala di Santa Chiara
(da M. Bigaroni - H. Meier - E. Lunghi, *La Basilica di S. Chiara in Assisi*, Perugia 1994, 187)

rigione di singole sorelle o pellegrini, quanto il divenire e il radicamento di una comunità.

La tavola istoriata è la prima presentazione in immagini della vita di Chiara. Realizzata al termine di un anno drammatico per Assisi, allude, attraverso un non più visibile ramoscello di olivo alla sinistra di Chiara, alla riconciliazione della città con il papa Martino IV, che è menzionato nella scritta in calce all'immagine. Il nuovo vescovo Simone, francescano, nel settembre 1283 aveva ottenuto l'abolizione dell'interdetto che era stato scagliato su Assisi nell'anno precedente, dopo che Assisi e Perugia avevano assaltato la città di Foligno. La croce dorata, ornata di pietre preziose e posta su un piccolo stelo, che la santa tiene sul petto, ricorda un popolare reliquiario contenente un frammento della Santa Croce. Un frate minore, cappellano del re francese Luigi IX, aveva ricevuto una preziosa particella della Santa Croce, che aveva affidato al convento della sua cittadina di origine, Castiglione Fiorentino, ai confini con l'Umbria. Dunque il gesto di Chiara indica Cristo, che «povero alla sua nascita fu posto in una greppia, povero visse sulla terra e nudo rimase sulla croce» (TestCh 45).

Le piccole scene della pala parlano di passi coraggiosi, incontri decisivi, conflitti esistenti e di una comunità che, oltrepassando tutti i muri e i limiti, tende al mondo eterno di Dio. La pala sorprende per la sua pienezza di contenuto, per l'orientamento del suo messaggio e, come in seguito vedremo, per lo sguardo straordinariamente familiare sulla storia di Chiara, sulla sua spiritualità e le sue relazioni.

2. DUE LETTURE DELLA BIOGRAFIA DELLA PALA

La pala fa risaltare, agli occhi di chi guarda la parte centrale, la luminosità di Chiara: nel saio color noce, stretta in una corda, avvolta in un rozzo mantello, irradiata dalla luce e con occhi dolci, indica una preziosa croce. Ella appoggia il legno della croce di Gerusalemme sul cuore. Chiara si atteggia come una donna libera: si presenta a viso scoperto, senza grata e sbarre, sotto un arco gotico, così come i visitatori l'hanno incontrata, secondo il racconto delle sorelle di S. Damiano. L'amore di Chiara per il mondo non l'arresta dinanzi al pensiero della clausura papale e la rende una sorella per parecchi uomini, una sorella che opera, portando giovamento, attraverso incontri e contatti.

La santa è circondata da 8 episodi significativi della sua vita (cf. fig. 3). La scelta degli stessi sembra fondarsi sulla Leggenda ufficiale di Chiara e trarre da essa la motivazione. Tuttavia questa scelta deve essere considerata più attentamente, perché la successione cronologica del racconto è tutt'altro che equilibrata e inoltre si discosta da analoghe rappresen-

ni della santa⁸. In maniera sorprendente è dato un forte risalto alla storia vocazionale di Chiara e, mentre la *Legenda* dedica molte pagine al lungo tempo che Chiara ha trascorso a S. Damiano, l'artista ovviamente pone altri accenti. Altro fatto che deve essere spiegato: perché dei quaranta anni di vita a S. Damiano rimane solo una scena, se si conclude il racconto con due scene sul letto di morte? L'artista ha dato un grande rilievo – anche esteriormente – a un breve lasso di tempo: egli inizia la sua raffigurazione con la Domenica delle Palme dell'anno 1211 e si prende l'ampio spazio di cinque scene per raccontare i successivi sedici giorni⁹. Oltre a ciò egli consacra tre suoi quadri a questo primo giorno, rispettivamente alla sera. Poi seguono due ampi salti: dalla primavera del 1211 fino all'anno 1238 circa e da qui fino all'anno 1253, il mese della morte di Chiara. Entrambe le scene conclusive riguardano ancora un breve arco di tempo: esse ritraggono gli ultimi tre giorni di vita della santa¹⁰. Inizio e fine sono quindi considerati in maniera molto puntuale, mentre, al contrario, quattro decenni di vita religiosa sono raccontati in un unico quadro. Vale la pena, tenendo conto dell'intento generale dell'opera, considerare poi accuratamente perché l'artista abbia scelto proprio il miracolo della moltiplicazione del pane in seno alla comunità per illustrare la vita quotidiana delle cinquanta sorelle.

Le singole scene, che tracciano sulla tavola istoriata il cammino di Chiara, rimandano, in un raffinato sviluppo, a un particolare valore della sua vita movimentata: Chiara è una donna che vive il suo smisurato amore per Dio in varie dimensioni e forme di comunità. La prima scena, a sinistra in basso, la ritrae come figlia di nobili, scortata da nobili. Sarà il suo ultimo giorno in Assisi, vestita nobilmente, corteggiata da cavalieri, ma con il coraggio di mettere in questione i progetti di vita e seguire le proprie aspirazioni¹¹. Il suo luminoso abito rosso allude al fatto che il

⁸ Cf. J. WOOD, *Perceptions of Holyness*, 312.

⁹ La nostra cronologia segue i più recenti studi di G. BOCCALI, *Santa Chiara d'Assisi sotto processo. Lettura storico-teologica degli atti di canonizzazione*, Assisi 2003, 37-44. Analizzando minuziosamente tutti i dati temporali contenuti negli Atti del Processo, egli si convince che la fuga di Chiara è da datare nella primavera del 1211. In quell'anno la Domenica delle Palme cadeva il 27 marzo; secondo LegCh 24 Agnese segue sua sorella dopo 16 giorni; i codici italiani della *Legenda* parlano di 15 giorni (cf. G. BOCCALI, *Santa Chiara d'Assisi*, 38 nota 79).

¹⁰ Sor. Benvenuta data molto precisamente (ProCh 11,3): «*la sera del venerdì, seguendo lo dì del sabato, lo quale fo lo terço di nanti alla morte de...Chiara*». Sulla datazione: G. BOCCALI, *Santa Chiara d'Assisi*, 263.

¹¹ Cf. la testimonianza di Messer Ranieri de Bernardo de Ascesi in ProCh 18, 1-4. La seguente riflessione sulla tavola mette insieme le conoscenze di N. KUSTER, *Klaras Tafelbild in Assisi*, e modifica un corto articolo, che la illustra, dal titolo *Eine Liebe ohne Mass und Grenzen*, pubblicato in *Tauzeit* 5 (2003/04) n. 1, 7-9:

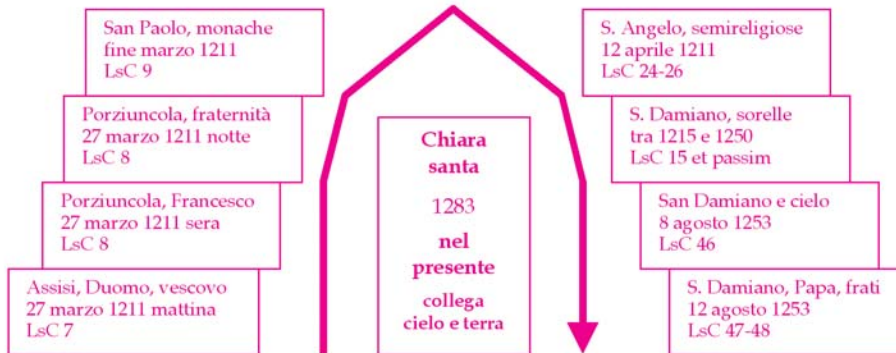


Figura 3: Struttura lineare (cronologia) della Pala

cammino successivo di Chiara si spiega solo in virtù di un grande amore. Chissà se il vescovo di Assisi sapeva chi e quali piani stava incoraggiando la Domenica delle Palme del 1211? Intendiamo riferirci all'azione notturna di una diciottenne che, poche ore più tardi, sarebbe uscita dal suo clan familiare, avrebbe scavalcato le mura cittadine e si sarebbe unita ai frati di Francesco. La seconda scena fa riferimento a quanto avvenne in serata nella pianura di Assisi: incoraggiata a casa dalle compagne, la giovane donna osò attraversare il bosco di querce per arrivare alla cappella della Porziuncola, il centro del movimento francescano. Il doppio arco della cappella si protende con finezza in avanti verso un futuro in cui la chiesetta di campagna sarebbe stata riconosciuta come la culla di due Ordini. Nella terza scena i frati accolgono Chiara tra i poveri discepoli di Cristo. L'amore di Chiara è per Cristo e il luminoso altare rosso ne è il segno. Non tutti i frati sembrano essere contenti del passo della giovane sorella. L'artista compì quest'opera nel 1283, in un'epoca in cui la domanda sulla *cura monialium* spaccava profondamente l'Ordine maschile. La *fraternitas* minoritica non ha il coraggio di accogliere pienamente Chiara nella sua cerchia. La figlia fuggiasca trova protezione nella vicina abbazia benedettina di S. Paolo, dove dovrà affrontare la violenta reazione del suo clan. «Con le mani vuote», la sorella visse da ancella, separata dalle ricche monache, come lascia intendere la quarta scena. Sebbene Assisi sia ben visibile dall'abbazia, le sue case si eclissano dal campo visivo: un riflesso forse della monastica «*fuga mundi*»? Al contrario tutti i luoghi francescani sulla tavola, riflettono, sullo sfondo, la stretta relazione con la città. Un motivo essenziale per cui Chiara, nella sua apertura verso il mondo, non rimarrà a S. Paolo delle Abbadesse?

Il percorso fatto fino ad ora attraverso le immagini ha rimandato alla *ricerca individuale* di Chiara e alle settimane più movimentate di tutta la sua vita: allontanandosi dalle compagne con le quali è rinchiusa nel

mastio del palazzo nobiliare, diretta verso la *fraternitas* minoritica, di cui condivide l'ideale e che ancora esita ad accoglierla, e al servizio di ricche e «aristocratiche» monache che conducono un'esistenza separata dal mondo. Tre frati, dopo pochi giorni, accompagnano Chiara alla tappa successiva che appare nella quinta scena: tra le penitenti di S. Angelo di Panzo, sotto le Carceri. Qui Chiara non ha solo l'opportunità di saggiare un ambito femminile nel quale si stavano sperimentando nuove forme di vita religiosa; presso questa cappella nel bosco, che non ha i muri del monastero, la raggiunge la sorella Agnese. Con la sua resistenza alla violenza degli uomini del suo casato, con la potente protezione divina – procurata dalla preghiera di Chiara stessa – e con la sua *professio*, la promessa di unirsi al cammino di Chiara (scena 5, sfondo) inizia la *storia comunitaria*. Le tre scene successive presentano lo sviluppo della nuova comunità. Anche S. Angelo vive separato e senza contatti con Assisi. Chiara e Agnese cercano però insieme un luogo di altro genere, a 800 m dalle porte di Assisi. La sesta scena mostra lo stretto legame di S. Damiano con la città. Qui nasce un convento di Sorelle minori, in relazione con il movimento dei frati e con le persone in città che condividono il pane con loro. La settima scena allarga, ancora una volta significativamente, l'orizzonte della comunità: essa rappresenta la visione di una consorella che vede Chiara morente circondata da donne celesti. La stessa Vergine Maria si unisce alle sante donne intorno al giaciglio per preparare la sua amica terrena, poveramente vestita, con un drappo di seta, all'ingresso nella festa eterna: immagine impressionante di una solidarietà femminile senza confini. Delle amiche nel cielo parlano anche gli scritti di Chiara. Quello che aveva avuto inizio durante la liturgia della Domenica delle Palme, in modo non appariscente eppur coraggioso, trova alla fine il suo compimento in una sepoltura che vede uniti la città, i frati e il seguito papale e che apre la strada alla canonizzazione – la celebrazione della nuova santa nel cielo e sulla terra.

La composizione della tavola si presenta in un elegante crescendo, se le singole scene vengono lette non solo cronologicamente, ma anche nei loro paralleli simmetrici (cf. fig. 4). In contrapposizione alla politica papale che tentava di isolare le sorelle in monasteri di stretta clausura, Chiara riesce a tessere una storia d'amore in una comunità che legava vicinanza a Dio e amore per il mondo:

- una comunità sognata con le compagne nella stretta «clausura domestica» di un palazzo aristocratico e che alla fine viene onorata in tutto il mondo dalla Chiesa universale (scena 1 e 8),
- una comunità, di cui in primo luogo i frati diventano alleati e a cui provvedono anche le amiche celesti (scena 2 e 7),
- una comunità per la quale Francesco stesso agli inizi e Chiara lungo tutta la sua vita si sono donati anima e corpo (scena 3 e 6)

– e infine una comunità che, contro tutte le opposizioni, cercò la sua via e intese unire profondamente silenzio e città, in modo del tutto diverso rispetto alla clausura delle monache o delle semi-religiose o bizzocchere nel bosco di Sant' Angelo in Panzo.

3. DESTINATARI DELLA PALA: LE SORELLE FUTURE?

Le nostre osservazioni sulla composizione generale e sulla raffinata struttura della tavola si basano su una minuziosa lettura dell'immagine, che consideri l'opera in se stessa e tenga sullo sfondo la vita ufficiale di Chiara e la storia di S. Damiano. Joanna Cannon si pone con una specifica chiave di lettura davanti al retablo, domandandosi molto praticamente quale sia la cerchia dei destinatari dell'immagine e la funzione del suo messaggio. Ella prende le mosse dalla supposizione di Nancy Patterson

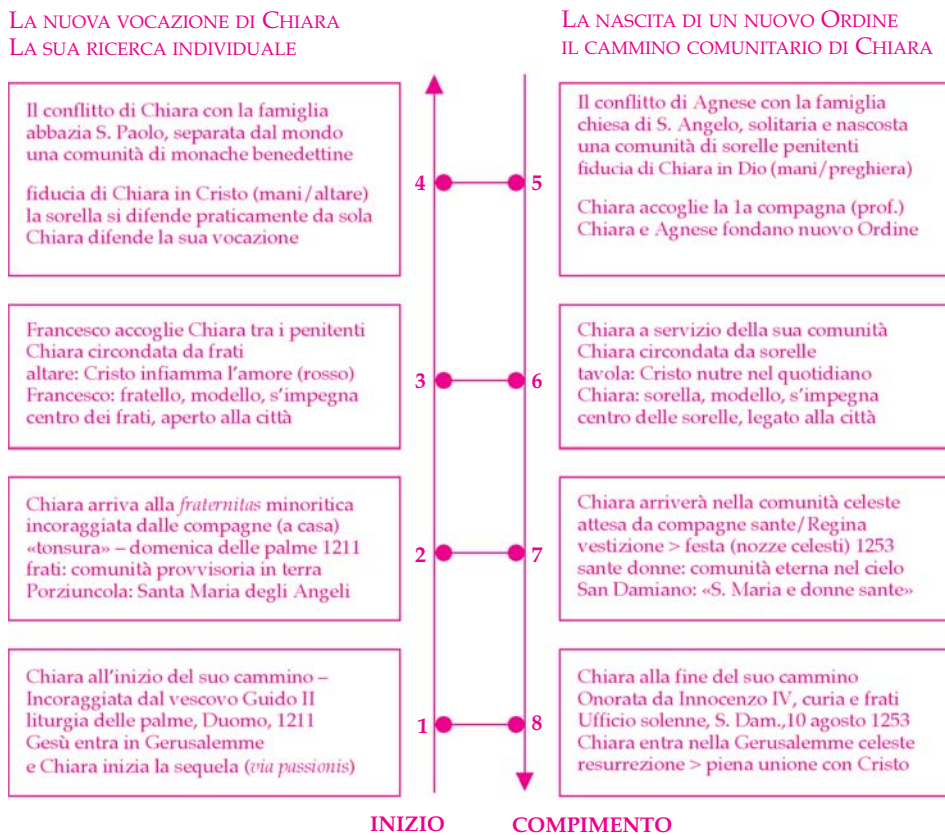


Figura 4: Struttura simmetrica della Pala

Sevcenko: «Tali tavole sono legate al desiderio di insegnare a diversi gruppi di osservatori qualcosa sulla storia e sul significato di un determinato santo»¹². La studiosa londinese di storia dell'arte confronta la tavola istoriata con altri due retabli d'altare, contemporanei che provengono dalla stessa area geografica e che ugualmente rappresentano imponenti figure di donne con scene della loro vita.

Negli stessi anni un non meglio identificabile umbro o toscano «Maestro della Maddalena»¹³ dipinse una tavola dedicata all'«Apostola degli apostoli». Il retablo della Maddalena arriva dalla fondazione fiorentina servita «Santissima Annunziata» nella locale galleria d'arte; tuttavia non si sa per quale chiesa e per quale pubblico fu eseguita originariamente l'opera. Essa si rivolge primariamente a peccatori e peccatrici, a cui in seguito l'eremita-penitente Maddalena predica in una scena della vita. Essi sono uomini e donne in abiti dell'epoca che ascoltano attentamente davanti alla donna assolta da Gesù, che nell'immagine centrale esorta loro: NE DESPERETIS – VOS QUI PECCARE SOLETIS – EXEMPLOQUE MEO – VOS REPARATE DEO. Joanna Cannon non si interroga sulla composizione della tavola che anch'essa fa vedere nel suo racconto cronologico della vita una struttura parallela degli episodi scelti. Iniziando in alto a sinistra con la sua conversione e finendo in basso a destra con una liturgia pontificale dei defunti, l'icona esercita realmente e in primo luogo una funzione pastorale: la vita della santa apostola e penitente, che si presenta davanti ai visitatori della chiesa a piedi nudi, coperta dai capelli lunghi fino alle caviglie tipici dell'eremita, con un nastro e una scritta a sinistra, invita a una riconciliazione fiduciosa con Dio¹⁴.

L'interesse della Cannon di considerare una tavola a partire da una chiara e definita cerchia di destinatari trova una vera perla in un secondo retablo: un'analogia tavola istoriata per la penitente francescana Margherita da Cortona. In questo caso si impone il paragone con l'icona di Chiara, perché la *Pala* di Assisi, 30 anni dopo la sua realizzazione, servì inconfondibilmente come esempio. La studiosa di storia dell'arte è riuscita a dimostrare in maniera convincente che le scene della tavola di Margheri-

¹² «Nancy Patterson Sevcenko's work has shown how the very inception of the vita panel may have been linked with the desire to instruct a varied group of onlookers about the story and significance of a particular saint». La tesi fondamentale su cui si fonda la Cannon si trova in N. PATTERSON SEVCENKO, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, in *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999) 149-165.

¹³ Sulla tavola della Maddalena che oggi si trova nella Galleria dell'Accademia di Firenze: Illustrazioni e analisi in J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 290, 298-302.

¹⁴ J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 301s. Sull'interessante composizione della tavola: N. KUSTER, *Klaras Tafelbild in Assisi*, 29.

ta dipinte sopra il reliquiario della santa ebbero una funzione essenzialmente didattica e cioè segnatamente per i penitenti e le penitenti del Terzo Ordine che vivevano presso la chiesa della santa in Cortona¹⁵. Da ciò, secondo la Cannon, deriva un cambiamento degno di nota nell'utilizzo di tali retabli: «*In the years around 1300 a vita panel could clearly serve to instruct its audience about an exemplary life of penitence and prayer*»¹⁶.

Analogamente come nelle tavole di Maddalena e Margherita, anche nella tavola di Chiara di Assisi colpisce la scelta particolare delle scene di vita che partono dalla «*conversio*» di una giovane donna fino ad arrivare alla morte di una santa e rinunciano in modo sorprendente a miracoli di guarigione. La Cannon ipotizza quindi, anche nel caso di Chiara, una funzione primaria didattico-parenetica per una precisa cerchia di destinatari¹⁷. Come Niklaus Kuster, ella segue la tesi di Elvio Lunghi, secondo cui dietro il committente sono da supporre «*prominent men from outside the cloister*» e conclude allo stesso modo che si tratti del Vescovo Simone. Anche lei trova «meno convincente» la supposizione di Jeryldene Wood per cui il Papa Martino IV, menzionato nella datazione della immagine, potrebbe aver commissionato la tavola¹⁸. Le monache a stento vengono prese in considerazione come possibili destinatarie della tavola di Chiara, dal momento che dalla loro clausura non potevano vedere, o la vedevano solo a fatica, la pala dell'altare. È molto più probabile che la tavola parlasse da sé nella navata della chiesa: la Cannon ritiene che

the principial audience for the Santa Chiara panel must have been the friars who officiated in the church and the visitors – both religious and lay, pilgrims and local residents – who visited it. As in the case of the Margherita panel, the main

¹⁵ J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 299: «*The spectator is thus also led to hope that by putting on the habit of the Third Order, and by following its spiritual program, he or she may ultimately come to paradise. The tertiaries would have had many opportunities to consider carefully a painting in their local church, as they were encouraged to attend on a daily basis*».

¹⁶ J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 295-302.

¹⁷ Le classiche funzioni di tali tavole d'altare che derivano dall'arte francescana vengono descritte come segue: «*A vita panel could also commemorate the appearance and, in certain senses, the presence of a holy person. This presence might be located in the past, the present, or, indeed, in the future...images of Saint Francis might commemorate a visit made by the saint at some time in the past to the church in question. The image could also denote the presence of a saint as an intercessor, as an permanent heavenly advocate from whom help might be requested now or in the future...Initially such panels (for example, those of saint Francis) served to commemorate or stand for an absent body rather than the presence of a body. In the case of the Santa Chiara panel, the body was hidden away, buried below the high altar of the church dedicated to the saint*» (J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 293).

¹⁸ J. WOOD, *Women, Art and Spirituality*, 31,58.

*image of the saint could promote her cult and act as a focus commemoration and devotion, but whom should the scenes instruct?*¹⁹

Anche Jeryldene Wood e Niklaus Kuster hanno ipotizzato che le otto scene della vita potrebbero in secondo luogo racchiudere un messaggio all'indirizzo dei frati²⁰. La tavola ha origine in un'epoca in cui il Prim'Ordine tentò più di una volta di «scrollarsi di dosso» la *cura monialium*. Vale la pena analizzare in seguito più da vicino le quattro scene che includono in ognuna frati che agiscono in diverse situazioni e interrogarsi sul loro messaggio in relazione alla politica dell'Ordine. Il primo destinatario però non può essere stata la piccola comunità di frati a cui erano affidati il santuario di S. Chiara e l'assistenza spirituale delle clarisse del Protomonastero²¹. Quindi, per quanto riguarda i destinatari principali della tavola e la sua primaria intenzione, Joanna Cannon giunge, a motivo della scelta dell'immagine²², a una tesi interessante. Come tema chiave specifico ella ritiene di riconoscervi la decisione per questo stile di vita e da qui suppone che l'intenzione specifica e principale dell'immagine sia quella del «reclutamento»²³:

A prominent theme, it seems to me, is that of recruitment. All the scenes raise issues that may well have been of concern to those considering entering the order and to their families. Entry into the order is shown to be a bold and daring act and one that can be undertaken by those of high social status. Clare, the first candidate, is singled out by the bishop of Assisi, and entering the order is encouraged by Saint Francis. The act merits heavenly protection, overruling family opposition, which is fruitless. In the Saint Agnes scene, we see the profession of a nun in the hands of the first abbess, a detail included here but not specifically described in the Legenda text. The miracle of the loaves indicates that the nun will be sufficiently fed and cared by the abbess and her sisters. The chosen scenes offer no further information about life within the order, such as the finer details of the

¹⁹ J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 303.

²⁰ J. WOOD, *Women, Art and Spirituality*, 30s.; N. KUSTER, *Klaras Tafelbild in Assisi*, 39.

²¹ Cf. J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 305.

²² J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 305s: «It has been noted the choice of scenes is, in some ways, unexpected. There is no reference to the incident of 1240 in which, through the strength of her prayers, Clare drove the "Saracens" of Frederic II's troops out of the nunnery, or to that of the following year, when she liberated Assisi from siege. Thus Clare does not seem to be presented in the scenes primarily as a defender of the city [...] Moreover, the omission of any posthumous healing miracles suggests that these scenes were not primarily directed at the many pilgrims whom, it was intended, would visit the church».

²³ C. J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 306.

nun's spiritual life of prayer, meditation, or reception of the eucharist [diverso dalla tavola della Maddalena!]. It seems that such themes (and the images that might accompany and stimulate them) must wait until the nun had herself entered clausura and were not appropriate subject matter for the audience of the Santa Chiara vita panel [...] it may have served to inform those who had not yet entered the Second Order, and perhaps also those members of the First Order entrusted with the care and supervisions of the nuns.

Quindi è poco in discussione sia che i Frati Minori si sentissero interpellati dalla tavola istoriata, in cui venivano raffigurati in ruoli differenti in non meno di quattro scene, sia l'ipotesi che giovani visitatrici del santuario potessero essere toccate dalla scelta di vita di Chiara ed eventualmente essere incoraggiate nella scoperta della propria scelta religiosa.

Che il «reclutamento» sia da identificare quale primaria intenzione dell'immagine, ci sembra però molto discutibile, se si tiene lo sguardo sulla raffinata struttura generale dell'opera.

4. DOMANDA SULLA «TESI DEL RECLUTAMENTO»

La tavola istoriata ricorda, parimenti, sia la vocazione individuale di Chiara (scene 1-4), sia il cammino comunitario di Chiara (scene 5-8). Al tempo stesso è esposto raffinatamente il tema della comunità: la rottura con la vita – conforme al proprio rango – tra donne nella «clausura aristocratica», il cambiamento verso lo stato della penitenza, l'unione con Cristo e la *fraternitas* francescana, le prime esperienze in un'abbazia monastica e tra le indifese sorelle penitenti, la fondazione di una propria comunità, che si distingue umanamente per la vicinanza alla città, la povertà radicale e la fiducia in Dio nella sequela evangelica, e che, per concludere, oltrepassando tutti i limiti, unisce teneramente Chiara alle amiche celesti. Il cammino di Chiara nella sua radicalità e nell'umana ricchezza della sua povertà viene qui posto davanti agli occhi degli uomini di qualsiasi condizione di vita che visitano la sua chiesa e la sua tomba. Johanna Cannon non riconosce che qui è caratterizzato il divenire di una *forma vitae* propria tra le vecchie e le nuove *religiones* del tempo. Il messaggio della croce preziosa appoggiata sul petto, vestito poveramente, di Chiara deve intendersi come un invito all'amore di Cristo, indirizzato ad ogni uomo. La tesi del reclutamento della Cannon può includere un fine secondario, mentre incoraggia le «emulatrici» di Chiara nel loro cammino decisionale individuale. Tuttavia ella restringe in maniera inammissibile la cerchia di chi guarda il quadro, riduce la sintesi geniale dell'opera dell'artista e sottovaluta la ricchezza artistica della tavola con la sua accurata composizione delle scene.

La Cannon riconosce la ricchezza del «realismo»²⁴ biografico che condusse la ricerca di Chiara attraverso possibili forme di vita femminili – famiglia aristocratica, *fraternitas*, monastero di monache, semi-religiose penitenti – fino alla fondazione delle *sorores pauperes*. La tavola istoriata non rappresenta solo una biografia movimentata, ma mostra anche, nei tratti fondamentali, la storia dell'istituzione di un nuovo Ordine. A questo proposito l'artista, con il dettaglio del cambiamento del velo, allude alla più recente tappa di questa storia: il cambiamento da S. Damiano al Protomonastero e piccoli adattamenti alla Regola di Urbano²⁵.

La Cannon non riconosce neppure la raffinatezza del «linguaggio simbolico» della tavola, che Valentino Pace ha constatato e che lo studio di Niklaus Kuster ha esaminato più da vicino: l'artista non racconta solo cronologicamente le scene decisive; attraverso accenti sottili e corrispondenze simmetriche delle scene, esprime nello stesso tempo quello che il cammino di Chiara suscita interiormente. Qui si trovano concentrati i tratti fondamentali di una nuova spiritualità: nell'unione tra silenzio e città, attraverso mistica e impegno, con una propria forma di vita dentro il movimento francescano e con un'apertura che unisce il cielo e la terra²⁶.

La Cannon stessa nota che alle possibili «aspiranti» è offerto solo un piccolo sguardo sulla vita per la quale loro, tuttavia, dovrebbero essere «ingaggiate». Ella non indaga più a fondo questa mancanza di «*finer details of the nuns' spiritual life of prayer, meditation, or reception of the eucharist*»²⁷. Il motivo della clausura pare a lei, in quest'ambito, spiegare tutto ciò che è necessario. La storica dell'arte non nota soprattutto che il retablo si mostra privo di ogni approvazione della clausura. Non si ritrovano né grate, né muri divisorii. Mai nel quadro è ritratto l'isolamento dal mondo. S. Damiano – al contrario dell'abbazia delle monache di S. Paolo – suscita l'impressione di essere cresciuto all'interno della città o strettamente unito con Assisi²⁸.

²⁴ Trovato da V. PACE, *Immagini di santità*, 126.

²⁵ N. KUSTER, *Klaras Tafelbild in Assisi*, 44-46. Mentre Chiara nelle piccole scene della *tabula historiata* porta un semplice, lungo panno sul capo, che copre il capo e le spalle, l'artista dota la figura centrale di un doppio velo: sotto il lungo e nero panno del capo c'è un velo bianco, come prevede la Regola di Urbano. F. ACCROCCA, *Chiara e l'Ordine francescano*, in *Clara claris praeclara*, 339-379, discute questa interpretazione mettendola in dubbio. Però l'argomentazione del ricercatore romano fa vedere che non ha capito bene il testo tedesco (353-354).

²⁶ Cf. i collegamenti simmetrici e le comparazioni nello schizzo della composizione.

²⁷ J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 306.

²⁸ N. KUSTER, *Klaras Tafelbild in Assisi*, 38-41 («relazione con la città»).

La tesi dell'incoraggiamento di possibili candidate deve spingere a domandarci se, intorno al 1283, l'entrata a S. Damiano potesse ancora essere realmente «*a bold and daring act*». Venti anni dopo la Bolla «*Beata Clara*» le Clarisse sono riconosciute nella Chiesa in tutta Europa e inserite nella società. Anche se una o l'altra aspirante dell'Ordine doveva ancora superare difficoltà all'interno della famiglia, a stento si capisce perché l'artista avrebbe dovuto comunque dedicare due delle otto scene, in tutta la loro drammaticità, a questo possibile ostacolo per un ingresso in monastero.

Nonostante risultano interessanti i confronti della Pala assisana, che la Cannon fa con le tavole di Cortona e di Firenze, la studiosa purtroppo non scoprì i significativi paralleli nella chiesa di S. Chiara in Assisi stessa. Nella medesima chiesa lo stesso artista ha composto sensatamente una seconda tavola d'altare, che raffigura in analoga grandezza Maria di Nazareth, che presenta il Bambino ai visitatori e alle pellegrine. La Vergine-Madre indica Gesù con un gesto identico a quello di Chiara che indica la croce. Perciò la *Vita e Regola* di Chiara si trovano abbozzate in modo fantasioso in due impressionanti tavole dello stesso maestro: la vita umana di Gesù dalla nascita fino alla Passione²⁹. A chi si recava in pellegrinaggio alla tomba di Chiara e si aspettava un miracolo, veniva ricordata in questa chiesa una donna che aveva seguito le orme di Cristo, autonomamente, in grande povertà e amore radicale: come Francesco, la cui tavola istoriata si trovava parallela alla tavola di Chiara sotto la croce³⁰ – e come Maria di Nazareth: sequela dal presepio alla croce.

5. RAFFINATA STRUTTURA DIAGONALE

Il messaggio interno della tavola di Chiara – il divenire di una nuova forma di vita – ottiene inoltre una supplementare forza espressiva, se la già descritta simmetria orizzontale viene ampliata con un'altra dimensione e una terza chiave di lettura (cf. fig. 5). In un'accurata osservazione della tavola si possono notare corrispondenze diagonali. Quindi l'artista, ancora una volta e in modo originale, unisce ognuna delle *historiae* (sce-

²⁹ Anche Chiara cita i paralleli con la Madre di Gesù: 3 Lag 24-26; la sequela dal presepio fino alla croce si rispecchia in molteplici testi di Chiara, soprattutto nel famoso testo dello specchio.

³⁰ Lo schizzo di Elvio Lunghi sull'originaria composizione dell'altare si trova raffigurato M. BIGARONI - H.R. MEIER - E. LUNGHU, *La Basilica di S. Chiara in Assisi*, 187, e N. KUSTER, *Klaras Tafelbild in Assisi*, 23. La monumentale combinazione del quadro pone Chiara e Francesco insieme come «nuova Maria» e «nuovo apostolo Giovanni» a destra e a sinistra sotto la croce.

ne scelte) – come attraverso il riflesso sul livello orizzontale – per spiegarle reciprocamente, porre l’accento su di esse e ogni volta proseguire ampliando lo sguardo. Ognuna di queste diagonali cresce dalla sua prima alla sua seconda scena, perfino là dove si tratta di una linea discendente. L’opera nel suo insieme permette di riconoscere in primo luogo due grandi diagonali, che marcano i «fatti miliari» nella storia di Chiara: il suo inizio, il punto più basso, la svolta, il suo compimento. Di conseguenza la scena 1 e la 5 sono collegate, così la scena 4 e la 8.

Oltre a queste grandi linee, anche altre immagini appaiono specificamente collegate all’interno del ciclo intero. Queste «linee interne» sono prima di tutto tra la scena 2 e la 6, così come tra la scena 3 e la 7. Ma oltre a ciò, si possono intravedere anche quelle diagonali che si creano, se si suddivide l’immagine in due blocchi di scene: le quattro scene inferiori e

UNA VOCAZIONE MINORITICA-FEMMINILE
PERSONE IMPORTANTI NEL CAMMINO DI CHIARA

NASCITA DELL’ORSO SORORUM PAUPERUM
CHIARA E LA SUA COMUNITÀ CRESCENTE

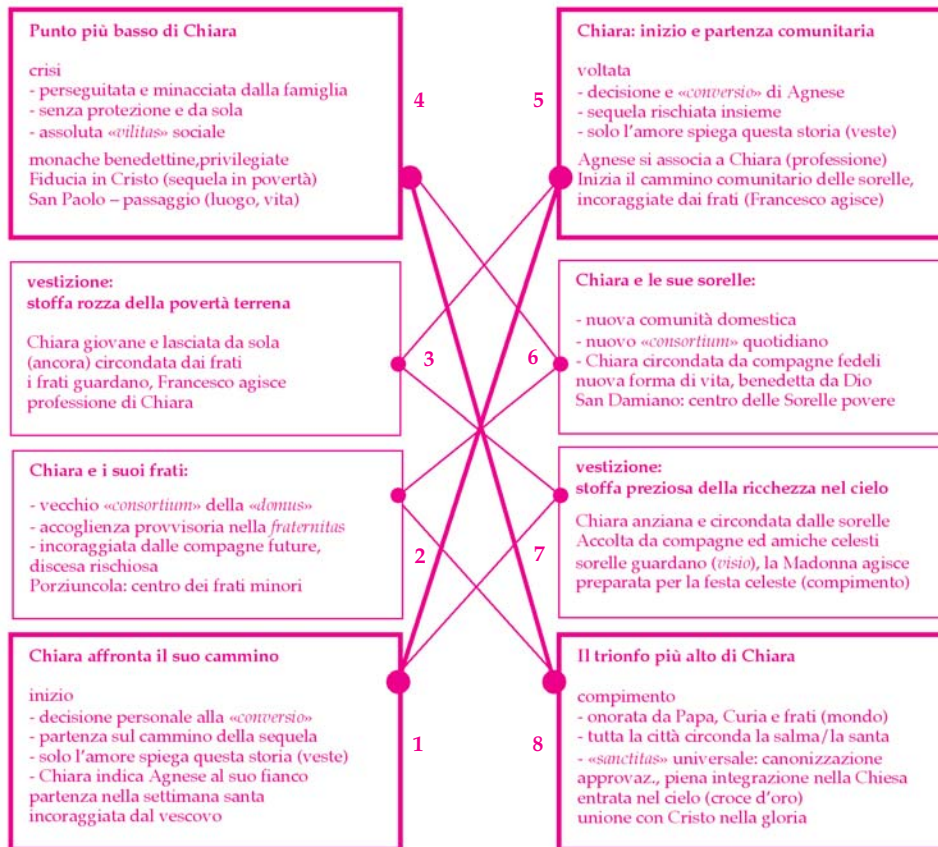


Figura 5: Struttura diagonale della Pala

le quattro scene superiori. In appoggio a ciò, vi è anche l'osservazione che esprimeremo più avanti e che cioè all'interno di ogni blocco il portamento del corpo del corrispondente personaggio principale si assomiglia sorprendentemente. Quindi vale la pena gettare uno sguardo anche sui possibili legami tra la scena 1 e la 7, così come tra la scena 2 e la 8, la scena 3 e la 5 e la scena 4 e la 6. Vedremo a tal proposito che singole linee di collegamento sono evidenti, altre al contrario a prima vista non dicono nulla. Perciò ogni volta vale la pena stabilire un possibile legame interno, per sondare attentamente tutta la profondità e l'espressività dell'immagine.

Iniziamo con l'osservazione delle linee maggiori. La prima grande diagonale (1-5) diventa sorprendentemente chiara e riconoscibile, se la prima scena non viene letta solo come un'illustrazione della Domenica delle Palme del 1211. In generale sono qui nominati, seguendo il resoconto del biografo, solo Chiara e il Vescovo. Le altre persone servono a rappresentare sommariamente il seguito o i familiari, oppure la comunità femminile che accompagna Chiara alla Messa. A uno sguardo più preciso appare tuttavia identificabile una terza figura. Accanto a Chiara sta una donna che emerge dal gruppo: non porta un copricapo come invece le altre donne, ma mostra apertamente i suoi capelli ed è adorna allo stesso modo di Chiara. Inoltre indossa un abito, non ugualmente di colore rosso vivo, ma blu chiaro. Chiara pare indicare con un gesto questa donna, per lo meno porta accanto a sé, con un movimento della mano, la figura nel campo visivo del vescovo e nello sguardo di chi osserva l'immagine. È da ipotizzare che questa donna a lato di Chiara sia sua sorella Agnese che dopo poco la seguirà.

La prima lettura diagonale può allora avvalorare questa supposizione. La linea di congiunzione tra la prima scena in basso a sinistra e la prima scena in alto a destra conduce decisamente a quell'immagine dove Agnese gioca un ruolo di spicco. È il conflitto della sorella più giovane con il clan degli Offreduccio, che viene qui rappresentato, dopo che Chiara nella quarta scena in alto a sinistra ha già affrontato il suo conflitto. Ma non solo questa scena, in cui Agnese sta al centro dell'avvenimento, anche la sua *conversio* viene inoltre ritratta nell'immagine: questa *historia*, che è dedicata così chiaramente alla biografia della sorella più giovane, è divisa in due parti. È l'unica delle otto immagini che descrive due differenti avvenimenti. L'artista sembra quindi aver valorizzato molto il ruolo della sorella al fianco di Chiara. Un piccolo dettaglio può anche rafforzare questa ipotesi. Chiara nelle prime tre tappe della storia della sua vocazione è mostrata con una veste rosso fuoco. Allo stesso modo anche Agnese è raffigurata con un abito non meno fiammeggiante. L'abito, che lei indossa nel conflitto con gli uomini infuriati della sua famiglia, è dello stesso rosso vivo. Inoltre ella indossa l'abito, simbolo del suo amore, nello sfondo dell'immagine durante la liturgia della professione che

Francesco e Chiara hanno preparato insieme. Come per la sorella più anziana nella Porziuncola, anche per Agnese l'artista illustra direttamente la circostanza della decisione, mentre lascia brillare l'abito rosso sotto il povero mantello gettato sopra. Ciò che differenzia nell'immagine la *conversio* di Chiara da quella di Agnese è solo il fatto che Chiara non è stata accompagnata da nessuno. I frati prendono parte all'avvenimento, ma ella non può promettere in nessuna mano umana quello che promette a Dio. Questo sarà possibile ad Agnese per prima, grazie alla precedente decisione della sorella.

Valutando il ruolo di Agnese, perde ancora di plausibilità la tesi del reclutamento presentata dalla Cannon. Se uno vede in Agnese la sorella più giovane, chiaramente subalterna, quale prima novizia della santa, che solamente nel corso della storia può emergere, il passaggio di Agnese e la sua professione potrebbero essere un ponte per le giovani osservatrici che guardavano l'immagine e avevano in mente l'idea di seguire il cammino di Chiara. Di fatto, la *Legenda* vede Agnese in questo ruolo³¹. Se si segue però la tesi che l'artista valuti maggiormente il suo significato personale e ponga la sorella, proprio nella prima scena durante la messa della Domenica delle Palme, a lato di Chiara: questa osservazione sostiene ancora una volta quella del «realismo biografico», con cui è raffigurata in questo dipinto la storia di Chiara come storia della fondazione di una comunità radicalmente nuova. Agnese compare quindi non più come la prima di tante, ma come la sorella minore di Chiara, compagna concreta, irrinunciabile nella famiglia del clan degli Offreduccio e ugualmente anche nella comunità delle Dame di S. Damiano. Di fronte ad uno sguardo così preciso si potrebbe avanzare la tesi che l'artista abbia dimostrato con la sua Pala un interesse agiografico non solo per Chiara, ma anche per Agnese. E così nella prima immagine di quella linea maggiore diagonale sarebbe rappresentato il primo passo concreto verso la costituzione della nuova comunità, che si manifesta nella decisione di Chiara nella Domenica delle Palme del 1211 di staccarsi dal mondo cittadino. Partendo da questa prima *historia* e seguendo la linea della diagonale arriviamo alla seconda scena, che evoca evidentemente in maniera analoga un altro passo importante: Agnese scopre la sua vocazione, fa la sua scelta, si unisce a Chiara e insieme danno origine a una nuova comunità.

Quella scena presso le semi-religiose di S. Angelo di Panzo segna, all'interno della composizione generale del quadro, il punto positivo di svolta di tutto l'evento. In essa si manifesta in più, non solo il coraggio femminile ma molto discretamente anche la necessità dell'aiuto divino. Quando Chiara supera l'assalto della sua famiglia a S. Paolo grazie ai pri-

³¹ Cf. LegCh 25.

vilegi monastici, rispettivamente al diritto d'asilo ecclesiale, e grazie alla sua fermezza presentando il suo capo tonsurato, in seguito la storia non può andare avanti senza miracoli – e in essi gioca un ruolo attivo l'impegno di Chiara. Tre di questi si trovano nella quinta *historia*: Chiara è raffigurata mentre prega: un'occhiata anche alla *Legenda* rende immediatamente evidente che la volontà di Agnese di rischiare ugualmente tutto per la sequela di Cristo è da attribuire alla forza della preghiera della sorella più anziana. Solo un miracolo supplementare può spiegare perché Agnese, di fronte alle vessazioni dei parenti, diventerà pesante come il piombo al punto che non potrà più essere trasportata a casa. Ma anche con questa seconda circostanza miracolosa non era ancora allontanato ogni rischio: la *Legenda* racconta come la collera di Monaldo alla fine non conosceva più proprio nessun limite ed egli alza il braccio per un ultimo colpo mortale, movimento che gli causò un dolore paralizzante. La tavola istoriata accenna al terzo miracolo nel braccio irrigidito e alzato verso l'alto del capo supremo del clan.

Nella osservazione di questa scena non può non notarsi che l'artista, nella delimitazione del racconto del biografo, effettua uno spostamento interessante. La *Legenda* annovera l'episodio di Agnese tra i miracoli che Chiara ha operato mentre era in vita e lo colloca perciò cronologicamente lontano dal suo luogo reale nello svolgimento dei fatti. Con uno sguardo al suo posto nella biografia ad immagini è perciò da considerare l'osservazione di Jeryldene Wood che sia «*a transposition that preserves the thaumaturgical nature of the event, while it stresses simultaneously the role of personal volition in the sisters' vocations and emphasizes that call to God pre-empt all else*»³². All'artista e, con lui, ai frati forse tornava veramente opportuno, non solo per una successione cronologica degli eventi, ma anche per dare un'impressione generale, che occorressero due cose per dare vita a questa comunità: le decisioni coraggiose delle giovani donne e il potente consenso divino.

In questo contesto gettiamo anche uno sguardo sull'altra diagonale con cui è legata la scena della conversione di Agnese. In tal modo può diventare ancora più chiaro il motivo per cui questo è il luogo adeguato nella tavola istoriata per la scena pienamente dedicata ad Agnese. Una linea diagonale unisce nella parte superiore del quadro la scena 5 con la 3. Nella scena a sinistra c'è la vestizione di Chiara, nella scena a destra quella di Agnese. Questo collegamento rafforza quindi un'asserzione basilare: la storia delle Sorelle Povere inizia e si concretizza con due sorelle che hanno scelto la povertà. E la linea ascendente mostra anche questa

³² J. WOOD, *Perceptions of Holyness*, 315.

volta la sua intensità crescente. Non solo nel senso che le donne ora sono in due e possono iniziare la loro vita comunitaria, ma nel senso anche che, attraverso la preghiera di Chiara, la forza di Dio è all'opera in questa vestizione e l'Altissimo stesso accompagna il loro proposito con la sua potenza e la sua misericordia.

Inoltre dalla scena 1 si allunga nella parte inferiore dell'immagine una linea diagonale fino alla scena 7. Anche qui sbalordisce una logica interna della scelta scenica e del filo narrativo del racconto. Di nuovo si constata un notevole *crescendo* tra gli avvenimenti davanti agli occhi di chi guarda. Chiara nella scena 1 riceve dalle mani del Vescovo il ramoscello di palma benedetto. La liturgia della Domenica delle Palme è festeggiata come ricordo dell'ingresso di Gesù a Gerusalemme. Nella scena 7 Chiara giace morente nel letto e riceve una visita dal Cielo. Maria e le sue compagne giungono per onorare e prendere Chiara, perché è attesa nella Gerusalemme celeste. Un'allusione alla bellezza della città eterna potrebbe essere la torre artistica che si eleva nel centro dell'immagine, separando le sorelle ancora in vita dall'avvenimento, anticipato dalla visione³³.

Una seconda diagonale grande attraversa l'opera generale (4-8). Di nuovo si tratta di un arco interno che connette due importanti avvenimenti, questa volta in modo molto impressionante e contrastante. Sopra a sinistra si vede Chiara esposta all'ostile forza familiare, rispettivamente degli uomini del suo clan, che non approvano il suo cammino personale. La giovane donna ha da lottare con il capo della famiglia, Monaldo. Se questo conflitto non si risolve, Chiara può seppellire i suoi progetti di vita e non realizzare mai più la sua vocazione. È questa la sua crisi più aspra nello specchio di questa *tabula historiata*. Ella si trova anche nel punto più basso della considerazione sociale: con il capo rasato e come umile serva è arrivata a stare tra le nobili e distinte monache di S. Paolo. Solo pochi giorni prima era del loro stesso rango. Nel frattempo volontariamente Chiara è scesa dalla «nobilitas» alla più estrema «vilitas» (disprezzo sociale).

Ma alla fine di questa seconda diagonale, la quale parimenti indica la conclusione dell'intero ciclo pittorico, sta in opposizione a questo punto più basso di Chiara il trionfo più alto. Quarant'anni più tardi si trova

³³ Nel Processo solo Sor. Benvenuta parla di quella visione. Ma la testimone afferma che erano presenti più sorelle: «c'erano più Sore, de le quali alcune dormivano et alcune vegliavano; ma non sapeva se esse videro quelle cose che vide lei; però che essa testimonia non le rivelò mai più a persona, se non ora» (ProcCh 11,4). La torre nella scena ricorda una colonna trionfale dell'imperatore romano e quindi potrebbe suggerire la gloria eterna. Biblicamente vi sono reminiscenze vicine alla Gerusalemme celeste con le sue porte e la sua magnificenza (cf. Ap 21).

presso di lei ancora un capo, il capo della Chiesa universale. Questa volta tutt'altro spirito permea la scena. Il Papa, pieno di stima, benedice Chiara morta da poco e fa ruotare l'incensiere su di lei; egli è circondato da molti uomini della curia, da qualche frate minore e dalla città di Assisi. Secondo il racconto della *Legenda* Innocenzo IV avrebbe perfino preferito accogliere Chiara immediatamente nella cerchia delle sante celesti³⁴. Coi che in alto veniva cacciata, protetta in misura limitata dall'abbazia delle monache benestanti e lasciata sola anche dai frati, diviene dunque in basso una santa onorata dall'intera Chiesa. La nuova forma di vita, che Chiara ha inaugurato per le donne all'interno della Chiesa, si apre una via coraggiosa che va dal più basso dispregio alla più alta approvazione.

Di nuovo si possono notare piccole linee di collegamento. Il conflitto di Chiara a S. Paolo (scena 4) si mostra inoltre legato a quella sola immagine che illustra la vita della comunità a S. Damiano. È quel nuovo cammino, che si caratterizza perché travalica i tradizionali confini di un progetto di vita religioso femminile. Chiara non sarà una ricca benedettina a S. Paolo, ma – in maniera del tutto nuova e sperimentale – una Sorella Povera a S. Damiano. Un'antica comunità monastica femminile sta di fronte a una nuova forma di vita femminile. E quello che sotto viene di fatto riconosciuto dal Cielo e dalla Chiesa come un nuovo cammino, in questa scena precedente viene in primo luogo vissuto fattivamente lungo quarant'anni da intrepide donne.

Con questa indicazione potrebbe anche risultare chiaro il motivo per cui la sola scena dell'intero ciclo pittorico che mostra la vita quotidiana all'interno di S. Damiano ritrae proprio l'inspiegabile moltiplicazione del pane nella cerchia delle circa cinquanta sorelle. Questo miracolo, raccontato nel Processo da sr. Cecilia, che qui è raffigurata, in primo piano, come componente centrale, fa pensare all'intima vocazione di quella donna: sequela di Gesù insieme a una radicale povertà vissuta³⁵. Questo miracolo ha un grosso riferimento al Vangelo, che la testimone stessa, proprio nel giorno dell'accaduto, fissa³⁶ efficacemente e l'artista ancora sottolinea

³⁴ Cf. LegCh 47.

³⁵ Povertà e cibo sono strettamente congiunti nella prassi della sequela delle sorelle: cf. M. KREIDLER-KOS, *Klara von Assisi. Schattenfrau und Lichtgestalt*, Tübingen 2003², 217-220.

³⁶ Sr. Cecilia (ProCh 6,16), la cui testimonianza è alla base della scena, vede qui Cristo di nuovo all'opera. Allusioni al miracolo del pane di Gesù e il rimando alla nuova azione di Cristo sono racchiuse nella seguente citazione: «Ancho disse che uno dì, non havendo le sore se non meçço pane, la mità del quale innanti era stata mandata alli frati, li quali stavano de fora, la predicta madonna comandò ad epsa testimonia che de quello meçço pane ne facesse cinquanta lesche et portasse alle sore, che erano andate alla mensa. Allora disse epsa testimonia alla predicta madonna Chiara: "Ad ciò che de questo se ne facessero cinquanta lesche, saria necessario quello miraculo del Signore, de cinque pani et doi pesci". Ma epsa madonna li disse: "Va et fa come

attraverso l'aggiunta della raffigurazione del cesto. È l'opera di Cristo stesso che approva, sostiene e garantisce la forma di vita di queste donne – come lo faceva in Galilea in mezzo agli apostoli e alle sue discepoli³⁷.

Con l'ultima scena, se noi seguiamo il modello diagonale di osservazione, dovrebbe in definitiva entrare in dialogo anche la scena 2. Anche in questa combinazione si mostra una logica interna? Un indizio di ciò potrebbero essere i frati: la scena 2 raffigura il primo incontro di Chiara con i Frati Minori. Essi diventano per Chiara i primi *partners* di un dialogo e loro sono inclinati verso di lei. Nell'ultima scena compaiono di nuovo, in un analogo gruppo grande e con un portamento simile: essi osservano tutti pigiati cosa fanno il Papa e la Curia, così come l'artista fa osservare quarant'anni prima ad essi cosa fanno Chiara e Francesco. L'artista con questo collegamento parla anche al loro indirizzo? Che quell'accoglienza di una giovane donna (e delle sue compagne future) nella *fraternitas*, in quel momento ancora un passo audace, sarà quattro decenni più tardi approvata in maniera impressionante da tutta la Chiesa? Unendo lo storico «realismo e simbolismo»³⁸ la composizione può qui dire di più a livello spirituale e programmatico: di quello che i Frati nel 1211 poterono fare, tentennando e in maniera improvvisata, dal 1219 si fece carico la Curia, rafforzando la decisione, e dal 1263 vincolandola fattivamente; la nuova forma di vita delle Povere Dame è, infatti, integrata con un «Secondo Ordine», proprio nei modi ecclesialmente saldi e diffusi in tutta Europa. «*Beata Clara*» costituisce il significativo *incipit* della Bolla, nella quale confluisce una pluralità di nuove esperienze di vita religiosa femminile nel nuovo Ordine delle Clarisse e perciò completamente integrato nella Chiesa. Queste nuove esperienze femminili e il definitivo consolidamento nell'Ordine della «*Beata Clara*» sono il punto d'inizio e di arrivo della seconda diagonale nella metà inferiore del quadro.

Accanto alle due grandi diagonali e alle sottili linee di unione all'interno della metà inferiore e superiore del quadro sono da fissare in primo luogo sulla tavola generale due piccole diagonali. Le quattro scene, poste all'inizio e alla fine delle grandi linee, raffigurano realmente i «fatti milia-

io te ho dicto». Et così el Signore multiplicò quello pane per tale modo, che ne fece cinquanta lesche bone et grande». Il racconto biblico del miracolo del pane al lago di Genezareth si trova in Mt 14, 17-21; Mc 6, 38-44; Lc 9, 13-17.

³⁷ In merito a ciò l'interpretazione psicologica che la Cannon offre su questa scena del miracolo del pane nella sua «tesi del reclutamento» è problematica e alquanto riduttiva: «*The miracle of the loaves indicates that the nun will be sufficiently fed and cared for by the abbess and her sisters*» (J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 306). La storica dell'arte non riconosce tanto la dimensione politica quanto quella della profondità spirituale della scena.

³⁸ Su questa qualità dell'intera tavola istoriata: V. PACE, *Immagini di santità*, 125s.

ri» all'interno dei quali può essere rappresentata la storia della nuova comunità. La raffinata elaborazione viene mostrata nelle quattro scene «interne». La seconda *historia*, di cui si è già parlato, mostra Chiara davanti a Francesco e ai suoi frati al suo arrivo alla Porziuncola la sera della Domenica delle Palme. La torcia ardente, che tiene un frate, ne è segno eloquente³⁹. Fin qui la scena si spiega da sé. Ma chi sono quelle persone attorno a Chiara? Le compagne future, che già sono poste nell'immagine, benché siano rimaste a casa? Effettivamente quasi tutte quelle persone sono figure di donne. La sesta figura completamente sullo sfondo ritrae tuttavia più facilmente un uomo. Il suo copricapo assomiglia a quello del cavaliere della nobile famiglia di Chiara nella quarta immagine. In queste persone a lato di Chiara sono da ipotizzare prima di tutto nobili della città di Assisi e più precisamente della cerchia familiare; di fatto la giovane Chiara ha vissuto questa cerchia massimamente nella sua componente femminile. In questo gruppo si trovano quelle che sostengono Chiara come (future) compagne. In particolare è da rilevare attentamente un singolare gesto di fiducia e protezione: quella donna che sta dietro Chiara, con l'abito delle cittadine, mette con amore e apertamente il braccio destro, la sua mano sinistra e il mantello intorno a Chiara. Chi potrebbe avere avuto nella vita di Chiara simile ruolo? Raffigurata assai più grande di Chiara, questa donna si offre come madre Ortolana che pochi anni più tardi entrerà a S. Damiano. Non sappiamo quale ruolo abbia giocato Ortolana in questi giorni decisivi. La *Legenda* soprattutto racconta con molta attenzione in che modo l'educazione della madre abbia fondamentalmente aperto una via religiosa alla figlia.

In questa scena sembra anzitutto essere raffigurato il momento decisionale di Chiara piuttosto che la futura schiera delle sorelle: Chiara cambia luogo. Ella abbandona la comunità della città e del clan familiare e incontra la *fraternitas* di Francesco. In riferimento a questa ipotesi è del resto particolarmente illuminante uno sguardo sul parallelo orizzontale. Nella scena parallela è registrato ugualmente un "cambiamento di luogo": Chiara nella seconda scena abbandona il mondo cittadino, così nella penultima scena abbandona ancora il mondo damianita per seguire le donne celesti che vengono a prenderla. Fino a quel momento passano quindi più di quarant'anni. La chiave di lettura diagonale (dalla II *historia* alla VI) consente di riconoscere una crescita del mondo interiore. Chiara abbandona la cerchia familiare per trovare, dopo una ricerca, una nuova dimora. Lo sguardo di chi osserva è guidato su quella piccola linea diagonale verso quel punto in cui il radicale abbandono di Chiara e la sua ricerca sfociano in una nuova sicurezza: la propria comunità di sorelle. È

³⁹ Cf. LegCh 8.

questo il luogo che Chiara si sceglie, crea, plasma come «mondo di vita» sulla terra in delimitazione al suo luogo familiare.

La seconda diagonale interna ancora una volta collega due scene di vestizione che stanno in una sottile relazione (scene 3 e 7). Abbiamo proprio visto che la vestizione di Chiara e Agnese si accoppiano. In questa linea Chiara è in entrambe le volte il soggetto. Nella terza scena ella ha posato sopra il suo abito rosso della festa il mantello marrone della povertà. Nella settima scena le consorelle, in una visione, vedono come la stessa Regina del cielo, accompagnata da un consorzio celeste, pone un prezioso velo (con un bordo rosso!) sul mantello marrone della povertà di Chiara. Di nuovo è quindi ornata per una festa e di nuovo si trova la sua prima esperienza, alla fine di una diagonale, che conduce a un esito felice.

Il cosiddetto «canto di consolazione», che Francesco compose nel 1224 per le sorelle di S. Damiano, sottolinea delicatamente questa lettura diagonale⁴⁰. La Regina del cielo nella tavola istoriata appare in una schiera di donne ugualmente incoronate. Francesco incoraggia le sorelle di S. Damiano che lo accompagnano attraverso la sua pesante sofferenza ponendo davanti a tutte loro il panorama delle corone celesti: per la loro perseveranza e fedeltà di fronte a Madonna Povertà e per la loro pazienza di fronte a tutte le pene della vita le sorelle saranno in futuro «ognuna in cielo incoronata come regina con Maria»⁴¹. Sr. Benvenuta – che testimonia questa visione nel *Processo* – del resto giunse a S. Damiano proprio nel tempo in cui l'*Audite Poverelle* di Francesco nacque⁴². Perciò anche l'ultima delle possibili diagonali mostra una crescita interna: ciò che inizia con la vestizione tra i frati vede il suo compimento nella vestizione finale definitiva da parte della Regina del cielo.

6. LE STRAORDINARIE COMBINAZIONI DI PERSONE

In primo luogo accanto alla simmetria orizzontale degli episodi e ai collegamenti diagonali la tavola istoriata, come già notato, permette di rilevare un altro modello di composizione: nelle quattro scene del quadro

⁴⁰ Cf. J. WOOD, *Perceptions of Holyness*, 314.

⁴¹ Sul canto di consolazione *Audite poverelle* di Francesco cf. lo stato attuale degli studi in N. KUSTER, *Schriften des Franziskus an Klara von Assisi. Eine Spurensuche zwischen «plura scripta» und dem Schweigen der Quellen*, in *Wissenschaft und Weisheit* 65 (2002) 176-178.

⁴² Cf. ProCh 11,2. Il canto stesso non è solo custodito e mantenuto vivo nella comunità, ma si è anche diffuso, come mostra il sensazionale ritrovamento del Codice a Verona: O. SCHMUCKI, *Das wiederentdeckte Mahnlied «Audite» edes hl. Franziskus für die Armen Frauen von san Damiano*, in *Fidelis* 67 (1980) 17-30, qui 17.

nella metà superiore e inferiore si raffigurano protagonisti che hanno lo stesso portamento del corpo. Nella parte inferiore sono (scena 1) il Vescovo Guido II e (scena 2) Francesco all'inizio del cammino; (scena 7) la Regina del Cielo e (scena 8) Papa Innocenzo IV alla fine della vita di Chiara. Tutti e quattro incontrano Chiara caritatevolmente sul suo cammino: incoraggiandola, invitandola, confermandola. Le loro mani caratterizzano di volta in volta il portamento corrispondente della sorella di fronte. Le quattro persone, identicamente collocate, svolgono ruoli attivi e guardano tutte a sinistra verso Chiara. Costei è, in entrambe le immagini a sinistra e a destra, di volta in volta rappresentata con lo stesso portamento: a sinistra con le compagne dietro a sé, davanti a una persona importante e davanti a passi decisivi nella sua nuova vita; a destra è posta di fronte a una delegazione della Chiesa celeste e terrestre del più alto grado, che l'ha preparata per la festa del compimento.

Nella parte superiore della tavola i personaggi principali sono caratterizzati ugualmente da identici portamenti del corpo e uniti l'uno all'altro. In ogni scena essi con il loro coraggio divengono precursori: Francesco come alleato (scena 3) che taglia solennemente i capelli a Chiara, segnando il suo cambiamento di condizione sociale e l'inizio della sua sequela radicale, e poi tre volte Chiara stessa che: (scena 4) coraggiosamente resiste all'assalto di Monaldo, (scena 5) con la stessa fiducia in Cristo salva anche la sua prima compagna dalla brutale violenza degli uomini e, concludendo (scena 6), vive – come responsabile di una comunità in crescita – un amore alla povertà, che fa sperimentare la particolare cura e attenzione di Dio per S. Damiano. I protagonisti della metà superiore della tavola guardano tutti verso destra. La composizione osservata qui rende evidente il fatto che, nelle scene di violenza, non agisce con la potenza massima l'adirato e attivo Monaldo, ma in entrambe le volte Chiara. Attraverso il raddoppiamento della scena di Agnese con l'immagine della professione nasce un'accurata composizione: Chiara appare nella professione parimenti come nuova «abbadessa», parallelamente alla superiore benedettina di S. Paolo che protesse Chiara contro Monaldo, e Francesco contrasta con mano dolce, nella accurata scena della tonsura, il brutale darsi da fare di Monaldo.

7. SFONDO: LE SORELLE, UN PROBLEMA PER L'ORDINE DEI FRATI?

Lo sguardo sulle compagne e le amiche di Chiara ha già mostrato che i personaggi secondari raffigurati non sono assolutamente accidentali o senza importanza. Apparendo i frati non meno di quattro volte nelle scene del quadro, ottengono un peso che ugualmente merita di essere considerato più da vicino. Jeryldene Wood fornisce una parziale risposta alla

domanda sul motivo per cui viene data così tanta attenzione ai Minori: un messaggio di questo quadro sarebbe l'accentuazione della stretta unione tra il Primo e il Secondo Ordine in un tempo in cui l'Ordine dei Frati voleva liberarsi della sua responsabilità verso le Clarisse⁴³. Effettivamente il quadro ebbe origine nel contesto di relazioni incerte: Urbano IV, denominando nel 1263 le comunità femminili di diversa origine e ispirazione sotto un unico Ordine intitolato a S. Chiara, rafforzò i timori dei frati di dover garantire l'assistenza spirituale a un numero crescente di monasteri di monache. Si giunse solo nel 1296 a stabilire le relazioni e le responsabilità tra il Primo e il Secondo Ordine (che non fu opera di Chiara ma del Papa), in maniera abbastanza soddisfacente per tutti⁴⁴. L'opinione di Wood, che la tavola istoriata «avrebbe rimproverato palesemente i frati»⁴⁵ in un tempo di preoccupante opposizione dell'Ordine maschile, sembra essere soprattutto qualcosa di approssimativo e avventato. La stessa Joanna Cannon fa notare che almeno i frati, che vivevano presso il Protomonastero e a cui era affidata anche l'assistenza spirituale nella chiesa del santuario, non avevano bisogno di rimproveri⁴⁶.

L'artista della tavola istoriata ha creato, come ha mostrato la composizione generale dell'opera e confermano le osservazioni delle diverse compagne di Chiara, con una stupefacente conoscenza dei retroscena, un'opera enigmatica. Non solo la scelta delle scene, le corrispondenze simmetriche e diagonali e la combinazione delle figure hanno il loro significato, ma anche i dettagli, come lo sfondo del quadro o il cambiamento della forma del velo tra le scene della vita e la figura principale al centro.

Osservando con attenzione adeguata le quattro piccole scene in cui compaiono i frati, colpisce in primo luogo quanto segue:

Nella scena 2 i frati si presentano come *fraternitas*, a cui Chiara si unisce: radunati strettamente dietro a Francesco hanno accolto Chiara con le

⁴³ J. WOOD, *Women, Art and Spirituality*, 30s.

⁴⁴ A una chiara differenziazione tra il II Ordine papale e la comunità di Chiara - fino alla morte della fondatrice parte del Primo Ordine - conducono i numerosi studi di Maria Pia Alberzoni. Discutono lo stato attuale della ricerca: N. KUSTER, «*Quia divina inspiratio- ne...*». *San Damiano zwischen Sorores Minores und dem päpstlichen Ordo sancti Damiani*, in *Naturaleza y Gracia* [Salamanca] 51 (2004) 843-870, e la FEDERAZIONE S. CHIARA DI ASSISI DELLE CLARISSE DI UMBRIA-SARDEGNA, *Chiara di Assisi: Una vita prende forma. Iter storico (Secundum perfectionem sancti evangelii. 2)*, Padova 2005.

⁴⁵ La tavola istoriata «*visually rebukes the friars*»: J. WOOD, *Women, Art and Spirituality*, 31.

⁴⁶ J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 305: «*It should be remembered that the friars attached to the monastery of santa Chiara [...] may have had a more positive view of Saint Clare, her foundation, and the consequent cura monialium imposed upon them than their brothers in other centers*».

torce accese. Nove teste, in parte con la tonsura, guardano, davanti o nella navata della cappella della Porziuncola, alla giovane nobile: Francesco esprime timore e fiducia in Dio con tutto il suo portamento e specialmente con le sue mani. La piccola chiesa di campagna presenta una sorta di doppia volta, che non è reale e perciò rimanda a un significato simbolico. Sotto un arco stanno tutte pigiate le donne, sotto l'altro i frati. Di fatto la Porziuncola viene indicata retrospettivamente come culla di due comunità. Come Francesco che qui viveva solo da eremita e chiamato alla sequela degli apostoli presto radunò intorno a sé dei fratelli, anche Chiara avrebbe iniziato qui il suo cammino senza rimanere a lungo sola. La diagonale interna del quadro della scena 6 lo sottolinea: entrambe le storie, dei Frati come quelle delle Sorelle di Chiara, partono da questo luogo. Alcune delle compagne di casa che Chiara abbandona nella Domenica delle Palme del 1211 la seguiranno e con lei costruiranno la comunità «gemella» a quella dei frati. Nel contesto delle tensioni, intorno al 1283, la tavola istoriata con la sua prima scena dei frati può accogliere un «dictum» del Poverello, localizzarlo e imprimerlo nell'immagine che Tommaso da Celano testualmente inserì nel suo Memoriale del 1246/47: «*eundem Spiritum, dicens, fratres et dominas illas pauperculas de hoc speculo eduxisse*», un solo e medesimo spirito avrebbe spinto i frati e quelle donne poverelle verso una nuova vita nella sequela⁴⁷.

Nella scena successiva che si svolge nello spazio dell'altare della cappella, il colore rosso fa porre attenzione al nucleo di un avvenimento interiore: Chiara si unisce, portando l'abito dell'amore sotto la stoffa della povertà, a Cristo, alla cui umile povertà e vicinanza permanente rimanda l'altare eucaristico⁴⁸. I frati circondano Chiara che si è vestita con lo stesso rozzo panno di lana non tinto. Al posto del cappuccio la sorella porta un mantello. La cappella ora estende la sua doppia navata ancora più chiaramente su due gruppi. Dove prima c'erano visibilmente nove frati, ora ce ne sono dieci che stanno tutti strettamente accalcati dietro l'altare e osservano la scena con espressioni differenziate: guardando Chiara, osservandosi l'un l'altro o gesticolando, mossi da dubbi, vivacemente. Francesco – messo di fronte a loro – taglia i capelli di Chiara. Dietro a lui stanno due compagni. Il loro volto ha un'espressione attenta e risoluta,

⁴⁷ 2 Cel 204. Sul contesto del *logion* di Francesco e sulla sua trasmissione, cf. M. KREIDLER-KOS – N. KUSTER – A. RÖTTGER, «Den armen Christus arm umarmen». *Das bewegte Leben der Klara von Assisi – Antworten der aktuellen Forschung und neuen Fragen*, in *Wissenschaft und Weisheit* 66 (2003) 67-70.

⁴⁸ Francesco esprime poeticamente lo stupore del suo movimento sull'amata «umiltà di Dio» nell'Eucaristia nella Lettera a tutto l'Ordine: LetOrd 23-29; testo tedesco più recente L. LEHMANN (ed.), *Das Erbe eines Armen. Franziskus-Schriften*, Kevelaer 2003, 150.

mentre il gruppo a destra appare statico e un po' distanziato. Come nel caso delle Benedettine nella scena 4, l'altare anche qui si colloca come un muro divisorio tra i due. Se risulta vera l'ipotesi di Wood, secondo cui l'artista intorno al 1283 vuole ammonire o persino biasimare l'Ordine dei Frati, si troverebbe bene in questo scenario un punto di appoggio: una maggioranza dell'Ordine si tiene a distanza dalle monache dell'*Ordo s. Clarae* creato dal Papa, mentre in Assisi e in altri luoghi piccole fraternità si impegnano a tutelare quella che Chiara ha chiamato la «attenta cura» delle sorelle⁴⁹. Che Francesco stesso dal 1221 si ritirò a tratti dalla comunità di Chiara e dovette essere spinto dai frati a visitare le sorelle, è documentato facilmente nelle Fonti. Il linguaggio delle mani è impresso in tutta l'opera artistica. Mentre chi è davanti alla maggioranza dei frati appare indicare perplesso e scettico Chiara, il Poverello viene spinto leggermente da un compagno alla tonsura; da successivi episodi della sua biografia risulta che spesso dovette essere sollecitato a interessarsi di Chiara⁵⁰.

In entrambe le drammatiche scene della ricerca autonoma di Chiara i frati si distinguono per la loro assenza. Tanto in S. Paolo quanto in S. Angelo le donne sono esposte alla rozza violenza degli uomini, senza che i frati intervengano. Come nel quadro, così essi sono rimasti invisibili nelle Fonti e ultimamente in una crudele realtà. La scena successiva pone Francesco nell'immagine della professione di Agnese, seguito da due compagni, che di nuovo stanno assiepati dietro a lui. Sr. Beatrice riferisce nel Processo che tre frati hanno accompagnato Chiara nel cambiamento di luogo da S. Paolo a S. Angelo⁵¹: accanto a Francesco rispettivamente Bernardo da Quintavalle e Filippo Longo, che rimase particolarmente legato alle Sorelle Povere per più decenni. Non è detto in nessun luogo di una liturgia di professione preparata insieme prima. Di nuovo qui l'immagine non vuole ricordare evidentemente un episodio storico, ma deve essere considerata nella sua essenza. Effettivamente Chiara nella sua Regola ricorda la stretta unione di entrambi gli Ordini di cui Francesco appare come Padre comune e a cui elle stessa promette obbedienza. Il primo capitolo della Regola finisce con un invito: «Le altre sorelle siano

⁴⁹ RegCh 6,4: L. LEHMANN (ed.), *Das Erbe eines Armen. Franziskus-Schriften*, 135.

⁵⁰ Cf. un approfondito studio delle Fonti di J. DALARUN, *Francesco: un passaggio. Donna e donne negli scritti e nelle leggende di Francesco d'Assisi*, Roma 1994.

⁵¹ ProcCh 12, 5. La sorella di sangue di Chiara annota che era accompagnata anche nel successivo e ultimo cambiamento di luogo dai frati. La notizia completa del Processo di Canonizzazione suona: «Da poi santo Francesco, frate Filippo e frate Bernardo la menarono alla chiesa de Sancto Angelo de Panzo, dove, stata che fu poco tempo, fu menata alla chiesa de santo Damiano, nel quale loco lo Signore le dette più Sore nel suo reggimento».

tenute ad obbedire sempre ai successori del beato Francesco e a sorella Chiara e alle altre abbadesse, che le succederanno mediante elezione canonica»⁵². La scena della professione della tavola istoriata accenna a questa doppia «*oboedientia*» e con ciò alla basilare dimensione fraterna dell'Ordine di Chiara.

Nella scena conclusiva i frati compaiono un'ultima volta. L'artista si appoggia di nuovo concretamente alla vita di Chiara, la cui raffigurazione per il 12 agosto 1253 viene dall'artista trasformata riga per riga in luogo, partecipanti ed evento:

Il giorno seguente si muove l'intera Curia: il Vicario di Cristo raggiunge il luogo con i cardinali e tutta la cittadinanza si dirige verso S. Damiano. Si era giunti al momento di iniziare le divine celebrazioni, quando, incominciando i frati l'ufficio dei morti, il signor Papa all'improvviso afferma che non l'ufficio dei morti si deve celebrare, ma quello delle vergini: così che pareva volerla canonizzare prima ancora della sepoltura del corpo. L'eminentissimo signore Ostiense, però, obietta che in questa maniera si deve procedere con alquanto prudente lentezza e viene celebrata la messa dei defunti... Con devota degnazione i preti cardinali circondano la santa spoglia e compiono attorno al corpo della vergine le esequie di rito (LegCh 47-48).

I ruoli principali e secondari dell'ultima scena si chiariscono facilmente da questo racconto della vita; Innocenzo IV e di fronte a lui – con lo sguardo rivolto verso di lui – il Cardinale Rinaldo della stirpe dei Conti dei Segni: quell'«*eminentissimus dominus Ostiensis*» che interviene nella liturgia e consiglia un regolare Processo di Canonizzazione. La coincidenza della storia vuole che questo Rinaldo dei Segni – diventato Papa – dopo il processo riuscito, nel 1255 di persona nella sua città natale, ad Anagni, santificherà Chiara. Il libro solennemente aperto nelle sue mani potrebbe essere un'allusione a ciò⁵³. Che la Curia il 12 agosto 1253 si inse-

⁵² Cf. RegCh 1, 1-5: Francesco avrebbe compilato la *forma vitae* delle *Sorores pauperes*. Chiara stessa «piccola pianta del beato padre Francesco» avrebbe «promesso obbedienza a lui insieme alle sue sorelle, all'inizio della sua conversione»: «*Et aliae sorores teneantur semper successoribus beati Francisci et sorori Clarae at aliis abbatissis canonicè electis ei succedentibus obbedire*».

⁵³ Il libro può essere interpretato come libro della Regola e questo può rinviare a Rinaldo, che per primo, come risulta nel primo capitolo della regola, nella sua qualità di protettore l'ha approvata il 16 settembre 1252 (cf. nota 55). Forse l'artista però allude semplicemente all'ufficio dei defunti, su cui insistette Rinaldo? O pensa al «libro della vita», in cui Chiara con il successivo Processo di canonizzazione senza dubbio e solennemente, attraverso Rinaldo verrà iscritta? Concludendo si potrebbe ancora pensare agli inni pro-

risce nel Vespro solenne dei frati, viene accennato proprio dal biografo. La tavola istoriata raffigura dieci frati, con i paramenti liturgici, più di quanti vivevano a S. Damiano. La scena finale parla – volendo o non volendo – all'interno di una triplice combinazione di una realtà carica di tensione, che negli anni ottanta ancora cerca affannosamente il giusto rapporto: il Papa e la Curia che dichiarano Chiara – dopo la sua morte – patrona di un grande Ordine femminile papale, la cui *cura monialium* essi cercavano di fare accettare da decenni ai Frati Minori. Se i Frati di Assisi, guardando l'icona di Chiara, si mettevano a pensare e si domandavano come personalmente si ponevano nei confronti della Curia, delle prime Sorelle di Chiara, dell'*Ordo sanctae Clarae* e all'interno dell'Ordine dei Frati Minori, che rimaneva disunito nella domanda circa la *cura monialium*, questo può essere stato assolutamente gradito alle sorelle, come pure al committente vescovo Simone e ai frati del Protomonastero. Che il «rimprovero dei frati» sia stata proprio l'intenzione dell'artista ci appare essere, soprattutto dopo tutta l'esposizione, un'affrettata ed eccessivamente approssimativa trovata della Wood. Se la tavola istoriata si rivolge direttamente ai frati, lo fa allora in quattro immagini e modi che sono molto differenziati tra loro.

8. CONCLUSIONE: UNA NUOVA VISIONE DELLA SANTITÀ DI CHIARA

Chiara d'Assisi si fa incontro a quanti contemplan la sua prima biografia per immagini come una donna ricca di relazioni. In nessuna delle piccole scene del quadro si vede sola. La santa fin dall'inizio si presenta sempre circondata da molte persone. Effettivamente anche dalle fonti scritte non si può ricavare il minimo accenno al fatto che Chiara avesse avuto in mente una vita eremitica. La dimensione comunitaria, che la tavola istoriata mostra nella movimentata ricerca di Chiara cronologicamente abbozzata, ma soprattutto nelle sue comparazioni simmetriche e nei suoi approfondimenti diagonali, prende corpo seriamente nella vita di Chiara: il suo iniziale scambio con le compagne di casa nella «domus» nobile, la sua ricerca di una consona forma di comunità, la sua profonda preghiera per la compagnia di Agnese all'inizio del suo cammino, la sua vita comunitaria per decenni a S. Damiano, ma anche la sua stretta ami-

pri in onore di Chiara che Rinaldo stesso compose come Papa per il Processo di Canonizzazione e che ha inserito nell'ufficio curiale: su questo L. LEHMANN, *Das Bild der hl. Klara in lateinischen Hymnen des 13. bis 15. Jahrhunderts*, in *Collectanea Franciscana* 63 (1993) 423-470, e H. BETSCHART, *Die Klara-Hymnen des 13. bis 15. Jahrhunderts, lateinisch-deutsch*, in *Helvetica Franciscana* 25 (1996) 80-113.

cizia con i Frati Minori, la sua vicinanza alla città coscientemente ricercata e l'apertura vissuta con gli uomini del suo ambiente vengono nella tavola istoriata raffigurati sia realisticamente che simbolicamente. Uno sguardo trasversale alla tavola di Margherita a Cortona mostra che questa molteplicità di relazioni non rappresenta in nessun modo una necessità iconografica o un semplice *topos*. Nel retablo dipendente dalla tavola di Chiara i rapporti umani giocano a stento un ruolo.

Il *Maestro di Santa Chiara* non si è accontentato solo di rappresentare figurativamente la ricchezza di relazioni di Chiara. Nel quadro sono identificabili anche concretamente, tenendo presente la vita scritta, persone importanti nella vita di Chiara. Vicino ai protagonisti principali – Chiara, il vescovo Guido II, Francesco, Monaldo e Innocenzo IV – ad un'attenta osservazione una serie di altre figure si possono chiamare con il loro nome. Tra le donne vi sono Agnese di Assisi, Ortolana, altre consorelle come sr. Cecilia di Gualtieri nella scena del miracolo del pane e Sr. Benvenuta di Diambra nella scena della visione, così come l'abbadessa di S. Paolo nell'anno 1211. Tra gli uomini vi si aggiunge il Cardinale Rinaldo, così come frate Filippo Longo e Bernardo di Quintavalle, nella scena di S. Angelo di Panzo, e Ginepro, Angelo, Leone al letto della morte della santa. Forse il committente Vescovo Simone di Assisi si nasconde nella seconda scena, dove nella schiera nobile delle compagne della casa di Chiara è riconoscibile un unico parente nobile, apertamente benevolo: non può essere suo cugino Rufino, che proprio allora era frate minore⁵⁴. Questa lunga lista di persone reali sottolinea l'interesse biografico dell'artista, con cui egli non formula solo un omaggio alla storia personale di Chiara, ma l'osserva anche nella sua rete di relazioni e la inserisce nel suo ambiente reale.

Con ciò la tavola di Chiara si configura nello sviluppo della storia artistica del *Duecento* italiano. La tradizione iconografica di queste *tabulae historiatae* ha preso avvio con le primissime raffigurazioni di Francesco nella prima metà del secolo XIII e serve alla rappresentazione e a richiamare alla mente un santo o una santa e rispettivamente a venerarlo⁵⁵. La tavola di Chiara accresce questo nuovo realismo, arricchendolo di una nuova dimensione: oltre al realismo biografico si palesano una dimen-

⁵⁴ Sul Vescovo Simone, probabilmente parente di Chiara e nell'ufficio pastorale nella sua città dal 1282 al 1295: N. KUSTER, *Klaras Tafelbild in Assisi*, 20.

⁵⁵ Cf. K. KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, 96-99. Lo specialista di quest'arte iconografica spiega qui anche la relazione molto tesa dall'arte iconografica bizantina («importanza dell'oggetto») al nuovo realismo italiano («verismo dell'immagine» della singola scena).

sione spirituale degna di nota e anche una politica. Poiché il retablo non documenta solo, pieno di rispetto, una concreta storia di santa, che dovrebbe stimolare alla venerazione e all'imitazione, ma documenta anche la storia della fondazione di una nuova comunità. L'artista evidenzia che questa singolare comunità fa proprio un impulso radicalmente nuovo della storia della spiritualità, lo vive e, in una nuova regola di un Ordine, lo consegna perfino alle generazioni future. E – anche questo sottolinea il *novum* – S. Damiano lo compie da un punto di vista femminile. Le due scene di conflitto collocate in alto, così come la polarizzazione dei frati e l'accento troppo discreto al libro della Regola⁵⁶ potrebbero ancora una volta far comprendere, con perenne attualità, quanto sia stato duro e conflittuale questo processo: sia ecclesialmente attraverso la papale «urbanizzazione» dell'Ordine delle Clarisse, sia guardando le relazioni tese tra i due Ordini dal 1283 in avanti.

Con la scelta del miracolo del pane raffigurato nel retablo l'artista indica chiaramente un altro intento. La storia dell'origine è accompagnata dallo Spirito e dal beneplacito di Dio. L'esperimento ha successo anche e proprio nella radicalità del suo cammino: ha successo sulla terra poiché la litigiosa famiglia degli Offreduccio non mantiene la supremazia e Dio stesso, nel corso degli anni, provvede alle Sorelle povere e fiduciose in Lui. La nuova forma di sequela femminile ha esito positivo all'interno della Chiesa, dal momento che essa l'approva alla fine della vita di Chiara. E ha successo in cielo, perché amiche di Chiara che sono nell'eternità vengono con la Madre di Dio stessa per condurre la nuova santa, vestita preziosamente, nella nuova Gerusalemme. I miracoli rappresentati non hanno primariamente un orientamento funzionale, come se volessero sti-

⁵⁶ J. Wood nel suo articolo ormai superato del 1996 si è chiesta perché Chiara non è rappresentata nel centro del quadro con un libro in mano. Questa sarebbe l'indicazione iconografica sul suo ruolo quale fondatrice di una nuova comunità. Ella suppone: «*perhaps, the book, that traditionally denotes monastic founders was excluded from the painting because an even stronger hagiographical custom dictated her role as a virgin rather than a foundress. Nonetheless, the absence of any reference whatsoever to Clare's Rule, the only rule written by a female monastic to win papal approval in this era, is most surprising*» (*Perceptions of Holyness*, 312). Effettivamente la figura grande al centro non porta alcun libro, come del resto Francesco nei precedenti retabli che servirono da precursori e modelli di questo modo di raffigurare i santi. Dopo quanto esposto non è da ritenere che quest'opera artistica lasci mancare quell'«accento» alla forza innovativa di Chiara: in primo luogo le scene mostrano significativamente la storia della fondazione di una comunità. Inoltre si potrebbe trovare nell'ultima scena un'allusione esplicitamente alla regola di Chiara. Il libro aperto che il cardinale Rainaldo porge al Papa (cf. nota 54) può con fondato motivo diventare significativo come regola di Chiara che egli confermò prima solennemente come protettore e che il Papa approvò appunto seriamente. Essa incorona la vita della qui festeggiata sorella e fondatrice dell'*Ordo sororum pauperum* (Reg Ch 1,1).

molare i pellegrinaggi o reclutare donne come future sorelle. Essi hanno specialmente una dimensione spirituale e un messaggio politico: nella vita delle sorelle si ripetono in primo luogo la sequela di Gesù e anche i «segni e miracoli» a cui hanno assistito allora con i propri occhi in Galilea i discepoli e le donne che seguirono Gesù. In secondo luogo Dio stesso rende possibile e accompagna questo coraggioso cammino di sequela delle sorelle⁵⁷.

Per chi si immerge nella loro contemplazione i quadri istoriati fondono lo sguardo al passato insieme con un incontro nel presente e una promessa per il futuro⁵⁸. Quello che la Cannon in generale dimostra, si può, per concludere, attestare in maniera impressionante nel caso della tavola di Chiara:

1. Sono esperienze storicamente concrete di Chiara, luoghi e fatti del suo cammino, le sue relazioni e l'evoluzione della sua nuova forma di vita, che si incontrano guardando retrospettivamente le scene del quadro.
2. Lo sguardo alla figura centrale, che risplende davanti a chi guarda in grandezza naturale, invita anche a un incontro nel presente con la grande santa.
3. Nello stesso tempo le icone mostrano santi che sono nella pienezza del mondo di Dio: come Chiara è attesa dalle amiche celesti, così anche le sue compagne e i suoi amici possono sperare di rivedersi nell'ultimo giorno nella comunità celeste.

Con questo la tavola istoriata documenta una storia impressionante, invita attualmente a un incontro pieno di fiducia con la persona e la spiritualità di Chiara e unisce, in una contemplazione sensibile, non solo cielo e terra, ma anche presente e futuro, la propria speranza e l'eterna pienezza.

⁵⁷ Cf. TestCh 44-47, dove Chiara vi ricorda insistentemente alla Chiesa chi ha suscitato questa comunità e l'ha chiamata alla sequela di Cristo.

⁵⁸ Cf. J. CANNON, *Beyond the Limitations of Visual Typology*, 293.