## CRISTOFORO DI BINDOCCIO, MEO DI PERO E IL CICLO FRANCESCANO DI PIENZA. RARITÀ ICONOGRAFICHE E NUOVE SCOPERTE

Sara Mammana, Roggero Roggeri\*

## La chiesa di San Francesco a Pienza

L'edificio dedicato al Santo di Assisi si affaccia sul corso principale della città e mostra, nella propria semplicità, le caratteristiche essenziali delle chiese degli ordini mendicanti [fig.1]. Un'unica navata, sormontata da un tetto a capriate, si innesta all'area presbiteriale che presenta una sola cappella quadrangolare qualificata con volte a crociera. Il tutto dà un'autentica definizione delle caratteristiche tipologiche della chiesa-fienile, che secondo la classificazione dei tipi chiesastici attuata dagli studi in materia, costituisce uno dei modelli architettonici prevalenti nell'area dell'Italia centrale (Toscana, Umbria, Marche e Lazio) nei secoli XIII e XIV.¹ L'edificazione della chiesa si colloca in un arco di tempo compreso tra la seconda metà del Duecento e gli

<sup>\*</sup> Siamo grati a mons. Timothy Verdon per i consigli e gli incoraggiamenti. Un ringraziamento particolare a Chiara Frugoni per i suggerimenti utili e stimolanti e per il prezioso aiuto nell'interpretazione del significato iconografico del ciclo. Grazie anche alla società Bottega Verde srl per averci fornito il materiale iconografico riguardante gli affreschi di Pienza. Questo articolo, prende spunto dalla tesi di laurea triennale di Sara Mammana, dal titolo: "La chiesa di San Francesco a Pienza e gli affreschi di Cristofron di Bindoccio e Meo di Pero", discussa presso l'Università degli Studi di Siena, facoltà di Lettere e filosofia, corso di laurea in Scienze dei beni storico artistici, musicali, cinematografici e teatrali. Anno accademico 2007-2008, relatore prof. Roberto Bartalini.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> G.VILLETTI, *Quadro generarle dell'edilizia mendicante in Italia*, in "Lo spazio dell'umiltà", atti del convegno di studi sull'edilizia dell'Ordine dei minori, Fara Sabina 1984, pp. 233-234.



1. Chiesa di S. Francesco, facciata. Pienza

inizi del secolo successivo. Lo testimoniano la struttura e le sue caratteristiche architettoniche, tipiche delle chiese francescane risalenti a tale periodo, che fondono matrici strutturali romaniche a elementi gotici mutuati dall'architettura cistercense. Oggi l'interno dell'edificio ha il carattere spoglio di molti complessi chiesastici mendicanti sottoposti a restauri di ripristino tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. L'ampia navata, illuminata da cinque finestre ogivali, in seguito ai restauri del 1998-1999, risulta svuotata di qualsiasi arredo liturgico e mostra sulle pareti frammenti di affreschi, indice di come, secondo una norma vigente negli usi degli ordini religiosi, tutto lo spazio aperto ai fedeli presentasse dipinti votivi di committenza privata o raffigu-



2. Chiesa di S. Francesco, presbiterio. Pienza

razioni sacre finalizzate all'ammaestramento degli illetterati. Un largo gradino introduce alla zona del presbiterio, dove un arco a sesto acuto, poggiante su due pilastri con grandi capitelli a foglie d'acanto rovesciate, si apre sul coro [fig. 2]. Questo si mostra interamente affrescato e illuminato sul fondo da un'ampia finestra ogivale, forse un tempo bifora. È certo che la decorazione pittorica dell'intera 'tribuna' fu commissionata e finanziata dalla famiglia Lamberti, il cui stemma è dipinto sia alla base dei lunettoni delle pareti del coro sia sui due capitelli alle estremità del sottarco.<sup>2</sup> Le pareti della

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Lo stesso stemma Lamberti è scolpito sopra una lastra di marmo murata nel pavimento dell'abside la cui epigrafe recita: "Pietro Andree et Francisco de Lambertis Andrea et posteris suis ex pietate".



3. Cristoforo di Bindoccio, S. Francesco e virtù francescane, volta del coro (Pienza, Chiesa di S. Francesco)

stessa comprendono due registri figurativi rappresentanti episodi della vita di San Francesco, suddivisi in dodici riquadri<sup>3</sup> da fasce con tarsie geometriche. Nel sottarco sono raffigurati, entro clipei, dodici *Profeti*, nei pilastri, *San Ludovico da Tolosa* da un lato e *Sant'Antonio da Padova* dall'altro, sovrastati da due figure a mezzo busto di santi, probabilmente frati dell'ordine, racchiusi in cornici quadrilobate inscritte in circonferenze. La volta del coro, divisa in quattro spicchi da costoloni, presenta la figura di *San Francesco* attorniata

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Il numero dodici ricorre frequentemente nei cicli francescani forse ad indicare il fatto che, raggiunta la sua comunità il dodicesimo confratello, il Santo intraprese il viaggio a Roma per ottenere l'assenso papale e/o per ricordare i dodici capitoli in cui è suddivisa la cosiddetta Regola Bollata che enuncia i principi di comportamento degli appartenenti al movimento francescano.





dalle virtù francescane (Castità, Povertà, Obbedienza), ciascuna con i simboli che le identificano [fig. 3], mentre nei lunettoni appaiono le sante dell'Ordine: Santa (Cappella del Manto, Spedale Elisabetta di Portogallo, Elisabetta di Ungheria (a sinistra) e, sullo sfondo a mezza figura, il Cristo della Trasfigurazione fiancheggiato da Elia e Mosè. Fu Cesare Brandi ad attribuire per la prima volta (1933) il ciclo pientino al pittore Cristoforo di Bindoccio.<sup>4</sup> Tale proposta nacque dall'osservazione di analogie stilistiche tra gli affreschi di Pienza e alcune mezze figure di

4 | 5. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, S. Antonio; Santi, Siena, di S. Maria della Scala)

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> C. BRANDI, La R. Pinacoteca di Siena, Roma 1933, p. 61.



e Meo di Pero. S. Marco evangelista, (Campagnatico, Chiesa di S. Maria)

Santi affrescate nel 1370 nella Cappella del Manto dello Spedale di Santa Maria della Scala [figg. 4-5], che recano la firma di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero.<sup>5</sup> Il confronto era inoltre supportato da un'anconetta con la Crocifissione. otto scene della vita di Cristo e di Maria e cinque Santi nella Pinacoteca di Siena (inv. n. 163), anch'es-

6. Cristoforo di Bindoccio sa attribuita da Brandi a Cristoforo di Bindoccio e al suo compagno.<sup>6</sup> L'attribuzione degli affreschi di Pienza a Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero ha avuto conferma in seguito ai restauri degli affreschi con storie della vita della Vergine compiuti nel 1979 nella chiesa di Santa Maria a Campagnatico (Grosseto) [figg. 6-7], in occasione dei quali Serena Padovani mise a confronto i dipinti di Campagnatico con il ciclo pientino, sottolineando una comunanza stilistica che si è rivelata essere propria dei due pittori, grazie a un'iscrizione emersa nel corso del restauro che contiene la loro firma e la data di esecuzione dei dipinti: 1393.7 Il ritrovamento di questa iscrizione ha permesso di avvalorare l'attribuzione a Cristoforo e Meo di un gruppo di dipinti su tavola e di alcuni cicli ad affresco presenti a Siena e nel contado che consentono di delineare la fisionomia di una fra le più prolifiche botteghe di pittori sene-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> G.DE NICOLA, I RR. Spedali riuniti di S. Maria della Scala, Milano 1913, p. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> E. CARLI, Pienza la città di Pio, Editalia, Roma 1966, p. 53.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> S. PADOVANI, Sulla traccia di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, in "Bollettino d'arte", VI, 1982,pp.85-98. Si veda inoltre L. MARTINI, Cristoforo di Bindoccio e Francesco di Giorgio. Due botteghe di pittori senesi del Trecento e Quattrocento a Campagnatico, Ali, Siena 2005, pp. 24-25.



7. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Nascita della Vergine* (Campagnatico, Chiesa di S. Maria)

si attivi sullo scorcio del Trecento, di cui si ha testimonianza anche in diverse fonti d'archivio.<sup>8</sup>

## Gli affreschi sulla vita di San Francesco: descrizione iconografica

Prima di iniziare la trattazione iconografica del ciclo sulla vita del Santo, sono necessarie alcune considerazioni emerse dall'approfondita analisi di ciascuna sce-

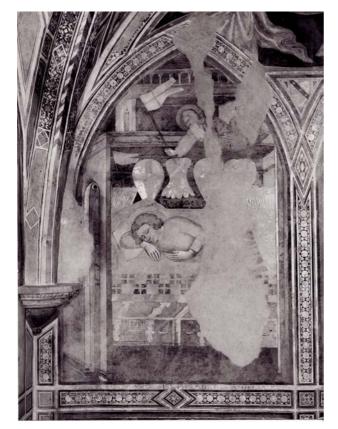
<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> S. PADOVANI, Un aggiornamento del catalogo di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, in Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Marsilio, Venezia 2001, p. 223.

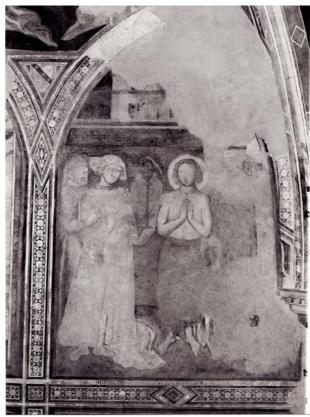
na. L'impressione è che ci si trovi davanti a un'opera che presenta molte singolarità e anomalie contenutistico-iconografiche rispetto ai cicli maggiormente conosciuti, tanto da far pensare che i committenti degli affreschi volessero trasmettere, attraverso la particolare scelta delle immagini, un preciso messaggio a indirizzo morale e comportamentale. La prima notevole stranezza è il sicuro utilizzo, in alcuni episodi, di fonti biografiche francescane più antiche (Vita Prima e Vita Seconda di Tommaso da Celano, Legenda Trium Sociorum) rispetto alla Legenda major di San Bonaventura, utilizzata ad esempio, nelle storie giottesche della vita del Santo ad Assisi e frequentemente riscontrabile nei principali cicli pittorici dedicati al Poverello. Curiosamente, almeno in teoria, l'ordine di distruzione delle biografie precedenti la Legenda major, deliberato dal Capitolo Generale di Parigi del 1266,9 avrebbe dovuto determinare, soprattutto in ambito francescano, al momento dell'esecuzione degli affreschi (1380), la mancata conoscenza delle fonti più antiche da parte della committenza. Indubbiamente, invece, in questo caso, così non è stato: le antiche biografie erano state salvate, disobbedendo, per ragioni sconosciute, ai dettami delle gerarchie superiori. Appare inoltre chiara la volontà specifica di utilizzare tutte le fonti, dalle più antiche a quelle, come vedremo, contemporanee, per avvalorare un preciso progetto iconografico. Oltre ad alcune scene tratte dalla sola *Legenda major*, vi sono almeno due riquadri che derivano sicuramente dai Fio-

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> E. FUMAGALLI, San Francesco, il cantico, il pater noster, Jacabook, Milano 2002, p. 36.

retti (il Lebbroso protervo ed il Lupo di Gubbio). Considerando che quest'ultimi vengono pubblicati per la prima volta nell'ultimo quarto del XIV secolo e sicuramente prima del 1396,10 il ciclo di Pienza si propone come uno dei primi (forse il primo in assoluto) a utilizzare questa fonte letteraria. Altro fatto che rende decisamente interessanti e per certi aspetti veramente singolari gli affreschi absidali della chiesa di San Francesco a Pienza, corroborando l'ipotesi di una volontà di costruire un preciso progetto iconografico, è l'illustrazione di episodi apparentemente secondari della vita del Santo, di solito poco o per nulla rappresentati (la Cauterizzazione indolore, il Lebbroso protervo, la Trasmutazione dell'acqua in vino, il Lupo di Gubbio) e l'assenza di scene fondamentali come, ad esempio, la Predica agli Uccelli, il Presepe di Greccio e, soprattutto, l'Impressione delle Stimmate, presente quest'ultima in tutti i cicli conosciuti. Un'ulteriore motivo di riflessione riguarda le ragioni per cui siano qui presenti episodi raffigurati in genere con estrema rarità, come quello del Lebbroso protervo o, addirittura, le scene della Cauterizzazione indolore e della Trasmutazione dell'acqua in vino di cui, a oggi, gli unici esempi da noi reperiti sono quelli di Pienza. Inoltre, l'affresco del Lupo di Gubbio di cui, fino ad ora, abbiamo trovato testimonianza solo in altri tre cicli minori antichi, tutti però più tardi rispetto a quello pientino (Santuario di Avigliano, 1527; S. Maria di Stignano, metà XVI secolo; Convento di S. Francesco a Canino, 1726) e in opere

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> D. SOLVI, Spiritualità francescana dei Fioretti, in "Vita Minorum" 84, 2013, pp. 6, 47-126.





8 | 9. Cristoforo di Bindoccio, Il sogno profetico (o delle armi); La rinuncia agli averi. (Pienza, Chiesa di S. Francesco)

del XIX e XX secolo, fa ipotizzare che questa sia, storicamente, la prima rappresentazione iconografica del miracolo eugubino. Seguendo la linea cronologica delle vicende della vita del Santo che trova testimonianza nelle principali fonti francescane, 11 è possibile leggere il ciclo affrescato partendo dal secondo registro della parete destra (guardando l'altare), dove troviamo in riquadri adiacenti le due vicende salienti della sua conversione: il Sogno profetico (o delle armi) e la Rinuncia agli averi [figg. 8-9]. Dall'analisi del primo episodio, raffigurante il sogno rivelatore avuto da Francesco, secondo la Vita prima di Tommaso da Celano, 12 la notte prima di partire per una spedizione militare nelle Puglie, emerge un tipo di rappresentazione diversa da quella riscontrabile ad esempio nel ciclo di Giotto ad Assisi,<sup>13</sup> nel quale la figura di Francesco dormiente, af-

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> E.MENESTÒ, S.BRUFANI (a cura di), Fontes franciscani, Porziuncola, Assisi 1995.

 <sup>&</sup>lt;sup>12</sup> T.DA CELANO, *Vita prima*, II,5: FF 326, in *Fonti francescane*, Edititrici francescane, Assisi 1986, p.
 205. La sinossi delle fonti mostra delle disparità temporali riguardo all'accaduto.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> L.BELLOSI, Giotto, Scala, Firenze 2003, p. 17.

fiancata da Cristo, giace all'interno di un esile architettura distaccata dalla visione onirica del grande palazzo pieno di armi. La scena pientina, infatti, mostra il Santo all'interno della propria stanza (in cui sono presenti picche, scudi, e altri ordigni bellici), addormentato su un letto e visitato da Cristo che sventola la bandiera della resurrezione. La diversità iconografica rispetto allo stesso episodio dipinto ad Assisi trova spiegazione nella dualità delle fonti biografiche a cui gli artisti e gli stessi committenti fecero riferimento. Mentre infatti la raffigurazione di Assisi è un'esatta rappresentazione dell'episodio descritto secondo la Legenda major di San Bonaventura<sup>14</sup> (1263), gli affreschi pientini dimostrano fin dal primo episodio di tener conto delle diverse biografie di Francesco, in questo caso della Vita prima di Tommaso da Celano (1228-29) che offre una descrizione dell'episodio praticamente sovrapponibile alla raffigurazione presente nel ciclo di Pienza. Nel testo infatti si può leggere: «La notte precedente, Colui che l'aveva colpito con la verga della giustizia lo visitò in sogno con la dolcezza della grazia; e poiché era avido di gloria, lo conquise con lo stesso miraggio di una gloria più alta. Gli sembrò di vedere la casa tappezzata di armi: selle, scudi, lance e altri ordigni bellici, e se ne rallegrava grandemente, domandandosi stupito che cosa fosse. Il suo sguardo infatti non era abituato alla visione di quelli strumenti in casa, ma piuttosto a cataste di panno da vendere». <sup>15</sup> Anche l'episodio successivo

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> B. DA BAGNOREGIO, *Legenda Major*, I,3: FF 1031-1032, in *Fonti Francescane* cit., p. 521. Occorre precisare che l'intero ciclo con storie di San Francesco ad Assisi, opera di Giotto, risponde fedelmente a un'unica fonte: la *Legenda Major* bonaventuriana.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> T. DA CELANO, Vita prima, II,5:FF 326, in Fonti francescane cit.,p. 205.

che illustra la rinuncia agli averi paterni, evidenzia delle incongruenze iconografiche rispetto al corrispettivo di Assisi. Infatti la scena non sembra svolgersi nello spazio aperto di una piazza, bensì all'interno di un edificio, probabilmente la curia vescovile (lo dimostra lo sfondo architettonico della scena dove si apre un'elegante bifora). In effetti, le biografie francescane che fanno riferimento all'episodio della rinuncia agli averi non specificano l'ambiente in cui esso ebbe luogo<sup>16</sup> e appare verosimile che Francesco, accompagnato dal padre Pietro di Bernardone, sia stato ricevuto dal vescovo di Assisi, Guido II, all'interno della curia e non sulla pubblica piazza. Inoltre, il medesimo episodio descritto nella Legenda Trium Sociorum introduce uno specifico riferimento che lascia intendere un' ambientazione interna: «[...] Entrò in una camera, si spogliò completamente, depose sui vestiti il gruzzolo, e uscì nudo alla presenza del vescovo, del padre e degli astanti [...]».<sup>17</sup> La scena pientina, purtroppo in alcuni punti lacunosa, mostra al centro la figura di Francesco, a mani giunte, nel momento in cui dichiara: «D'ora in poi potrò dire liberamente: Padre nostro, che sei nei celi, non padre Pietro di Bernardone. Ecco non solo gli restituisco il denaro, ma gli rendo pure tutte le vesti. Così andrò nudo incontro al Signore».18 Accanto a Francesco emerge la figura del padre, trattenuto da un astante, in un impeto di rabbia verso il figlio; ai piedi,

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> T. DA CELANO, *Vita prima*, VI,15: FF 344-345, in *Fonti francescane* cit., pp. 212-213; T. DA CELANO, *Vita Seconda*, VII,12: FF 597, in *Fonti francescane* cit., p. 338; B. DA BAGNOREGIO, *op.cit.*, II,4: FF 1043, in *Fonti francescane* cit., p. 527.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Legenda trium sociorum, VI,19-20:FF 1419, in Fonti francescane cit., p. 709.

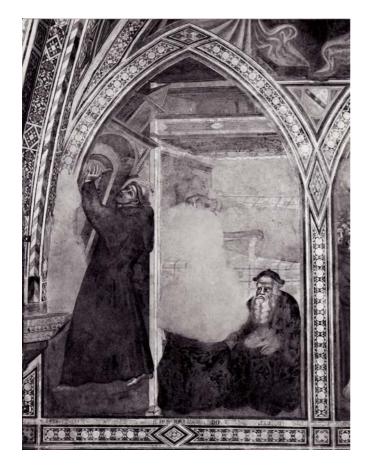
<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> T. DA CELANO, Vita Seconda, VII,12: FF 597, in Fonti francescane cit., p. 338.





10 | 11. Cristoforo di Bindoccio, *La rinuncia agli averi,* particolare (Pienza, Chiesa di S. Francesco); Benozzo Gozzoli, *La rinuncia agli averi,* particolare (Montefalco, Chiesa di S. Francesco)

sul pavimento, il mucchio delle vesti lasciate dal Santo, il quale, in origine, era affiancato anche dalla figura del vescovo (oggi perduta), colto nell'amoroso gesto di coprirlo con il suo piviale. Proprio dallo studio compositivo del suddetto episodio, è emersa un'interessante analogia con l'omologa raffigurazione descritta da Benozzo Gozzoli nel ciclo francescano della chiesa di San Francesco a Montefalco (1450-1452), in cui l'immagine frontale di Francesco, colto in atteggiamento orante nel momento in cui il vescovo di Assisi lo cinge con il proprio piviale, sembra ricalcare in maniera palmare l'analoga raffigurazione del soggetto pientino [figg. 10-11]. Proseguendo lungo la parete opposta, sempre nel





12 | 13. Cristoforo di Bindoccio, Sogno di Innocenzo III (Pienza, Chiesa di S. Francesco); Benozzo Gozzoli, Sogno di Innocenzo III (Montefalco, Chiesa di S. Francesco)

secondo registro, troviamo il Sogno di Innocenzo III [fig. 12]. Anche in questo caso la composizione della scena risulta stranamente simile a quella del ciclo di Montefalco [fig. 13]. Il papa giace addormentato su un letto posto in tralice mentre, seduto in primo piano, appare un servitore vegliante affiancato da un'altra figura purtroppo acefala. I tre personaggi rendono saturo il piccolo ambiente mentre lo spazio rimanente mostra l'imponente figura di Francesco con le mani protese a sorreggere il Laterano cadente. Il suddetto episodio, narrato nella Vita Seconda di Tommaso da Celano, nella Legenda Trium Sociorum<sup>19</sup> e nella Legenda major, è qui interpretato in modo non totalmente conforme alle tre fonti. Un'importante libertà iconografica consiste, infatti, nell'aver rappresentato il Santo nell'atto di sostenere il Laterano cadente protendendo le mani e non puntellandolo con le proprie spalle, come

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> T. DA CELANO, *Vita Seconda*, XI, 17: FF 603, in *Fonti francescane* cit., p. 342; B. DA BAGNORE-GIO, *op.cit.*, III,10 :FF 1064, in *Fonti francescane* cit., p. 540; *Legenda Trium sociorum*, XII, 51: FF 1460, in *Fonti francescane* cit., pp. 730-731.





descritto nel ciclo giottesco e puntualizzato in tutte le fonti letterarie succitate. Tale originale interpretazione iconografica è riscontrabile anche nell'analogo soggetto descritto da Benozzo Gozzoli nel ciclo di Montefalco e nella scena omologa della cappella Eroli nella chiesa di San Francesco a Narni, dipinta da Pierantonio Mezzastris (post 1461) su esempio del precedente di Benozzo [fig. 14]. Risulterebbe quindi plausibile la presenza di una comune e sconosciuta fonte compositiva, oppure, con le dovute cautele, si potrebbe ipotizzare che, durante le sue peregrinazioni, Benozzo possa aver visto le opere di Pienza e ne abbia tratto parziale ispirazione. L'episodio seguente, con l'Approvazione della regola da parte di papa Innocenzo III [fig. 15], mostra esplicite aderenze descrittive con le principali fonti biografiche<sup>20</sup> e le analoghe rappresentazioni pittoriche, in cui «...papa Innocenzo III [...] conosciuto il deside-

14 | 15. Pierantonio Mezzastris, Sogno di Innocenzo III (Narni, cappella Eroli, Chiesa di S. Francesco); Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, Approvazione della Regola (Pienza Chiesa di S. Francesco)

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> T. DA CELANO, *Vita Prima*, XIII, 33: FF 375, in *Fonti francescane* cit., p. 228; T. DA CELANO, *Vita seconda*, XI,17: FF 603, in *Fonti francescane* cit., p. 342; B. DA BAGNOREGIO, *op.cit.*, III, 10 FF 1064, in *Fonti francescane* cit., p. 540.





16 | 17. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Il lebbroso* protervo; Cacciata dei demoni da Arezzo (Pienza, Chiesa di S. Francesco)

rio di quegli uomini di Dio, dopo matura riflessione, diede il suo assenso alla loro richiesta, e lo completò dandogli effetto [...]».21 L'affresco di Pienza quindi, non si discosta dall'iconografia tradizionale. Ai lati della finestra del coro si possono osservare l'originale raffigurazione di San Francesco che lava il lebbroso protervo [fig. 16] e la scena frammentaria della cacciata dei demoni dalla città di Arezzo afflitta dalla guerra civile [fig. 17]. Nonostante le numerose citazioni biografiche<sup>22</sup> che sottolineano la grande dedizione del Santo alla cura dei lebbrosi e dei più emarginati, l'episodio di Pienza, che vede Francesco inginocchiato nell'atto caritatevole di lavare i piedi a un malato di lebbra dall'espressione torva e aggressiva, sembrerebbe rispondere in maniera assai credibile a un episodio narrato nei Fioretti<sup>23</sup> e quasi mai rappresentato, in cui si narra del-

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> T. DA CELANO, Vita Prima cit.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Si vedano ad esempio: *Legenda Trium sociorum*, IV,11: FF1408-1409, in *Fonti francescane* cit., pp. 702-703; *Leggenda Perugina*, 22: FF 1569, in *Fonti francescane* cit., p. 769; T. DA CELANO, *Vita Prima*, VII, 17: FF 348, in *Fonti francescane* cit., p. 214; T. DA CELANO, *Vita Seconda*, V,9: FF 592, in *Fonti francescane* cit., p. 335; B. DA BAGNOREGIO, cit., II, 6 FF 1045, in *Fonti francescane* cit., p. 529.

<sup>23</sup> *I Fioretti*, XXV, FF: 1857, in *Fonti francescane* cit., pp. 917-919.

la conversione di un uomo che gravato da insostenibili sofferenze dovute alla malattia e accudito dai confratelli francescani in uno spedale per gli infermi, si credeva «[...] fusse invasato del dimonio, imperò ch'egli isvillaneggiava di parole e di battiture sì sconciamente chiunque lo serviva, e, ch'è peggio, ch'egli vituperosamente bestemmiava Cristo benedetto e la sua santissima madre Vergine Maria [...]».<sup>24</sup> Di fronte a una simile disperazione il Santo, con estremo atto di umiltà e compassione offre se stesso per sanare il corpo e l'anima dell'appestato e in seguito alla richiesta esplicita di quest'ultimo di lavarlo tutto, egli, con l'aiuto di un confratello, «[...] fece iscaldare dell'acqua con molte erbe odorifere [...] e per divino miracolo, dove santo Francesco toccava con le sue sante mani, si partiva la lebbra e rimaneva la carne perfettamente sanata. [...]».<sup>25</sup> L'aspetto della conversione attuata mediante la cura del corpo e il conseguente esorcismo, offre un'anticipazione della scena contigua, in cui Francesco è descritto nell'atto di scacciare i diavoli dalla città di Arezzo. L'episodio, descritto nella Vita seconda di Tommaso da Celano,<sup>26</sup> nella *Legenda major*<sup>27</sup> e nella *Leggenda pe*rugina,<sup>28</sup> pone accento sulla liberazione degli animi dei concittadini aretini, corrotti dal male e dalla violenza, mediante l'azione salvifica della preghiera e della misericordia di Dio. Seguendo la successione cronologica degli eventi, la narrazione prosegue lungo il registro

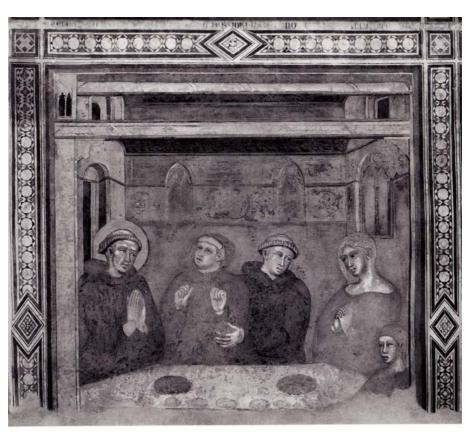
<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Ivi, p. 917.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> *Ivi*, p. 918.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> T. DA CELANO, Vita Seconda, LXXV,109: FF 696, in Fonti francescane cit., pp. 416-418.

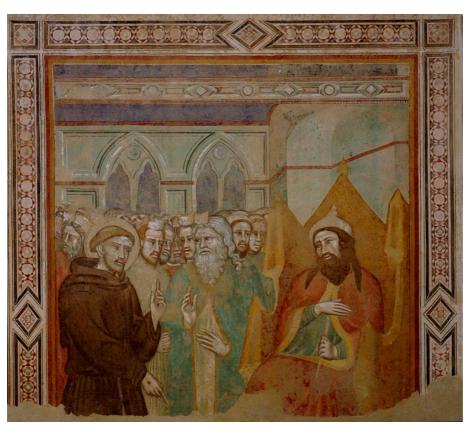
<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> B. da Bagnoregio, cit, VI, 9: FF 114, in *Fonti francescane* cit., pp. 568-569.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Leggenda Perugina, 81: FF 1637, in Fonti francescane cit., pp. 828-829.



18. Cristoforo di Bindoccio, Conversione del cavaliere di Celano (Pienza, Chiesa di S. Francesco)

inferiore. A partire dalla parete sinistra (guardando la finestra del coro) si può osservare la *Conversione del cavaliere di Celano* [fig. 18]. La scena si svolge all'interno della casa del cavaliere, che ospita a pranzo Francesco, di ritorno dai paesi d'oltremare e diretto a Celano per predicare il Vangelo. La tavola apparecchiata in primo piano è circondata dalla figura del cavaliere, affiancato dal Santo e da un confratello, insieme alla moglie e al figlio. La soluzione iconografica è assai originale, in quanto non si è scelto di raffigurare



19. Cristoforo di Bindoccio, S. Francesco e il Sultano d'Egitto (Pienza, Chiesa di S. Francesco)

il compianto sul cavaliere ormai morto, bensì il momento precedente nel quale l'ospite, prima di prendere il cibo, rivolti gli occhi al cielo, offre a Dio le preghiere di lode. Sicuramente una tale rappresentazione vuole trasmettere e sottolineare il vero significato dell'episodio, descritto solo nella *Legenda major*<sup>29</sup> che non si concentra sulla morte del cavaliere, bensì sulla salvezza dell'anima, apportata dalla confessione e assoluzio-

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> B. DA BAGNOREGIO, cit., XI,4: FF 1191, in Fonti francescane cit., p. 609.

ne dai peccati da parte del Santo che poco prima aveva presagito la morte imminente dell'uomo. Si vuole quindi, probabilmente, comunicare il messaggio positivo della salvezza eterna per tutti coloro che si convertono espiando le proprie colpe. La raffigurazione successiva mostra l'incontro di Francesco con il sultano d'Egitto<sup>30</sup> Melek-el-Kamel [fig. 19], descritto principalmente nella Vita Prima di Tommaso da Celano, <sup>31</sup> nella Legenda major<sup>32</sup> e nei Fioretti.<sup>33</sup> Tuttavia, l'iconografia dell'affresco pientino, risulterebbe evidenziare anche un chiaro riferimento all'episodio dell'ordalia, assente nella Vita Prima e descritto invece in modo articolato da San Bonaventura<sup>34</sup> e solo in parte, nei *Fioret*ti.35 La scena dipinta, mostra infatti il Santo che sfida il sultano e i sacerdoti islamici<sup>36</sup> ivi presenti a gettarsi nel fuoco come prova di forza del proprio credo religioso. Il fervore di spirito, il coraggio e la «..costanza della fede sua»<sup>37</sup> descritti nelle fonti succitate, mostrano un Francesco capace di conquistare, mediante il carisma della santità, anche i cuori più lontani dal credo evangelico. Infatti «[...] il Soldano cominciò avere grandissima divozione in lui [...]»<sup>38</sup> per l'esempio di virtù e di-

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Il sultano d'Egitto è citato anche come di Babilonia cfr. B. DA BAGNOREGIO, cit., IX,7: FF 1172, in *Fonti francescane* cit., p. 597; *I Fioretti*, XXIV: FF 1855, in *Fonti Francescane* cit.,p. 914.

<sup>31</sup> T. DA CELANO, Vita prima, XX,57: FF 422, in Fonti Francescane cit., p. 248.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> B. DA BAGNOREGIO, cit. IX,7-9: FF 1172,1173,1174, in *Fonti francescane* cit., pp. 597-600.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> I Fioretti, XXIV, FF: 1855, in Fonti francescane cit., pp. 914-915.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> B. DA BAGNOREGIO, cit. IX,8: FF 1174, in *Fonti francescane*, cit., p. 599.

<sup>35</sup> I Fioretti, cit., pp. 915.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> L'aspetto che rende curiose le vesti dei sacerdoti nella raffigurazione, verte soprattutto sulla presenza del *Tefillin* ebraico, un attributo che in antico poteva essere associato all'esoticità dei soggetti rappresentati e alla loro appartenenza a una fede religiosa diversa da quella cristiana. Dobbiamo a Chiara Frugoni, la segnalazione di questo particolare.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> *I Fioretti* cit.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> *Idem*; B. DA BAGNOREGIO, cit.





stacco dalle cose del mondo che il Santo incarnava. tanto da abbracciare, in seguito, la conversione al Vangelo.<sup>39</sup> La capacità del Poverello di Assisi di manifestare la propria fede, sottoponendosi a prove fisiche molto difficili da sopportare, è descritta anche nella scena successiva, dove è raffigurata la Cauterizzazione indolore [fig. 20], un evento miracoloso, riscontrabile solo in alcune fonti<sup>40</sup> e, a quanto ci risulta, rappresentato solo nel ciclo di Pienza. Secondo le biografie, Francesco, gravemente malato agli occhi,41 cede finalmente alle istanze dei confratelli, consentendo l'esecuzione di un intervento di cauterizzazione, esteso dall'orecchio al sopracciglio, mediante un ferro rovente. Prima dell'operazione il Santo prega e benedice fratello fuoco, sottoponendosi all'atto chirurgico senza provare alcun dolore. Egli mediante la forza della propria santità, non solo è in grado di convertire gli uomini, come descritto negli episodi precedenti, ma anche gli elementi natura-

20 | 21. Cristoforo di Bindoccio, La cauterizzazione indolore (Pienza, Chiesa di S. Francesco); Meo di Pero, Trasmutazione dell'acqua in vino (Pienza, Chiesa di S. Francesco)

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> I Fioretti, cit., XXIV FF: 1856, in Fonti francescane, cit., p. 916.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> B. DA BAGNOREGIO, cit., V, 9 FF: 1097, in *Fonti francescane* cit., pp. 558-559; T. DA CELANO, *Vita Seconda*, CXXV,166:FF 752, in *Fonti francescane* cit., p. 461; *Leggenda perugina*, 48:FF 1597, in *Fonti francescane*, cit., p. 7 97.

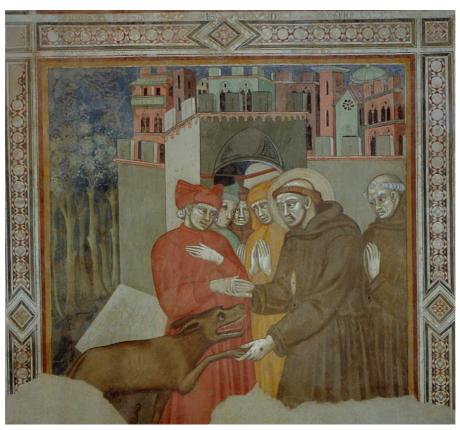
<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> L'infermità fisica di San Francesco, aggravata negli ultimi anni della sua vita da una malattia agli occhi che lo renderà cieco, è ampiamente documentata dalle biografie sul Santo, il quale, sei mesi prima della morte, si trova a Siena per la cura degli occhi. Cfr. T. DA CELANO, *Vita Prima*, VII, 105: FF 502 in *Fonti francescane* cit., p. 287; *Ibidem*, IV, 97-98: FF 488-489 490-49, in *Fonti francescane* cit., pp. 279,281; *Leggenda perugina*, 37: FF 1585, pp. 785-786; B. DA BAGNOREGIO, cit. V, 8: FF 1096, in *Fonti francescane* cit., p. 558.

li. Riproponendo, in questo caso fedelmente, la successione degli episodi narrati da Bonaventura, la serie pientina prosegue con il miracolo della *Trasmutazione* dell'acqua in vino<sup>42</sup> [fig. 21], riconoscibile per la presenza di un'anfora tenuta da un frate davanti al Santo benedicente. L'episodio è stato spesso confuso con quello della Benedizione dei confratelli, avvenuta a pochi giorni dalla morte. La scena, a tutt'oggi, non si ritrova in altre testimonianze pittoriche ed è volta a sottolineare ulteriormente le similitudini tra la sua vita e quella di Gesù. Francesco, gravemente ammalato, si trovava presso l'eremo di Sant'Urbano e «...sentendosi venir meno, chiese un po' di vino». 43 L'assenza della bevanda fece sì che i confratelli gli portassero dell'acqua che il Santo mutò in vino grazie all'azione miracolosa del segno della croce e della benedizione. Gli ultimi due riquadri affrescati del ciclo raffigurano il Miracolo del lupo di Gubbio [fig. 22] e le Esequie del Santo [fig. 23]. Il primo appare molto raramente nei cicli pittorici dedicati al Poverello di Assisi. Se ne trova testimonianza solo in pochissime opere più tarde (XVI e XVIII secolo) rispetto a quelle di Pienza mentre gode di una notevole fortuna nel XIX e XX secolo. Dall'esame delle principali fonti, risulta che lo specifico episodio del Santo che rende mansueto un lupo minaccioso che funestava la città di Gubbio, appare citato solo nei Fioretti.<sup>44</sup> Anche in questo caso, la narrazione sottolinea l'azione mediatrice della santità di Francesco che

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> B. DA BAGNOREGIO, cit, V,10: FF 1099, in *Fonti francescane*, cit., pp. 559-560; T. DA CELANO, *Vita prima*, XXI, 61 FF: 429, in *Fonti francescane* cit., p. 251.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> B. DA BAGNOREGIO, cit. in *Fonti francescane*, cit., p. 559.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> I Fioretti, cit., XXI: FF 1852, in Fonti francescane cit., pp. 909-912.



22. Meo di Pero, S. Francesco e il lupo di Gubbio (Pienza, Chiesa di S. Francesco)

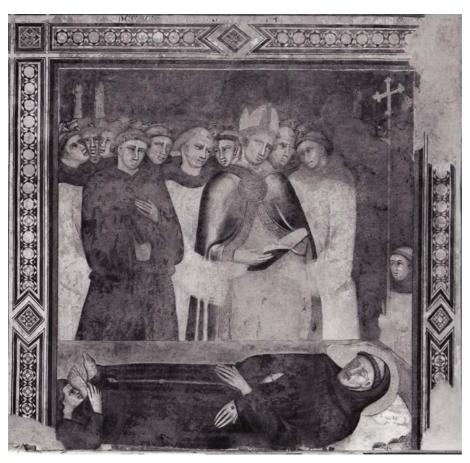
agisce in modo così universale tanto da provocare persino la conversione di un animale. La dodicesima scena che conclude il ciclo illustra le *Esequie di San Francesco* e verte esclusivamente sul racconto che ne fa la *Vita Prima*.<sup>45</sup> Solo in essa, infatti, viene descritta, durante la cerimonia, la presenza del clero. Un'ulteriore e importante anomalia iconografica, molto probabilmente voluta, si rileva anche in questa rappresentazio-

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> T. DA BAGNOREGIO, cit., X,116: FF 523, in Fonti francescane, cit., p. 297.

ne dove, in mezzo a semplici prelati, spicca chiaramente la figura del Vescovo di Assisi, assente, ad esempio nel ciclo giottesco.46 Anche qui è posto l'accento sulle virtù taumaturgiche e salvifiche del Santo mediante la rappresentazione di un laico, forse un malato, che abbraccia e bacia il piede di Francesco per ottenere grazie o guarigione. Giunti al termine della descrizione iconografica delle dodici scene, ci sembra opportuno, per quanto si è affermato in apertura, avanzare una possibile ipotesi riguardante le probabili motivazioni, da parte dei committenti, la famiglia Lamberti ma, soprattutto, i frati minori del convento dell'allora Corsignano,<sup>47</sup> di scelte così singolari, anomale e rare che parrebbero fare degli affreschi di Pienza un *unicum* nel panorama dei molti cicli francescani esistenti. L'impressione è che il significato dell'opera pientina sia decisamente differente rispetto ai cicli francescani maggiori, volti spesso a legittimare la corrente conventuale dell'Ordine, come, ad esempio, quello di Assisi, dove, seguendo fedelmente la Legenda major e quindi la volontà papale, si afferma l'idea di un Francesco santo inimitabile, quindi irraggiungibile, contemplativo ed estatico e dove, non lui ma i suoi confratelli agiscono nel mondo reale. Nelle dodici scene di Pienza si percepisce, invece, un'atmosfera pacata e semplice in cui la santità del personaggio e la forza della propria fede, esercitate in prima persona con grande umanità e

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> C. FRUGONI, *La strana assenza del vescovo alla morte di Francesco* in "Frate Francesco", anno 67 N.S. aprile novembre 2001, 1-2, pp. 69-84.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Antico nome medievale di Pienza, prima della trasformazione rinascimentale voluta da Pio II (1458-1464). Sulla comunità francescana di Pienza cfr. G.B. MANNUCCI, *Pienza: i suoi monumenti e la sua Diocesi*, Montepulciano 1915, pp. 150-153; G. MENCAGLIA, *La chiesa di San Francesco e i suoi restauri artistici*, Montepulciano 1905, pp.7-10.



23. Cristoforo di Bindoccio, Esequie di S. Francesco (Pienza, Chiesa di S. Francesco)

amore per tutto il creato, contagiano, guariscono e convertono uomini, esseri viventi e cose inanimate (l'acqua e il fuoco). Le sue doti di taumaturgo che compie miracoli sono state descritte, grazie anche ad un sapiente utilizzo delle biografie, dalle più antiche alle più recenti ed alla scelta di un'iconografia rara ed originale, in modo tale da dare ai fedeli l'idea che la santità di Francesco fosse certamente incontrovertibile ma che

fosse anche possibile, seguendo il suo esempio, perlomeno avvicinarsi ad essa attraverso l'esercizio rigoroso e lieto delle poche, primitive e semplici regole da lui stesso seguite nel corso della sua breve vita. É interessante, quindi, perlomeno presumere che i committenti del ciclo pientino appartenessero, per le ragioni sopra descritte, alla corrente spirituale dell'Ordine che vedeva, nell'applicazione rigorosa dei principi di vita seguiti da Francesco, il solo modo per non tradirne la memoria e l'esempio.

## Gli affreschi: analisi stilistica

Compiendo un'osservazione generale dell'intera decorazione ad affresco del coro della chiesa francescana, è possibile individuare una marcata diversità stilistica riscontrabile ad esempio fra le figure della volta e alcune delle sottostanti scene con gli episodi della vita del Santo. Ciò conferma ulteriormente la presenza di due artisti (Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero) operanti allo stesso ciclo, che, nonostante abbiano la stessa cultura e partecipino del medesimo gusto decorativo, mostrano, anche nella diversità del fare pittorico, evidenti difformità. L'arco temporale entro cui si svolse l'attività artistica di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero appare ampio. Infatti, tenendo in considerazione le datazioni proposte da Fehm per gli elenchi del *Breve dei* pittori senesi, i due compagni sembrerebbero figurarvi già nel 1356; sono poi ricordati nel 1389, e mentre Meo di Pero è citato per l'ultima volta nel 1407, Cristoforo

di Bindoccio vi risulterebbe ancora elencato nel 1414-1417.<sup>48</sup> Tuttavia, la prima data certa che testimoni l'attività di Cristoforo risale al 1361, quando venne registrato un pagamento intestato a lui e a Francesco di Vannuccio per dei lavori compiuti a Montalcino.<sup>49</sup> È probabile che la coppia abbia costituito una bottega a partire dal sesto decennio del Trecento, data la diversità stilistica osservabile già nelle opere più antiche finora attribuite ai due artisti. <sup>50</sup> Si presume che Cristoforo di Bindoccio, probabilmente più dotato, abbia assunto, nella prima parte della loro attività, rispetto al compagno, un ruolo prevalente e ciò sarebbe confermato, a parte il nome che precede quello di Meo di Pero nelle firme e nei documenti relativi ai pagamenti delle opere,<sup>51</sup> da una notizia risalente al 1407, fornita da Romagnoli, che dichiara: «Cristoforo di Bindoccio detto Malombra dipintore paga den. 2 e Meo di Pero dipintore presso lui ne paga 1».52 Inoltre, mentre Meo di Pero non risulta aver mai lavorato da solo,<sup>53</sup> Cristoforo di Bindoccio è pagato per lavori eseguiti in proprio e figura tra i maggiori pittori senesi accanto a Luca di Tommè, Jacopo di Mino e Paolo di Giovanni Fei per la scelta del progetto per "le testiere" del coro del Duomo di Siena.<sup>54</sup> Essendo la presenza di due mani di difforme qualità evidente e ben riconoscibile in tutti i cicli di af-

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> S. PADOVANI, Un aggiornamento, cit.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Esiste un solo documento, risalente 1382, che mostra il nome di Meo di Pero annotato prima di quello del compagno. Cfr. S. PADOVANI, *Sulla traccia di...*, cit., p. 91.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> E. ROMAGNOLI, Biografie cronologiche dei Bellartisti senesi, Firenze 1976, p. 109.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> S. PADOVANI, *Sulla traccia di...*, cit.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> G. MILANESI, Documenti per la storia dell'arte senese, I, Siena 1854, pp. 354, 365.

freschi in seguito considerati, eseguiti dalla coppia, si cercherà, trattando di quelli di Pienza, di distinguere le due personalità, ipotizzando, per convenzione, che la mano di Cristoforo sia (per le testimonianze documentarie riportate più sopra) quella più abile e raffinata mentre a Meo, appartenga quella più ruvida e popolaresca. Interessante inoltre osservare come il ciclo pientino sia situato stilisticamente ed anche temporalmente tra gli affreschi della cappella del Manto di Siena (1370) [figg.4-5] in cui prevale l'abilità e la finezza di Cristoforo e quelli di Campagnatico presso Grosseto (1393) [figg.6-7] in cui ormai domina lo stile più semplificato e caricato di Meo quasi a testimoniare un probabile e progressivo passaggio di testimone, non tanto ufficiale ma sostanziale, tra i due nella direzione della bottega. Se si osservano, negli affreschi di Pienza, le allegorie delle vele, la figura di San Francesco in gloria, la Santa Elisabetta d'Ungheria, il Cristo redentore, è possibile notare una comune dolcezza espressiva caratterizzata da grandi occhi gonfi e leggermente allungati, sottolineati da ampie arcate sopracciliari dal tratto sottile e preciso; la bocca carnosa, piccola, appare ben disegnata, come del resto la forma del naso. I panneggi mostrano pieghe piatte dalla cadenza regolare, modellate con lumeggiature dal chiaroscuro ben definito. L'impostazione dei corpi, i grafismi, le fisionomie caratterizzate ma addolcite, le mani affusolate anche se stilizzate, molto simili, anche se uno scadimento qualitativo è comunque percepibile, a quelle che si ritrovano in molte figure degli affreschi della cappella del Manto dello Spedale di S. Maria della Scala, rendono riconoscibile lo stile di un maestro che presenta una miglior padronanza stilistica rispetto ad alcune delle sottostanti scene della vita del Santo. Tale personalità, per quanto esposto più sopra, va, con molta probabilità, identificata con quella di Cristoforo di Bindoccio. Nei riquadri delle pareti raffiguranti le scene della vita di San Francesco la difformità stilistica e le differenti capacità pittoriche dei due artisti si fanno decisamente evidenti e assistiamo all'alternarsi di scene interamente di mano dell'uno o dell'altro inframmezzate da alcuni episodi che sembrano eseguiti in collaborazione. Con le dovute cautele per quanto più sopra affermato, possiamo ipotizzare che tra i singoli riquadri possano principalmente essere ascritti a Cristoforo di Bindoccio gli episodi del Sogno di San Francesco (o delle armi), la Rinuncia agli averi, il Sogno di Innocenzo III, la Conversione del cavaliere di Celano, Francesco davanti al sultano, la Cauterizzazione indolore e le Esequie del Santo mentre la prevalenza stilistica di Meo sembra rivelarsi negli affreschi con la Trasmutazione dell'acqua in vino e con il Lupo di Gubbio. In almeno due scene, quella con l'Approvazione della Regola e con il *Lebbroso protervo* è ipotizzabile un intervento di entrambi gli artisti. Nella prima, la mano di Cristoforo sarebbe rilevabile nelle figure del papa e dei cardinali mentre quella di Meo in quelle del Santo e dei confratelli. Nella seconda raffigurazione, Cristoforo sembrerebbe essersi occupato di dipingere Francesco ed il frate assistente mentre la figura del lebbroso parrebbe appartenere a Meo. L'episodio con la Cacciata dei diavoli da Arezzo è così danneggiato da non poter avanzare alcuna attribuzione. Non si può escludere, a causa della non agevole leggibilità degli affreschi, soprattutto nelle parti secondarie e di sfondo e delle molte lacune, un intervento reciproco di collaborazione tra i pittori anche in altri riquadri ma è fuor di dubbio che, nelle figure principali, la distinzione tra le due personalità sia evidente, tenendo comunque presente che, generalmente, in questo tipo di commissioni e, ci sembra di poter affermare, in quella di Pienza in particolare, era prassi costante utilizzare in modo più o meno massiccio aiuti e assistenti. La matrice tardo-lorenzettiana è presente in tutta l'attività di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, assumendo però, a seconda dei luoghi e del periodo, declinazioni stilistiche diverse. Infatti, mentre la produzione giovanile mostra caratteristiche ispirate alla pittura di Niccolò di Ser Sozzo o di Lippo Vanni, gli affreschi di Campagnatico rammentano, nelle espressioni marcate dei volti, il segno deciso dei contorni, il chiaroscuro denso, i modi più composti di Paolo di Giovanni Fei, mostrando alcuni legami anche con la pittura di Bartolo di Fredi e Niccolò di Buonaccorso. L'analisi dei volti dei personaggi di Pienza evidenzia un'espressività più variegata e dolce rispetto alle maschere argute e rugose, un po' caricaturali, delle storie grossetane, che, in questo senso, risultano molto vicine alle pitture della chiesa di San Pietro alla Magione.<sup>55</sup> Quindi, nonostante la vicinanza stilistica con gli affreschi della Cappella del Manto, il ciclo di Pienza testi-

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> G. FATTORINI, *Il patrimonio artistico di San Pietro alla Magione*, in *La chiesa di San Pietro alla Magione nel terzo di Camollia a Siena. Il monumento, l'arte, la storia*, a cura di M. ASCHERI, Siena 2001, pp. 209-236.

monia una fase di passaggio nell'operato artistico dei due pittori, che, partendo dal linguaggio aulico e raffinato delle pitture dello Spedale, abbraccia progressivamente uno stile di livello inferiore conforme agli affreschi degli anni novanta. Risulta pertanto possibile datare il ciclo di Pienza ad alcuni anni dopo la realizzazione della Cappella del Manto, ovvero verso la fine degli anni settanta del Trecento e avvalorare così la data del 1380 proposta da Serena Padovani.<sup>56</sup>

Questo articolo è apparso per la prima volta nel n. 9 gennaio-giugno 2017 di "Valori Tattili" della Felici Edizioni (marchio della Istos Edizioni Srl), che si ringrazia per averne autorizzato la ristampa su queste pagine.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> S. PADOVANI , Sulla traccia di..., cit.; S. PADOVANI, Un aggiornamento, cit.