

Ipotesi sulla datazione degli affreschi della cappella di S. Nicola ad Assisi

Yukihiro Nomura

A proposito della datazione degli affreschi della cappella di S. Nicola, che si trova in fondo al transetto destro nella Basilica Inferiore ad Assisi, la critica più recente concorda pressochè unanimemente sul *terminus ante quem* del 1307 proposto dal Meiss. Secondo il Meiss, la figura di Santa Chiara rappresentata nel sottarco dell' ingresso della cappella di S. Nicola è ripresa nella tavola di Giuliano da Rimini datata 1307, e i due apostoli, SS. Tommaso e Matteo, dipinti nel registro più basso della stessa cappella assisiata si ritrovano nella pala datata 1308 nella chiesa di Santa Maria a Cesi. Da questi dati il Meiss ha tratto la conclusione che gli affreschi di S. Nicola fossero già stati terminati entro i primi mesi del 1307.¹⁾

Basandosi sulle sovrapposizioni degli intonaci osservate nel restauro degli anni 1967-1968²⁾, è emerso che sono stati affrescati prima il transetto destro, poi la crociera, quindi il transetto sinistro, risultato confermato anche dal restauro del 1974, quando il Maginnis ha asserito, sulla base dell'analisi stilistica e tecnica, che gli affreschi del transetto sinistro sono stati completati da Pietro Lorenzetti e dai suoi aiuti tra il 1316-17 e il 1319³⁾. Queste date costituiscono dunque il *terminus ante quem* per la datazione della crociera e del transetto destro, le cui decorazioni sarebbero state eseguite in un periodo precedente a quello ritenuto. Gli affreschi verrebbero datati quindi al primo decennio del Trecento, convalidando l'opinione del Meiss.

D'altra parte è generalmente ammesso che i santi nel sottarco dell'ingresso e gli apostoli nella zona inferiore riflettono lo stile di Giotto della cappella degli Scrovegni a Padova⁴⁾. Se si ipotizza che gli affreschi padovani siano stati completati entro il 1305 o 1306, questa data sarebbe il *terminus post quem* relativo agli affreschi della cappella di S. Nicola; pertanto ne risulterebbe che questi possono essere stati dipinti tra il 1305 e il 1307⁵⁾.

Tuttavia, un documento datato 6 marzo 1306 riferisce che nella cappella di S. Nicola frate Ercolano rinunciò con un atto pubblico ai diritti sui suoi averi⁶⁾. La Hueck ritiene che se ci fosse stata l'impalcatura nella cappella in quel momento, non si sarebbe scelto tale luogo per l'atto pubblico e anticipa il *terminus ante quem* per il completamento degli affreschi all'autunno del 1305, poiché d'inverno non si affrescava⁷⁾. Ciò indicherebbe allora che gli affreschi di S. Nicola sono stati eseguiti contemporaneamente a quelli padovani.

A questo punto, se Giotto ha eseguito gli affreschi a Padova, non può nello stesso tempo aver lavorato nel transetto destro ad Assisi. La maggior parte della critica non è propensa a individuare la mano del maestro negli affreschi di S. Nicola, ma preferisce attribuirli ai suoi discepoli o ai suoi seguaci⁸⁾.

Negli ultimi anni, tuttavia, il Boskovits e il Bonsanti hanno riconosciuto l'intervento del maestro in alcune parti degli affreschi⁹⁾. Se la contemporaneità delle esecuzioni degli

affreschi assisiati e padovani non presenta alcun problema per chi non riconosce la mano del maestro nella cappella di S. Nicola, gli studiosi che invece insistono sulla partecipazione del maestro all' esecuzione degli affreschi di Assisi antedatano ancora di più il loro compimento e ritengono che Giotto li abbia portati a termine in un breve lasso di tempo prima di dedicarsi alla cappella degli Scrovegni a Padova; essi non vi riconoscono il sapore giottesco della fase padovana, ma piuttosto un residuo dello stile presente nelle ultime scene delle 'Leggende di S. Francesco' nella Basilica Superiore¹⁰. Come già affermato da questi critici, si possono difatti trovare in più occasioni affinità tra le storie di S. Nicola nella zona più alta, che sembra sia stata dipinta prima, e le ultime scene delle 'Leggende di S. Francesco'. L'affresco che mostra la somiglianza più notevole è il "Perdono al console," nel cui sfondo si trova il motivo architettonico che è sicuramente una citazione dal "Pianto delle Clarisse", uno degli ultimi episodi del ciclo francescano. Vi si potrebbero rintracciare tuttavia non soltanto gli influssi dei motivi presenti nelle ultime scene delle 'Leggende' ma anche quelli propri di uno stile più avanzato di Giotto: lo stile della cappella degli Scrovegni a Padova. Mi sembra dunque che il problema dell'attribuzione e della cronologia di questi affreschi si presenti ancora più intricato. A mio parere, la maniera giottesca padovana si ritrova in alcune storie di S. Nicola della zona superiore, nonché nelle figure dei santi e degli apostoli, aspetto su cui era già concorde buona parte della critica.

Il Previtali, come prima citazione dagli affreschi padovani, ha suggerito la figura inginocchiata nel "Perdono al console"¹¹, dove appare anche la facciata della chiesa dipinta nel "Pianto delle Clarisse" del ciclo francescano (figg.1 e 2). Ovviamente, chi colloca gli affreschi di S. Nicola prima di quelli di Padova non accetta questo punto di vista. Lo Scarpellini, in linea con il parere del Previtali, scrive: «io credo che spunti padovani si possano rintracciare anche nell'episodio in alto con il Santo che salva i condannati a morte. Il movimento del carnefice e la disposizione dei condannati, il rapporto tra le figure e la complicata architettura del fondo sembrerebbero presupporre il Giotto della Cappella degli Scrovegni»¹². Lo studioso non identifica precisamente la figura padovana che corrisponde a quella del carnefice, la cui posa, secondo me, è ripresa dall'uomo che sta per trafiggere un bambino con la spada afferrandolo per il piede sinistro al centro della scena del "Massacro degli innocenti" a Padova (figg.3 e 4): nel carnefice di Assisi e nell'assassino di Padova sono quasi identiche la postura movimentata ed il lembo della veste raccolto e tenuto dalla cintura, anche se la posizione della mano sinistra è diversa.

Non è detto che questo sia l'unico motivo padovano individuabile negli affreschi di S. Nicola. Confrontando l'uomo che indugia nella parte destra del "Perdono al Console" con Maria nello "Sposalizio della Vergine" di Padova, mi sembra di riscontrare punti di contatto tra le due figure: infatti è uguale la rappresentazione delle vesti peraltro identiche (nelle pieghe della manica, nell'apertura sotto il gomito) ed anche la mano sinistra è appoggiata sul ventre nel medesimo modo (figg.5 e 6).

Se poi si osserva la posizione dei piedi del gruppo che occupa la parte sinistra della stessa scena, si può rilevare che il pittore esprime la limitata distanza tra le figure disponendole una dietro l'altra in uno spazio tridimensionale, abbandonando quindi l'idea di uno spazio senza profondità dove le figure si appiattiscono l'una sull'altra. Al contrario, nella "Rinuncia agli averi", nella "Conferma della Regola" e nel "Presepe di Greccio", le figure

posteriori rimangono ancora nascoste da quelle in prima fila; si vedono le loro teste ma non i loro piedi. Negli affreschi di S. Nicola si trovano entrambe le soluzioni: ci sono scene che rimandano ad un'arcaica rappresentazione dello spazio, come “S. Nicola getta le verghe d'oro alle fanciulle povere” e scene con una disposizione tridimensionale delle figure che richiama quella usata nella parte sinistra dell' “Andata al Calvario” a Padova (**figg.7 e 8**)¹³.

Inoltre, se si confronta “S. Nicola restituisce alla famiglia un fanciullo affogatosi” con la “Natività della Vergine” di Padova, sebbene sia sicuramente diversa la composizione spaziale, mi sembra che alcuni motivi siano molto affini (**figg.9 e 10, figg.11 e 12**): la posizione della madre che accoglie il figlio rispetto alla posizione di Anna, così come, in entrambe le scene, il dialogo tra le due donne accanto alla porta. Non si può non rilevare che l'uomo che è seduto al centro della tavola congiungendo le mani nella scena di Assisi appena citata, è molto simile alla figurazione della sposa nelle “Nozze di Cana” a Padova (**figg.13 e 14**); l'abito dell'uomo che si scorge sotto la tavola scende fino al pavimento curvandosi morbidamente, caratteristica questa dei panneggi padovani. E ancora, la parte sinistra delle “Nozze di Cana” è ripresa nel lato sinistro di “S. Nicola libera Adeodato” (**figg.15 e 16**). Il modo minuzioso con cui è dipinta la barba del re in questa scena fa pensare inoltre che il pittore abbia preso spunto dallo stile padovano di Giotto (**figg.17 e 18**), dal momento che tale modo di dipingere non è riscontrabile nelle ‘Leggende di S. Francesco.’ La figura dell' “Immagine del Santo battuta da un giudeo” assomiglia a quella dell'angelo che sta per decapitare il peccatore sulla bilancia sorretta dalla “Giustizia” nel registro inferiore della cappella degli Scrovegni a Padova (**figg.19 e 20**): anche se le posizioni della mano sinistra sono differenti, in entrambi i casi è identico il gesto del levarsi della mano destra, mentre il lembo della veste della figura di Assisi richiama il manto svolazzante dell'angelo a Padova.

Infine, negli affreschi della cappella di S. Nicola si può rilevare un altro motivo assai interessante, presente nell'episodio di “S. Nicola scappa una nave dal naufragio”, affresco gravemente danneggiato e per questo motivo mai analizzato con attenzione¹⁴. Ciononostante, le figure dei due marinai sulla tolda della nave sono abbastanza leggibili, e fra i due chi manovra le vele è quasi identico al fanciullo sull'albero nella ventitreesima scena del ciclo francescano, il “Pianto delle Clarisse” (**figg.21 e 22**). Le due pose sono simili, nonostante siano completamente diverse le loro azioni: il marinaio sistema le vele, mentre il fanciullo spezza un ramo sull'albero. Poichè, come abbiamo già visto, la facciata della chiesa dipinta nel “Pianto delle Clarisse” è citata nel “Perdono al console” della cappella di S. Nicola, non sorprende che nella scena della nave che sta naufragando sia presente una figura straordinariamente vicina al fanciullo sull'albero.

Va ricordata tuttavia l'interpretazione del fanciullo sull'albero da parte del Fisher, il quale ritiene che la figura del ciclo francescano sia una citazione dall' “Ingresso di Cristo in Gerusalemme” di Padova (**fig.23**). Il Fisher insiste sulla priorità del motivo padovano, dal momento che il fanciullo di Assisi non è che una componente secondaria rispetto all'organizzazione della composizione; e inoltre, mentre il “Pianto delle Clarisse” presenta un'iconografia nuova, l'“Ingresso in Gerusalemme” riproduce invece una scena tradizionale, più suscettibile di un'innovazione della forma e della composizione¹⁵. Risulta comunque difficile definire quale sia stato il modello, ed è possibile che sia esistito un archetipo comune alle due opere¹⁶.

Il White, asserendo che non è del tutto convincente la conclusione del Fisher volta a stabilire la priorità di Padova, ha ipotizzato che il ciclo francescano e quello padovano siano più o meno contemporanei e che gli ultimi episodi di Assisi non siano stati eseguiti prima che l'intera decorazione nella cappella degli Scrovegni (o per lo meno i due terzi di essa) fosse stata completata¹⁷⁾. Lo Gnudi trova a sua volta che le due figure a destra nella scena dell'“Omaggio dell'uomo semplice” siano simili a quelle della “Presentazione della Vergine al tempio” a Padova e che appartengano allo stile giottesco della fase padovana¹⁸⁾.

Nella scena assiate, davanti al tempio di Minerva c'è un uomo semplice che stende sul terreno il suo mantello per Francesco: alza la testa, protende in avanti ambedue le mani, porta la gamba destra tanto avanti da far sì che il ginocchio tocchi il petto, mentre allunga la gamba sinistra all'indietro (fig.24). Tale posa dell'uomo semplice è estremamente somigliante a quella del ragazzo che accoglie il Cristo nell'“Ingresso in Gerusalemme” di Padova (fig.25), così come il fanciullo sull'albero nel “Pianto delle Clarisse” ad Assisi è quasi identico a quello della suddetta scena padovana.

Si ritiene che l'episodio dell'uomo semplice e le tre ultime scene della cappella di San Nicola siano state eseguite dal cosiddetto ‘Maestro di Santa Cecilia’¹⁹⁾. Secondo me, questo pittore segue Giotto così da vicino al punto da citare non solo la “Presentazione della Vergine al tempio” di Padova nei due uomini a destra dell'“Omaggio dell'uomo semplice”, come indicato dallo Gnudi²⁰⁾, ma anche i due fanciulli della “Rinuncia agli averi”, eseguita in precedenza, nelle figure di sinistra del medesimo quadro, ossia “Omaggio dell'uomo semplice” (figg.26 e 27). Le somiglianze sono molte: nella direzione della testa, nella mano destra che punta il dito e nella sinistra che tiene la veste. È molto probabile quindi che il pittore anonimo abbia ripreso per l'uomo semplice di Assisi il motivo padovano giottesco del fanciullo che stende al suolo il mantello nell'“Ingresso in Gerusalemme.” Se le ultime scene e la prima fossero state pressoché contemporanee o posteriori alle decorazioni padovane, significherebbe che anche gli affreschi della cappella di S. Nicola sono stati eseguiti necessariamente dopo Padova²¹⁾.

Conseguentemente, il *terminus ante quem* 1307/08 presentato dal Meiss e la data dell'autunno 1305 avanzata dalla Hueck sono in contraddizione con la nostra ipotesi. All'opinione del Meiss ha ribattuto soltanto il Palumbo, il quale scrive che gli affreschi di S. Nicola «vengono eseguiti, come risulta dagli attacchi di intonaci, dopo la parete verticale contigua con l'Annunciazione e i Miracoli del Santo, spiegabili solo dopo Padova». In altre parole, non esistono argomenti risolutivi per datare gli affreschi all'interno della cappella di S. Nicola prima di quelli eseguiti nel transetto di destra. «Il Maestro di S. Nicola—prosegue lo studioso—presente già con Giotto a Padova, non poteva qui dipingere in proprio prima del 1307 e rientrare poi nei ranghi di aiuto al ritorno di Giotto, come sin qui sostenuto». Il Palumbo sottolinea che le figure dei santi nelle tavole di Giuliano da Rimini e nella chiesa di Santa Maria a Cesi non presuppongono inevitabilmente gli affreschi di S. Nicola come modello, perché si dà anche la possibilità che i pittori si fossero ispirati direttamente alle opere perdute dello stesso Giotto a Rimini o altrove²²⁾.

La data del 6 marzo 1306 registrata dalla Hueck non è poi così probante: il ponteggio poteva essere stato collocato prima dell'atto pubblico o anche in seguito. Si può pensare allora che la decorazione della cappella sia stata iniziata dopo il 1306, data che viene a

costituire il *terminus post quem*, contrariamente all'opinione della studiosa.

I critici interpretano le discrepanze stilistiche presenti in modo differente: il Toesca assegna gli affreschi a tre diversi seguaci di Giotto, dei quali uno sarebbe stato un aiuto nelle Leggende di S. Francesco che «si atteneva ancora ai modi del maestro», un altro che «dipinge in più larga maniera», un terzo che «mostrò di conoscere le opere di Giotto a Padova»²³⁾, mentre il Previtali ritiene che appartengano all'evoluzione stilistica di un solo pittore²⁴⁾.

Questa polimorfia stilistica si riscontra in realtà anche all'interno delle singole scene e non soltanto fra un episodio e l'altro. Come abbiamo visto, nel “S. Nicola salva tre innocenti dalla decapitazione” la posa del carnefice è ripresa da Padova, anche se l'architettura sullo sfondo rimane ancora arcaica: si apre infatti a ventaglio come nel “Gesù fra i dottori” nella Basilica Superiore. Il mantello rosso di San Giovanni Battista nella controfacciata ha la solidità volumetrica dello stile padovano di Giotto, ma la rappresentazione dei piedi rimanda invece al “Battesimo del Cristo” nella Basilica Superiore piuttosto che alla stessa scena della cappella padovana. Alcune figure di santi negli sguanci delle finestre, pur dimostrando alta qualità nella rappresentazione nei volti, mancano di plasticità e i disegni decorativi dei mantelli non fanno trasparire il volume dei corpi²⁵⁾.

Il pittore che ha eseguito la decorazione della cappella di S.Nicola ha realizzato l'opera con uno stile eclettico mutuato dagli affreschi del Nuovo Testamento, dalle ultime scene delle ‘Leggende di S. Francesco’ nella Basilica Superiore e dagli affreschi padovani. E il Previtali, affermando che «il ‘Maestro di San Nicola’ doveva proprio essere il tipo dell'esecutore perfetto, spersonalizzato, tecnicamente irreprensibile, insomma il ‘gregario ideale’», ha suggerito due soluzioni possibili per l'interpretazione di tale stile eclettico: «quella di una ripresa ‘primitivistica’, volontaria, a distanza di tempo, dello stile di un maestro riconosciuto ed ammirato, oppure quella della esecuzione, contemporanea, di idee risalenti abbastanza direttamente al maestro stesso»²⁶⁾. Lo studioso ha scelto la seconda interpretazione perché ha accettato la data precoce proposta dal Meiss. Il nostro discorso ci porta invece a preferire la possibilità di una ripresa con accezione «primitivistica» e «a distanza di tempo» dello stile del maestro.

Note

- 1) M. Meiss, *Giotto and Assisi*, New York, 1960, pp.3-5. L'opinione del Meiss di S.Nicola e di S.Maria Maddalena nella chiesa inferiore di San Francesco, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma, 1969, pp.93-127, dal Boskovits, *Nuovi studi su Giotto e Assisi*, in «Paragone», n.261, 1971, pp.34-56, dal Maginnis, *Assisi Revisited: Notes on recent observations*, in «Burlington Magazine», 1975, pp.511-517, dal Simon, *Towards a Relative Chronology of the Frescoes in the Lower Church of San Francesco at Assisi*, in «Burlington Magazine», 1976, pp.361-366, dalla Hueck, *Il cardinale Napoleone Orsini e la cappella di S.Nicola nella basilica francescana ad Assisi*, in *Roma anno 1300*, Roma, 1983, pp.187-193, e da altri.
- 2) I risultati di questo restauro sono stati pubblicati in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma, 1969.
- 3) Maginnis, *loc.cit.*; v. anche, idem, *Pietro Lorenzetti and Assisi*, Ph.D.Dissertation, Princeton University, 1975, pp.183-209; A.T.Mignosi, *Osservazioni sul transetto della Basilica Inferiore di Assisi*, in «Bollettino d'Arte», 60, 1975, pp.129-142.
- 4) Meiss, *op.cit.*, p.4; Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967, pp.84-87; J.Gardner, *The*

- Stefaneschi Altarpiece: A Reconstruction*, in 《Journal of the Warburg & Courtauld Institute》, xxxvii, 1974, p.99.
- 5) Simon, *op.cit.*, p.361.
 - 6) C.Centi, *Documentazione di vita assisana*, I, Grottaferrata, 1974,p.45: 《in ecclesia s.Francisci, in cappella s. Nicolai. Presentibus mag. Iohanne Co oli, mag. Iacobo Boni et fr. Niccolutio de Bictonio; fr. Erculanus de ord. fr. Min. novitius rinuncia diritti alla madre e alla sorella》 .
 - 7) Hueck, *op.cit.*,p.191.
 - 8) A.Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, V, Milano, 1907, pp.454-462; E.Zocca, *Assisi, Catalogo delle cose d'arte e di antichità* 1949, pp.53-54; P.Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951, pp.610-611; M. Goseburch, *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlich Kunstbewusstseins*, Köln 1962, p.131; D. Gioseffi, *Giotto architetto*, Milano, 1963, pp.105-106; Previtali, *Le cappelle di S.Nicola cit.*, pp.93-106; C.Ragghianti, *Percorso di Giotto*, in 《Critica d'Arte》, 1969, pp.48-50.
 - 9) Boskovits, *op.cit.*, p.45; G.Bonsanti, *Giotto nella cappella di S.Nicola*, in *Roma anno 1300*, Roma, 1983, pp.199-204. Hanno già attribuito l'opera a Giotto e ai suoi discepoli H.Thode, *Franz von Assisi*, Berlin, 1904 (2 ediz.), pp.268-275 e B.Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Berlin, 1926, pp.166-177. M.Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, Leipzig, 1899, pp.383-386, ha assegnato i disegni al maestro, le esecuzioni ai suoi discepoli.
 - 10) F. Bologna, *Gli affreschi di Simone Martini ad Assisi*, Milano, 1965; Boskovits, *op.cit.*; Hueck, *op.cit.*; Bonsanti, *op.cit.*
 - 11) Previtali, *Le cappelle di S.Nicola cit.*, p.102.
 - 12) P. Scarpellini (ediz.), *Fra Ludovico da Pietralunga, Descrizione della Basilica di S.Francesco e di altri santuari di Assisi*, Treviso,1982, p.316.
 - 13) Tale caratteristica si osserva anche nella cappella della Maddalena contigua a quella di S.Nicola. Nonostante si ritenga comunemente che gli affreschi nella cappella della Maddalena siano stati dipinti dopo Padova, la rappresentazione dell'architettura è rimasta primitiva, come appare dalla "Cena in casa del Fariseo", dove la collocazione del Cristo nell'interno dell'edificio non ha la chiarezza padovana.
 - 14) Neppure il Previtali, *Giotto cit.*, tratta di questa scena, considerandola danneggiata.
 - 15) M.R.Fisher, *Assisi, Padua and the Boy in the Tree*, in 《Art Bulletin》, xxxviii, 1956, pp.47-52.
 - 16) Il Fisher scrive: 《There will always exist, of course, the possibility that the two figures have a 'common source' in a prior example presently unknown. It is far more conceivable, however, that it should have been invented where a very definite and obvious iconographical need arose, that is, at the Arena Chapel》 ; J.White, *The Date of 'The Legend of St Francis' at Assisi*, in 《Burlington Magazine》, xcvi, 1956, p.348, ribatte: 《An even more important consideration is, however, the fact that, when dealing with the transformation of an iconographic detail from so central a theme as that of The Entry into Jerusalem, the possibility that there was indeed a common prototype is very pressing》 ; se da un lato lo Smart, *The St. Cecilia Master and his School at Assisi*, in 《Burlington Magazine》, cii, 1960, p.435, sostiene interamente l'opinione del Fisher, d'altro canto il Giseffi, *op.cit.*, p.105, dubitando dell'antiorità di Padova, scrive: 《Ché animosamente inserito entro un tessuto unitario di rapporti compositivi drammaticamente pertinenti, è il fanciullo di Assisi; non quello di Padova》.
 - 17) White, *loc.cit.*
 - 18) C. Gnudi, *Giotto*, Milano, 1959, pp.104 e 249-251.
 - 19) La prima e le ultime scene sono da tempo attribuite al 'Maestro di Santa Cecilia'; J. A Crow and G. B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, London, 1864, I, gli assegnano la prima e dalla 24 alla 28 scena, R.Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1924, vol., gli attribuisce dalla 25 alla 28, R.Offner, *A Great Madonna by the St.Cecilia Master*, in 《Burlington Magazine》, L, 1927, p.97, la prima e dalla 26 alla 28. Dubitano di queste attribuzioni il Toesca, *op.cit.*, p.666, n.127 e R.Longhi, *In traccia di alcuni anonimi trecenteschi*, in 《Paragone》, no.167, 1963, pp.3-16.
 - 20) Gnudi, *op.cit.*, p.70.
 - 21) Y. Nomura, *Una proposta sulla datazione delle Leggende di S.Francesco nella Basilica Superiore ad*

Assisi, in *«Art History»*, Sendai, 1988, pp.14 segg.

- 22) G. Palumbo, *Introduzione in Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma, 1969, pp.x-xii.
- 23) Toesca, *op.cit.*, pp.610-611.
- 24) Previtali, *Le cappelle di S.Nicola cit.*, pp.93 segg.
- 25) Boskovits, *op.cit.*, attribuisce a Giotto stesso non soltanto alcuni santi degli sguanci delle finestre ma anche la figura della donna in rosso a sinistra del “S.Nicola restituisce alla famiglia un fanciullo affogatosi” confrontandola con la figura femminile al centro dell’ “Incontro alla Porta Aurea” a Padova. È certo che la silhouette è somigliante ma quella di S.Nicola è alquanto rozza se si avvicina a quella del maestro.
- 26) Previtali, *Le cappelle di S.Nicola cit.*, pp.102-104.



Fig.1 "Perdono al console", Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore, cappella di S.Nicola

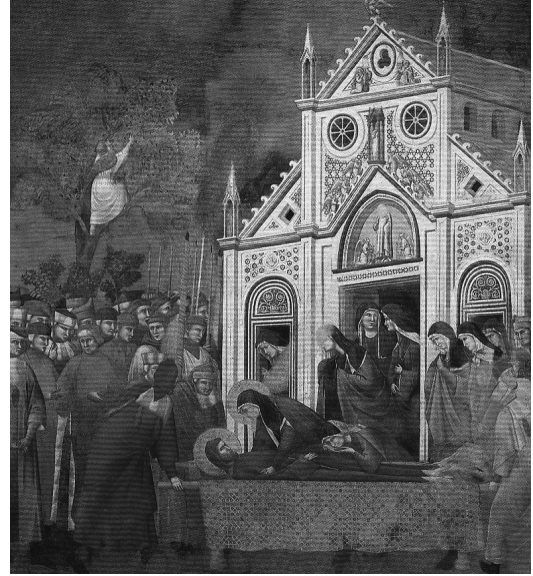


Fig.2 "Pianto delle Clarisse", Assisi, San Francesco, Basilica Superiore



Fig.3 "S.Nicola salva tre innocenti dalla decapitazione" (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore, cappella di S.Nicola



Fig.4 Giotto, "Massacro degli innocenti" (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



Fig.5 "Perdono al console" (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore, cappella di S.Nicola



Fig.6 Giotto, "Vergine nello Sposalizio" (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



Fig.7 "Perdono al console" (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore, cappella di S.Nicola



Fig.8 Giotto, "Andata al Calvario" (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



Fig.9 "S.Nicola restituisce alla famiglia un fanciullo affogatosi" (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore



Fig.10 Giotto, "Nativita delle Vergine" (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



Fig. 11 "S.Nicola restituisce alla famiglia un fanciullo affogatosi" (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore



Fig.12 Giotto, "Nativita delle Vergine" (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



Fig. 13 "S.Nicola restituisce alla famiglia un fanciullo affogatosi" (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore



Fig.14 Giotto, "Nozze di Cana" (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



Fig.15 “S.Nicola libera Adeodato” (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore, cappella di S.Nicola

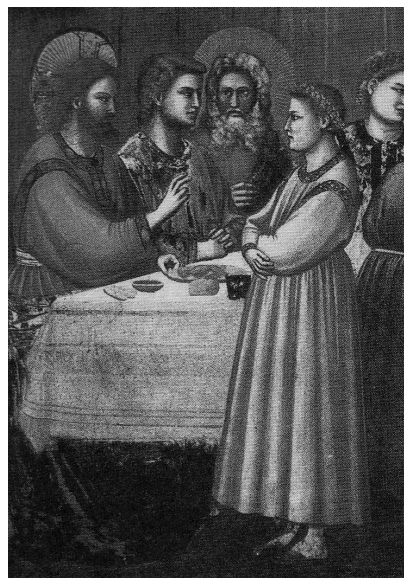


Fig.16 Giotto, “Nozze di Cana” (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



Fig.17 “S.Nicola libera Adeodato” (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore, cappella di S.Nicola

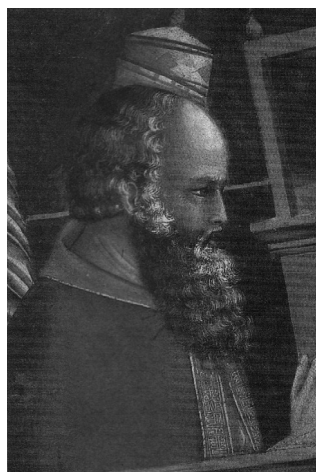


Fig.18 Giotto, “La Cacciata di Gioacchino dal tempio” (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni

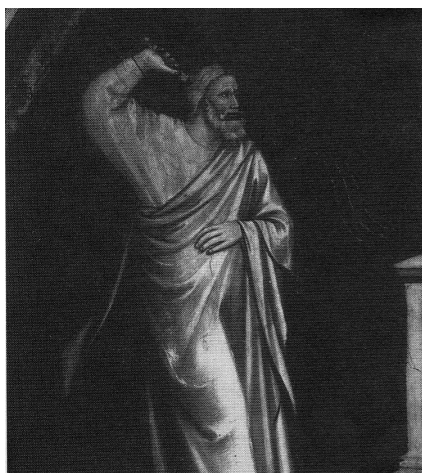


Fig.19 “Immagine del Santo battuta da un giudeo” (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore, cappella di S.Nicola



Fig.20 Giotto, “La Giustizia” (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



Fig. 21 "S. Nicola scappa una nave dal naufragio" (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Inferiore, cappella di S. Nicola



Fig. 22 "Pianto delle Clarisse" (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Superiore



Fig. 23 Giotto, "L' ingresso a Gerusalemme" (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



Fig. 24 "L' Omaggio dell' uomo semplice" (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Superiore



Fig. 25 Giotto, "L' ingresso a Gerusalemme" (particolare), Padova, cappella degli Scrovegni



Fig. 26 "La Rinuncia agli averi" (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Superiore



Fig. 27 "L' Omaggio dell' uomo semplice" (particolare), Assisi, San Francesco, Basilica Superiore

