
Un modello in discussione

Nuove prospettive
di ricerca sulla chiesa
di San Francesco
di Cortona



EDIZIONI
DELLA
NORMALE



68

SEMINARI
E CONVEGNI

*Atti del convegno di Cortona
Scuola Normale Superiore, Palazzone
Centro Studi Frate Elia da Cortona
Convento di San Francesco
8-9 febbraio 2020*

Un modello in discussione

Nuove prospettive
di ricerca sulla chiesa
di San Francesco
di Cortona

a cura di
Simone Allegria
Giovanni Giura



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

© 2025 Autrici/Autori (per i testi)

© 2025 Edizioni della Normale | Scuola Normale Superiore (per la presente edizione)

I testi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a *double peer review*.

Volume realizzato con il contributo di

CENTRO STUDI
FRATE ELIA
DA CORTONA



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale (CC BY-NC-SA 4.0).

Integralmente disponibile in formato pdf *open access*: <https://edizioni.sns.it/>

Prima edizione: ottobre 2025

isbn 978-88-7642-807-4 (online)

isbn 978-88-7642-808-1 (print)

doi <https://doi.org/10.2422/978-88-7642-807-4>

Indice

Introduzione SIMONE ALLEGRIA, GIOVANNI GIURA	7
Dalla precarietà francescana alla stabilità minoritica GRADO GIOVANNI MERLO	23
Lo spazio sacro della confraternita laudese di San Francesco a Cortona FRANCESCO ZIMEI	31
La <i>Leggenda del Beato Guido</i> : tra agiografia francescana e identità civica cortonese SIMONE ALLEGRIA, PIERLUIGI LICCIARDELLO	45
Cortona nell'Europa mendicante. Mito e realtà di un paradigma storiografico FULVIO CERVINI	85
Il complesso di San Francesco a Cortona. Cantieri, fasi di costruzione e trasformazioni PIETRO MATRACCHI, RENATO LANCELLOTTA, SARA MARIANELLI	101
La chiesa di San Francesco di Trevi e quella di Cortona a confronto: le fasi costruttive, i portali, la decorazione scultorea GIULIA MANCINI	131
La chiesa e le fonti. La topografia storico-artistica di San Francesco di Cortona GIOVANNI GIURA	151

Reconstructing San Francesco, Cortona: Archival archaeology and the medieval church interior DONAL COOPER	187
Il tempietto reliquiario della Croce Santa: annotazioni storico-artistiche DANIELE SIMONELLI	221
Gli altari post-tridentini di San Francesco di Cortona ALESSANDRO GRASSI	241
Sul restauro della Croce dipinta di Cortona. Vicende conservative e tecniche artistiche ROSSELLA CAVIGLI	275
La tavola agiografica della beata Margherita da Cortona nella congiuntura cimabuesca-duccesca: una proposta per il Maestro delle Croci Cortona-Loeser GIULIA SPINA	297
Pietro Lorenzetti a Cortona, sulla strada di Assisi ANDREA DE MARCHI	321

Introduzione

La chiesa di San Francesco di Cortona è un monumento di grande importanza per la storia dell'ordine dei frati Minori, e più in generale per la storia della cultura, dell'architettura e dell'arte medievale, rinascimentale e controriformata italiana; ma – a dispetto del ruolo chiave assegnatole dagli studi fin dall'Ottocento nella messa a fuoco di una nuova tipologia chiesastica alla metà del XIII secolo – non può vantare un'esegesi moderna, integrata e multidisciplinare.

Su questo ha inteso porre attenzione l'incontro organizzato dalla Scuola Normale Superiore e dal Centro Studi Frate Elia da Cortona svoltosi l'8 e il 9 febbraio 2020 a Cortona¹, dove studiosi di discipline diverse provenienti da istituzioni universitarie (Scuola Normale Superiore, Cambridge University, Università di Firenze, Columbia University, Università di Siena) e culturali (Centro Studi Frate Elia da Cortona, Accademia Etrusca di Cortona, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo) hanno offerto una serie di letture dal vario orientamento metodologico in grado di aprire nuove prospettive di ricerca. La partecipazione di storici dell'arte e dell'architettura, di restauratori, storici, paleografi e musicologi è stata connotata da uno scambio reciproco retto dal rigore scientifico e improntato alla restituzione di un quadro fortemente articolato e problematico di un monumento la cui rilevanza travalica i confini di un centro apparentemente minore quale fu la cittadina della Val di Chiana tra medioevo e prima età moderna.

Gli atti di quelle giornate che questo volume raccoglie – con un ritardo dovuto in primo luogo alle difficoltà legate alla pandemia del Covid-19, esplose poche settimane dopo il convegno e che hanno costretto tutti noi a rivedere priorità e modalità di lavoro per anni – vogliono rispecchiare tale articolazione e pertanto non vanno intesi come una monografia sulla chiesa di San Francesco, bensì come uno strumento in cui convergono studi ed esperienze che hanno come *trait d'union* l'ambizione di misurarsi con le esigenze poste dai più

¹ <https://www.sns.it/it/evento/un-modello-discussione>

avanzati orizzonti della ricerca e la disponibilità al confronto su un terreno comune, ossia la realtà sfaccettata e 'multicolore' rappresentata dalla chiesa di San Francesco di Cortona (figg. 1-7).

Il volume si apre con l'intervento di Grado Giovanni Merlo, che, con chiarezza e rigore metodologico, spinge a una nuova riflessione sui modelli organizzativi dei primi insediamenti minoritici, tenendo sempre presente la distinzione fra i termini 'francescano' e 'minoritico'. Con il primo, infatti, ci si riferisce alla «dimensione essenziale e esistenziale» di Francesco e di chi, come lui, si pone in una posizione di 'minorità' civile ed ecclesiastica; il secondo «è invece dominativo nel senso che intende e pretende di avere una propria specifica, attiva e visibile presenza nella società, nella Chiesa cattolico-romana e nella vita quotidiana, entrando nei processi culturali e decisionali che coinvolgono e guidano le istituzioni, le società e le persone, uomini e donne». Al primo corrisponde la precarietà insediativa di frate Francesco che, come scrive nel Testamento, voleva che i suoi frati si sentissero sempre come forestieri e pellegrini in qualsiasi luogo si trovassero («semper ibi hospitantes sicut advenae et peregrini» - *Test.* 24), al secondo, invece, si deve il diverso orientamento preso dall'Ordine, che fin dagli anni Venti percepì la necessità di una maggiore stabilizzazione anche in funzione della crescita numerica e qualitativa dei frati.

Non si tratta di una pura speculazione dialettica, ma la distinzione attiene a questioni che, come ricorda Merlo, fanno riferimento ai principi generali di correttezza lessicale che «rispondono all'esigenza di assumere a priori visioni, interpretazioni e prospettive che siano peculiari dell'oggetto della ricerca, e non frutto di costruzioni teologiche e ideologiche nate nel corso del tempo: costruzioni teologiche e ideologiche che adattano, subordinano, manipolano e plasmano il passato in funzione del presente». In questa prospettiva Merlo invita a non scartare – come forse è stato fatto un po' troppo frettolosamente in talune occasioni, anche di recente – l'ipotesi di un coinvolgimento diretto di frate Elia non tanto nella fattura 'materiale' dell'attuale chiesa di San Francesco, quanto piuttosto nella promozione di una forma di insediamento che, facendo perno sulla forza prevalente del minoritismo dominativo (in netto contrasto con il francescanesimo subordinativo vissuto anche dallo stesso Elia, che in più di una circostanza ha optato per l'isolamento all'eremo delle Celle, nella stessa Cortona), potesse promuovere l'interazione dei frati con la vita politica, ecclesiastica e religiosa del loro tempo². La chiesa di San Francesco a Cortona

² Non è forse un caso che sia stato lo stesso Elia a sollecitare la comunità dei frati che

rimane dunque un modello esemplare – sebbene non sia stato il primo – di come la presenza minoritica nel cuore della città abbia segnato profondamente le modalità di sviluppo dell’Ordine e della topografia urbana tra Due e Trecento.

L’ordine dei frati Minori fu particolarmente attivo, fin dalle sue origini, nell’attività di codificazione e di ritualizzazione di numerose e variegata esperienze religiose di stampo laicale in associazioni di tipo eremitico, fraterno e penitenziale di ispirazione francescana, che, come noto, divennero un efficace strumento di propaganda religiosa. Una di queste fu la confraternita di Santa Maria e di San Francesco (individuata fino ad oggi dagli storici con l’intitolazione erronea di Compagnia di Santa Maria delle Laudi), che trovò sede presso la chiesa di San Francesco di Cortona. Il saggio di Francesco Zimei propone una rilettura originale delle fonti per ricostruire la fisionomia dello spazio sacro della compagnia, vale a dire dell’ambiente ‘occupato’, simbolicamente e fisicamente, dal gruppo di laici per la messa in scena delle proprie pratiche devozionali. La compagnia, infatti, era solita riunirsi nel luogo in cui – come recita la *Legenda* scritta da Giunta Bevegnati – santa Margherita avrebbe dialogato «coram ymaginem Christi»; un luogo che già nel XIV secolo fu contrassegnato dalla cosiddetta cappella del Crocifisso. Qui infatti avrebbe trovato collocazione il crocifisso ligneo, che oggi si trova nel Santuario di Santa Margherita, che ben presto sostituì nell’immaginario collettivo dei fedeli (a partire dallo stesso Laudario di Cortona, in cui ricorre più volte il topos del *Christus patiens*) la Croce dipinta attualmente

si erano insediati in una «villa» fuori dalla città di Valenciennes, in diocesi di Cambrai nell’Alta Francia, a trasferirsi all’interno delle mura cittadine, nella sede che fu approntata appositamente per loro da una *domina* locale. Le diverse modalità di insediamento che hanno caratterizzato Valenciennes sembra riproporsi, in tempi e modalità diverse, a Pistoia, dove i frati Minori si sarebbero stanziati presso due diverse fondazioni tra gli anni Venti e Trenta del XIII secolo: una, caratterizzata dalla presenza di frati laici (di cui parla Salimbene de Adam nel suo *Liber de prelati*) e dalla stretta collaborazione con le prime associazioni assistenziali della città presso la chiesa e l’ospedale di S. Maria Maddalena al prato, e una seconda, presso la chiesa di S. Croce, dove i frati si sarebbero installati secondo forme di convivenza maggiormente “istituzionalizzate”; cfr. P. GUALTIERI, *I primi decenni della comunità minoritica di Pistoia. Nuove considerazioni a partire dalle pergamene di Santa Croce*, in *L’Etruria francescana 2.0. Il patrimonio documentario ritrovato dei Frati minori conventuali della Toscana*, a cura di S. Allegrìa, presentazione di A. Bartoli Langeli, Firenze, Associazione di studi storici Elio Conti, 2022, pp. 57-92.

conservata al Museo dell'Accademia Etrusca, di cui parla in questo stesso volume Rossella Cavigli. La Compagnia continuò ad 'abitare' la cappella anche quando, alla metà del Trecento, tale spazio rientrò nel presbiterio (riservato formalmente solo ai religiosi) in seguito ai lavori di ampliamento dell'edificio. Ne fa fede un inventario del 1428, in cui si descrivono gli arredi, estremamente essenziali, che si trovavano nella cappella del Crocifisso – malgrado le sue dimensioni ridotte – per le esigenze logistiche e rituali del sodalizio, e di cui Zimei propone una ricostruzione grafica.

La religiosità popolare legata all'attività di predicazione di Francesco è al centro del saggio di Simone Allegria e Pierluigi Licciardello. Pierluigi Licciardello decostruisce la *Leggenda* del beato Guido da Cortona, uno dei testi dell'agiografia minoritica delle origini fino ad oggi inediti, individuandone due nuclei originari: la cosiddetta *Leggenda prima*, che sarebbe stata composta tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, con l'intento di fissare il momento storico dell'insediamento dei frati Minori a Cortona, e la *Leggenda seconda*, databile tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, che, scevra dalle venature pauperistiche ed eremitiche di ascendenza spirituale della prima, sarebbe stata redatta affinché le vicende del primo beato francescano continuassero a fare parte del corredo liturgico e spirituale della città. L'approfondimento dei problemi filologici e testuali ha permesso a Licciardello di ricostruire lo *stemma codicum* della *Leggenda*, con in testa il cosiddetto 'codice Petrella', di cui Simone Allegria propone – pur in assenza dell'originale – un'analisi paleografica e codicologica. I caratteri materiali del manoscritto sembrerebbero confermare la circolazione della *Leggenda* tra le classi sociali di nuova alfabetizzazione (mercanti, artigiani, bottegai), che a Cortona, così come in altre località dell'Italia medievale, hanno promosso la produzione di testi e codici essenziali sotto il profilo formale, in continuo aggiornamento con il gusto e le tendenze dell'epoca. La lettura della *Leggenda* del beato Guido fatta da Allegria e Licciardello ha così evidenziato come essa sia debitrice, specialmente nella sua prima redazione, di alcuni temi aderenti all'agiografia francescana delle origini (vale a dire, di quel genere di scrittura agiografica che vede nel fondatore il modello su cui performare le vicende dei suoi primi seguaci), mentre nella sua seconda redazione essa si cala più marcatamente nel contesto politico e religioso locale. Non pare infatti improbabile che il volgarizzamento del testo rappresenti un tentativo (fallito) di arginare l'affermazione del culto di santa Margherita, l'altra beata di ispirazione francescana, che fu promosso fin dalla morte della penitente dai Casali, la famiglia

che impose la propria signoria sulla città dal 1325 al 1409. In questa prospettiva, come ricordano gli autori, la scrittura della *Leggenda* del beato Guido «è speculare all'opera di edificazione e decorazione della chiesa di San Francesco a Cortona, che attraversa i secoli arricchendosi e aggiornando continuamente i propri codici semantici a seconda del mutare dei tempi, dei linguaggi e delle sensibilità».

Le diverse sensibilità attraverso le quali si sono analizzati i codici semantici dell'architettura di San Francesco a Cortona hanno dato esito, come noto, a una ricca storiografia che ha fatto della chiesa l'archetipo di una nuova tipologia di edificio religioso – la cosiddetta chiesa-granaio –, nonché di Cortona il modello della topografia sacra, che, sotto l'impulso degli ordini mendicanti, avrebbe ridisegnato il profilo urbanistico delle città tra Due e Trecento. Fulvio Cervini ripercorre le tappe di questo paradigma che, a partire da Girolamo Mancini, il padre degli studi medievistici cortonesi, avrebbe supportato una datazione duecentesca della fattura della chiesa, fino a farne la «matrice di tutti i fienili possibili». La forza e la suggestione di tale proposta, come ricorda Cervini, trova fondamento nel mito di frate Elia 'architetto', che, sebbene non abbia riscontro nelle fonti coeve – il primo a definirlo tale è Mariano da Firenze nel XVI secolo –, ha preso campo specialmente tra chi ha pensato che fosse opportuno mettere in diretta relazione l'attività di coordinamento del cantiere di Assisi svolta dal frate e la promozione della costruzione del complesso monumentale di Cortona. Le evidenze materiali della chiesa di San Francesco a Cortona, al contrario, sembrerebbero evidenziare forti affinità con le volumetrie e gli stilemi architettonici che nel Trecento si irradiano dal cantiere di Santa Maria Novella in altre località della Toscana. Il saggio di Cervini è dunque un invito a leggere la chiesa di San Francesco a Cortona non tanto nella prospettiva di una sua ipotetica esemplarità, quanto piuttosto nella valutazione critica della posizione che tale insediamento occupò nell'ambito dell'architettura mendicante propria del suo tempo.

La dimensione fabbrile dell'architettura della chiesa di San Francesco è al centro dell'intervento di Pietro Matracchi, Renato Lancellotta e Sara Marianelli. Lo studio si basa su una ricognizione accurata del complesso condotta attraverso la realizzazione di un rilievo architettonico eseguito con tecniche laser scanner associate all'utilizzo della fotogrammetria. L'analisi evidenzia una stretta relazione costruttiva tra la parte absidale della chiesa e la prima ala del convento, da cui sarebbe stato avviato il cantiere per la costruzione dell'edificio. Si possono dunque individuare due fasi relative all'apparecchio murario del

fianco della chiesa confinante con il cortile, prima di attuare la connessione con la facciata; la prima riguarda il tratto di muratura che, a partire dal convento, è circoscritto alla zona sottostante le bifore; la seconda comprende il completamento dell'innalzamento della parete, che va ad includere i due finestroni e il tratto murario successivo con la prima spalletta della terza apertura. Seguono due fasi con le quali si ultimò il fianco, innalzando contestualmente la facciata della chiesa per i corrispondenti livelli, ovvero il primo fino a lambire l'oculo e il successivo fino al completamento della fronte. È in questa fase che si predispose un accesso al livello inferiore della chiesa (dove secondo la tradizione si sarebbe trovato l'oratorio dei Laudesi), ma che poi non è stato eseguito. Le analisi, inoltre, dimostrano che la deformazione del fianco meridionale della chiesa (quello lungo via Maffei) preceda il posizionamento delle capriate, che non mostrano segni di fuoriuscita dalla muratura. Il saggio di Matracchi, Lancellotta e Marianelli restituisce l'immagine di un cantiere di lunga durata che rese disponibili nuovi spazi per la chiesa e il convento, ai quali fu aggiunta solo successivamente una torre campanaria, rimasta incompiuta, al di sopra dell'attuale cappella delle reliquie.

Riconsideratane l'architettura, la comprensione del San Francesco di Cortona si giova del confronto con la chiesa minoritica di Trevi, ritenuta affine per tipologia, pianta, alzati e murature, fin dalle prime battute della storia dell'architettura mendicante. L'approfondimento sulla chiesa trevana fornito da Giulia Mancini si basa su un'analisi a tutto campo, in cui strutture, paramenti murari ed elementi della plastica architettonica sono messi alla prova di un'attenta rilettura della documentazione disponibile. Ne emerge un edificio avviato a cavaliere tra XIII e XIV secolo e proseguito per fasi che – contrariamente a quanto sostenuto finora – furono molto più serrate tra loro e comportarono un completamento della fabbrica entro il sesto decennio del Trecento³. La soluzione ad archi-diaframma inizialmente prevista per la copertura inserisce la chiesa in una casistica tipicamente umbra, mentre altri elementi, quali il portale maggiore sul fianco meridionale, realizzato tra terzo e quarto decennio, offrono motivo di confronto con la chiesa cortonese, andando ad avallare la notizia dell'erezione della facciata di quest'ultima in seguito al lascito di Prode di Ranieri

³ La studiosa mostra come i documenti della metà del Quattrocento in cui si parla di un ampliamento e completamento del San Francesco debbano essere riferiti al convento e non all'edificio ecclesiale.

da Cortona nel 1335 e dunque il completamento dell'edificio nelle sue forme attuali a quest'altezza cronologica.

Varcando idealmente il portale della chiesa di San Francesco, il saggio di Giovanni Giura è inteso a delineare una cornice entro cui decifrare quell'«incessante processo di adattamento alle diverse esigenze, scelte, gusti e rimaneggiamenti che si sono susseguiti nei secoli», tramite una lettura condotta in parallelo tra le testimonianze storico-artistiche ancora presenti e una selezione ragionata di fonti che descrivono la chiesa in alcuni momenti di particolare significato. Nel dettaglio sono prese in considerazione la visita apostolica di Angelo Peruzzi nel 1583 volta a impartire un ordine nuovo all'assetto dell'aula ecclesiale in ottemperanza alle direttive post-tridentine, utilissimo strumento per capire la situazione della chiesa fino a quel momento, ovvero il suo assetto medievale e primo-rinascimentale; l'erudito fascicolo steso da padre Ludovico Nuti (ante 1668) che nel descrivere la chiesa dà conto dell'esito ancora in divenire delle disposizioni di Peruzzi, e in cui si annota anche il destino di numerose opere d'arte antiche, mobili o meno, durante il rinnovamento secentesco; l'accurata rappresentazione dell'interno della chiesa alle soglie dell'era moderna offerta da Alberto della Cella nella sua ancora fondamentale *Cortona antica* (1900), ricca di segnalazioni documentarie. Il percorso a ritroso permette di capire l'evoluzione dello spazio sacro, la sua topografia culturale e storico-artistica, e soprattutto di mettere a fuoco l'assetto della chiesa in epoca antica, quando doveva essere caratterizzata da una serie di cappelle ricavate nella muratura, con le pale d'altare surrogate da più economici affreschi affidati però a importanti esponenti della scuola aretina e senese, quali Andrea di Nerio e Jacopo di Mino del Pellicciaio, fino alla decorazione della cappella maggiore a opera di Spinello Aretino alla fine del secolo. Determinante doveva essere l'apparato di immagini dispiegato sul tramezzo, che in origine forse era sormontato in asse dalla grande Croce dipinta di Pietro Lorenzetti (come propone qui Andrea De Marchi), e che ai primi del Cinquecento dovette ricevere una nuova veste con due importanti pale d'altare di Luca Signorelli e della sua bottega, incaricata anche di quella per l'altare maggiore e di un'altra per un altare laterale, attestando una fase di aggiornamento al gusto pienamente rinascimentale prima della svolta controriformata avviata allo scadere del secolo.

La soppressione degli enti religiosi in Toscana tra XVIII e XIX secolo ha determinato, come noto, la dispersione di interi archivi e raccolte documentarie, che oggi si conservano solo in parte in

istituzioni di pubblico accesso. Il saggio di Donal Cooper presenta qui per la prima volta i risultati del 'recupero' di un nutrito gruppo di documenti pertinenti la chiesa di San Francesco a Cortona che si ritenevano dispersi. Buona parte dei documenti si conservano all'Archivio di Stato di Firenze, altri, di epoca più tarda (ma con numerosi riferimenti e citazioni alla documentazione precedente), sono invece depositati presso l'Archivio storico della Provincia Toscana dei frati Minori Conventuali in Santa Croce a Firenze. Lo scavo, che si è giovato, in particolare, della lettura di un inventario di obblighi compilato dal guardiano del convento Domenico Iannelli nel 1607, ha così permesso di ricostruire l'allestimento interno della chiesa nel periodo pre-tridentino. In questa occasione, Cooper focalizza l'attenzione sulla collocazione originaria di quattro cappelle: la cappella di Sant'Antonio di Padova, costruita da Francesco Casali, signore di Cortona, nel 1363; la cappella di San Luigi di Tolosa, di patronato della famiglia Laparelli, e due cappelle intitolate a San Michele arcangelo, una di pertinenza della famiglia Zaccagnini, l'altra della famiglia Bernabei. La lettura comparativa tra il testo del libretto degli obblighi del 1607 e le fonti d'archivio ha così messo in rilievo come l'interno della chiesa sia stato oggetto di una trasformazione continua dettata sia dalle esigenze liturgiche ma anche dalle istanze promosse dal mecenatismo locale, spesso impegnato nella 'conquista' di spazio e visibilità sociale. Questo fenomeno comportò più di un rinnovamento, ancora prima del fervore controriformista, che interessò principalmente la porzione della navata occupata dal tramezzo. Qui avrebbero trovato collocazione, come proposto anche da Giovanni Giura, le due tavole di Luca Signorelli, oggi conservate al Museo Diocesano, che molto probabilmente avrebbero dovuto coordinarsi con la pala dell'altare maggiore, ma che rimase incompiuta per la morte dell'artista nel 1523.

Nel 1243 frate Elia fu inviato in Oriente da Federico II per negoziare i trattati di pace tra Baldovino II, imperatore latino di Costantinopoli, e Giovanni III Vatatzes, imperatore greco di Nicea. Qui avrebbe inoltre definito le clausole di matrimonio fra lo stesso Giovanni III e la figlia dello Svevo, Costanza, a suggello della pace raggiunta. A dimostrazione dell'esito positivo dell'ambasceria, Elia portò con sé numerose reliquie, tra le quali anche il frammento della Croce Santa che si trova oggi nella chiesa di San Francesco. La presenza della reliquia conferì all'edificio la fisionomia di un vero e proprio santuario cittadino, tanto che nel 1507 il comune di Cortona commissionò all'orafo perugino Cesarino del Roschetto, forse su intercessione dello stesso Signorelli,

con il quale condivideva l'amicizia con Raffaello e Perugino, un tempietto di rame e argento per la sua ostensione. Il saggio di Daniele Simonelli ripercorre le vicende, particolarmente travagliate, della realizzazione del tempietto-reliquiario, che si protrassero per più di due secoli. Il lavoro, avviato da Cesarino del Roscetto, passò al cortonese Girolamo Palei, al quale si avvicendarono, negli anni, il romano Paolo Tornieri e lo scultore Bernardino Radi.

Come nella stragrande maggioranza delle fondazioni mendicanti, anche per San Francesco di Cortona la stagione della Riforma costituisce un lungo periodo di rinnovamento che salda insieme istanze legate al culto e nuove concezioni estetiche. Ne dà conto il denso saggio di Alessandro Grassi che affronta la questione non limitandosi al commento della 'quadreria' della chiesa, del resto piuttosto nota agli specialisti del Seicento toscano e romano, bensì restituendo un contesto ricco e articolato in cui comunità religiosa, patronato laicale, scultori e pittori danno vita a un sistema che tiene insieme le intitolazioni degli altari, le commissioni, le fogge delle mostre e i dipinti che vi furono alloggiati. In questo quadro generale, che mette in valore l'organicità del processo, emergono poi con forza nuove letture sui singoli episodi (esemplare quella sul *Miracolo della Mula* del Cigoli, manifesto dell'arte della Riforma); precisazioni attributive sulle mostre lapidee (per le quali furono attive la bottega di Mariotto Radi e quella dei Berrettini), sul Crocifisso ligneo dell'omonimo altare, ma anche su alcuni dipinti poco noti attestati in chiesa da fotografie d'epoca; inedite notizie documentarie sui patronati, che ci offrono la possibilità di penetrare nella realtà stratificata delle assegnazioni, commissioni e realizzazioni delle nuove cappelle.

Un'ultima sezione del volume è dedicata di nuovo alle opere medievali, con uno sguardo che si allarga oltre le mura della chiesa di San Francesco ma per metterla implicitamente di nuovo al centro delle ricerche. Se è giusta l'ipotesi che nelle forme in cui la vediamo oggi essa è frutto di una ricostruzione tra gli ultimi anni del Duecento e i primi decenni del Trecento, assume particolare rilevanza quale unico resto della decorazione della primitiva costruzione di metà Duecento (la 'chiesa di frate Elia') la Croce dipinta oggi conservata al Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona (MAEC). La delicata opera, per lungo tempo ricoverata nei laboratori della Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto e Arezzo, beneficia oggi dell'accurato restauro condotto da Rossella Cavigli, che ne dà conto in queste pagine aggiungendo le considerazioni finali al resoconto del lavoro *in progress* presentato durante il

convegno nel 2020⁴. Ricostruendone le vicende materiali e conservative, e avvalendosi di una serie di indagini non invasive, Cavigli offre un'analisi della tecnica di esecuzione di questo raffinato prodotto figurativo del nono decennio del XIII secolo, sia dal punto di vista del supporto ligneo sia da quello propriamente pittorico: emerge con forza la grande qualità e ricercatezza delle lavorazioni, specie delle lamine metalliche, che connota l'operato dell'anonimo autore denominato dalla critica Maestro delle Croci Cortona-Loeser.

Numerose sono le direttrici che è possibile sviluppare a partire da una realtà complessa quale quella minoritica cortonese, intendendo con essa quell'intreccio tra comunità religiose e laiche, tra edifici e spazio urbano, tra opere d'arte e contesto culturale. Esemplicative in questo senso sono le vicende di Margherita da Cortona – che forse pregava davanti alla Croce del MAEC al tempo in cui quest'ultima doveva essere issata sul tramezzo della prima chiesa francescana – e della tavola agiografica realizzata immediatamente dopo la sua morte nel 1297 per promuoverne il culto, oggi conservata al Museo Diocesano. L'analisi dell'opera proposta da Giulia Spina, sia in relazione alla sua iconografia e alla sua destinazione originale (aspetti proposti durante il convegno e poi sviluppati in altra sede)⁵, sia dal punto di vista del suo stile e del possibile autore (in questa sede), hanno mostrato la complessità di tale manufatto e l'ampia rete di relazioni che ha portato alla sua realizzazione. Superando le difficoltà dovute a uno stato di conservazione pressoché disastroso, Spina si è concentrata soprattutto sulle incisioni sull'oro e sui motivi decorativi ancora leggibili in numerosi punti della tavola, che denotano un'acculturazione dell'anonimo autore decisamente indirizzata verso Siena, e che accomunano la tavola al catalogo dello stesso Maestro delle Croci Cortona-Loeser, di cui il contributo è anche l'occasione per un riesame e una rivalutazione nell'ambito di quella congiuntura cimabuesco-duccesca che accentrava le migliori istanze della pittura toscana prima dell'affermarsi dell'astro di Giotto.

Uscendo da San Francesco – ma per rientrarci immediatamente –

⁴ Alcuni aspetti del restauro sono stati intanto presentati dall'autrice in R. CAVIGLI, *La croce dipinta del MAEC di Cortona. Un caso di trasporto parziale con nuovi materiali*, in *Knocking on wood. Materiali e metodi per la conservazione delle opere in legno*, a cura di R. Bestetti, I. Saccani, Padova 2023, pp. 163-71.

⁵ G. SPINA, *Santità per immagini. Iconografia e funzione della tavola della beata Margherita del Museo Diocesano di Cortona*, «Iconographica», 22, 2023, pp. 56-68.

il contributo di Andrea De Marchi affronta un nodo cruciale della fervente stagione artistica cortonese di primo Trecento, caratterizzata dall'attività giovanile di Pietro Lorenzetti, culminata ad Assisi nel transetto della basilica inferiore di San Francesco. Tramite serrati confronti e considerazioni sul percorso del grande pittore, De Marchi assegna alla Madonna col Bambino e alla grande Croce dipinta del Museo Diocesano di Cortona una posizione in testa di serie, mettendo in luce l'acuto compromesso tra il magistero di Duccio e le decise, per quanto acerbe, aperture alla nuova concezione dello spazio e dei volumi derivata da Giotto. Ibrida e sperimentale – a cerniera tra i più arcaici polittici duecenteschi a monte della Maestà del Duomo di Siena e le compiute formulazioni gotiche delle macchine d'altare gotiche di Simone Martini e dello stesso Pietro per la Pieve di Arezzo – doveva essere anche la foggia del polittico di cui la Madonna era l'elemento centrale, mentre il grande Crocifisso ha tutte le caratteristiche di una *Crux de medio ecclesiae* destinata a essere issata sul tramezzo di un'aula mendicante. De Marchi avanza l'ipotesi che le due tavole fossero state commissionate per la medesima destinazione⁶, ovvero la chiesa di San Francesco, che in quegli anni doveva essere un cantiere aperto ma già pronto ad accogliere un apparato di immagini che – come mostrano altri casi⁷ – poteva avere anche la funzione di magnificare l'edificio ancora *in fieri* e attirare nuovi investimenti per il completamento della fabbrica.

Molti aspetti rimangono da indagare, o da riconsiderare, con lo stesso spirito multidisciplinare e costruttivo che si è cercato di mettere in pratica in questa occasione. Tra questi, l'indagine sul corpo degli edifici conventuali, sulla funzione e sulla decorazione degli spazi dedicati alla vita dei frati; lo studio dell'apparato dei codici liturgici e della biblioteca della comunità conventuale; e ancora il rapporto tra la chiesa e la città in termini di urbanistica e di storia economico-sociale,

⁶ La *Madonna* è giunta al Museo Diocesano della Cattedrale, mentre la grande *Croce* dalla chiesa di San Marco, ma in entrambi i casi non è possibile tracciarne la provenienza prima del XIX secolo.

⁷ Emblematico quello di Santa Maria Novella a Firenze, dove la grande *Croce* di Giotto e la *Maestà* di Duccio vennero realizzate quando della chiesa domenicana era stato realizzato poco più che il transetto: A. DE MARCHI, *Duccio e Giotto, un abbrivo sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora "in fieri"*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, I, *Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 125-55.

con uno sguardo allargato alle altre fondazioni mendicanti e monastiche che insistevano sullo stesso tessuto e che, anche sul piano artistico, istituivano con il polo minoritico relazioni di emulazione e concorrenza. Più in generale l'inserimento del San Francesco di Cortona nella 'rete' delle chiese mendicanti centro-italiane (ma anche oltre) non più con l'intenzione di individuare modelli e derivazioni, bensì in termini nuovi e articolati che considerano monumenti di tale complessità come organismi viventi, la cui storia è da leggersi in continua evoluzione e in perenne confronto con la realtà che di volta in volta li circonda⁸.

SIMONE ALLEGRIA, GIOVANNI GIURA

⁸ Ringraziamo la Scuola Normale Superiore, il Centro studi frate Elia da Cortona, il Comune di Cortona e l'Accademia Etrusca, che hanno reso possibile la realizzazione del convegno e la pubblicazione di questi atti. Un ringraziamento speciale per il prezioso lavoro editoriale svolto dalle Edizioni della Normale va alla responsabile editoriale Maria Vittoria Benelli e alla responsabile dell'impaginazione e della grafica Bruna Parra. Per le fotografie della chiesa di San Francesco di Cortona e delle opere al suo interno ringraziamo Rocco D'Errico, Lorenzo Dottorini, Gaetano Poccetti e Simone Rossi. Il presente volume è stato chiuso alla fine del 2024, dunque le autrici e gli autori non hanno potuto tenere debitamente presenti le pubblicazioni uscite nei primi mesi del 2025.



Cortona, chiesa di San Francesco

1. Facciata.
2. Veduta absidale.



Cortona, chiesa di San Francesco

3. Veduta del fianco sinistro.

4. Veduta dell'angolo tra il fianco sinistro e gli edifici conventuali.



Cortona, chiesa di San Francesco

- 5. Interno.
- 6. Parete destra.
- 7. Parete sinistra.

Dalla precarietà francescana alla stabilità minoritica

Avverto subito che al titolo di questo mio intervento occorre aggiungere un sottotitolo del tipo *Alcune note*, o qualcosa del genere: affinché con immediatezza sia chiaro che, dato il poco tempo concesso, mi sono possibili soltanto talune considerazioni tematiche e problematiche intorno ad argomenti di grandissimo rilievo e di vasta estensione, che richiederebbero invece un'analisi e una esposizione assai distese e puntuali, qui improponibili, considerando pure che occorrerebbe inoltrarsi nella relativa corposa bibliografia. Per altro verso, vorrei rendere esplicito il mio totale distanziamento dalla cosiddetta *narrazione storica*, affermando nel contempo il mio approccio *démodée* e il mio stile *vintage* nell'affrontare il passato: quel passato che, diversamente da quanto di norma si crede in modo per lo più acritico e talvolta ideologico, non è in sé storia; quel passato che soltanto una complessa operazione intellettuale, compiuta sulla documentazione con rigore filologico e metodologico e con correttezza interpretativa, può trasformare in storia. Sono del tutto consapevole di non dire alcunché di nuovo, riproponendo, con rispetto e devozione, *qualcosa* di prossimo a ciò che già gli 'antichi' avevano sostenuto, distinguendo le *res gestae* dalla *historia rerum gestarum*. Su un piano diverso, sono ugualmente consapevole di non poter apportare clamorose novità sul tema *Dalla precarietà francescana alla stabilità minoritica*, salvo in campo lessicale e concettuale: tema cronologicamente limitato agli anni Quaranta del Duecento.

Lo spunto iniziale per questo intervento è offerto dalla *Presentazione* di Andrea De Marchi al bel volume di Giovanni Giura dedicato al *San Francesco di Asciano*, edito nel 2018¹. La *Presentazione* comincia

Si pubblica il testo così come letto in occasione del convegno con l'aggiunta delle note essenziali.

¹ A. DE MARCHI, *Presentazione. Un osservatorio esemplare*, in G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, pp. 5-7.

così: «Le chiese francescane sono sempre un condensato vertiginoso di storia». Tali parole pongono subito un interrogativo all'apparenza semplice, interrogativo che con ogni probabilità sfugge ai più: che cosa si intende per «chiese francescane»? Siffatta domanda si complica e si fa ancor più problematica, quando lo stesso Andrea De Marchi ricorda ancora che il libro di Giura è tratto dalla «tesi di perfezionamento [...], che aveva un titolo emblematico: *San Francesco d'Asciano. Un osservatorio per lo studio delle chiese minoritiche toscane*»². A questo punto un altro interrogativo si impone: San Francesco d'Asciano è da considerarsi una «chiesa francescana» o una «chiesa minoritica»? La domanda sarebbe inopportuna e superflua qualora *francescano* e *minoritico* fossero davvero sinonimi. Tali aggettivi nel linguaggio quotidiano, e non solo, vengono adoperati in modo sinonimico, con larghissima prevalenza del primo.

Parrebbe tutto ovvio e indiscutibile, se non si dovesse rimandare molto indietro nei secoli né si ponesse mente al fatto che nel secolo XIII (e per lungo tempo ancora) l'aggettivo *franciscanus* era del tutto ignoto, entrando nella lingua dotta non prima della fine del secolo XV. Nel volgare italiano *francescano* compare nei primi anni del Seicento e per il derivato *francescanesimo* occorreranno almeno altri duecento anni prima che venga inventato e adoperato³. Per altro verso, il sostantivo *conventus* non indicava affatto un insediamento delle *religiones novae*, ovvero di gran parte degli Ordini cosiddetti mendicanti duecenteschi. D'altronde, lo stesso Giovanni Giura precisa, a ragione, come i «conventi francescani» fossero «chiamati semplicemente *loci*»⁴. Dunque, quelli che solitamente si pretendono «conventi francescani» sono i *loci* dotati di chiesa e edifici residenziali, detti per lo più *domus*, in cui si insediano i frati Minori. Nei «*loci* minoritici»⁵ si insediano i frati Minori, ossia i lontani antenati di quanti oggi – ma in modo improprio ed errato in riferimento al Duecento – si autodefiniscono e vengono definiti *francescani*.

A qualcuno l'attenzione insistita alla terminologia potrebbe apparire una mera e superflua finezza filologica ed erudita, ma non è così. La correttezza e proprietà lessicali rispondono all'esigenza di assumere a

² *Ibid.*, p. 5.

³ Cfr. G.G. MERLO, *Monasteri e conventi come segni di identità*, «Franciscana. Bollettino della Società internazionale di studi francescani», XX, 2018, pp. 245-60: 245.

⁴ *Ibid.*, p. 34 sg.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

priori visioni, interpretazioni e prospettive che siano peculiari dell'oggetto della ricerca, e non frutto di costruzioni teologiche e ideologiche nate nel corso del tempo: costruzioni teologiche e ideologiche che adattano, subordinano, manipolano e plasmano il *passato* in funzione del *presente*. Un'indagine lessicale diacronica relativa a *franciscanus/francescano* e a *francescanesimo* risulta di assoluta importanza e utilità, consentendo di conoscere e capire il tortuoso percorso che ha condotto all'attuale prevalenza di quell'aggettivo e di quel sostantivo, diventati veri e propri stereotipi, ripetuti in modo generalizzato, e ai giorni nostri giunti addirittura a identificare in modo unitario e indifferenziato le varie "famiglie" e i loro membri (Minori, Minori conventuali, Cappuccini, Terz'Ordine regolare) oggi, appunto, «francescani».

Abbandoniamo la contemporaneità e riportiamoci al secolo XIII, quando i frati Minori erano frati Minori, e non francescani. Allora – nel Duecento – nessuno, a voce o per iscritto, li avrebbe chiamati «francescani», né avrebbe definito come «francescana» una loro chiesa e «francescano» un loro *locus* urbano, rurale o romitoriale. Ciò non toglie che, per necessità analitiche, concettuali ed espositive, noi possiamo e dobbiamo servirci di *francescano* e *francescanesimo*; ma usiamoli in riferimento – si badi – solo e soltanto a frate Francesco d'Assisi e alla primitiva fraternità, mentre *minoritico* e *minoritismo* vanno adoperati a proposito dei membri, delle vicende e degli sviluppi propri dell'Ordine dei frati Minori. A conferma doverosa (e per me gratificante) si pensi a quanto scrive un 'francescanista' contemporaneo quale Jacques Dalarun nella *Introduction* all'ammirevole volume *François d'Assise* del 2010: «Tout au long de ce volume, nous essayons de respecter la partition entre l'adjectif 'franciscain' et l'adjectif 'mineur'. Par 'franciscain', nous entendons ce qui a directement trait à l'homme François et n'usons pas du substantif les 'Franciscains' pour désigner les frères, pour la bonne raison qu'un tel usage n'a aucune attestation dans nos sources»⁶.

La distinzione non è evitabile, anzi si impone, perché nel Duecento francescanesimo e minoritismo, dal punto di vista sia concettuale e teorico, sia concreto e fattuale, non coincidono. Il francescanesimo di frate Francesco è subordinativo, sottomissivo. Non occorre insistere su tale dimensione essenziale e esistenziale, che a buon diritto è detta anche *minorità*, vale a dire indica la condizione di chi è collocato e

⁶ J. DALARUN, *Introduction*, in *François d'Assise. Écrits, Vies, témoignages*, I, Paris 2010, p. 31, nota 1.

si colloca tra coloro che sono agli ultimi posti nella società civile ed ecclesiastica, persone povere, di nessun conto e valore, totalmente sottomesse al *potere* delle mani altrui, e dipendenti dalla volontà degli altri. Il minoritismo è invece dominativo nel senso che intende e pretende di avere una propria specifica, attiva e visibile presenza nella società, nella Chiesa cattolico-romana e nella vita quotidiana, entrando nei processi culturali e decisionali che coinvolgono e guidano le istituzioni, le società e le persone, uomini e donne⁷. Non è chi non capisca quali possano essere, sul piano sia della possibilità sia della realtà, le forme in cui il francescanesimo subordinativo e il minoritismo dominativo manifestino il loro essere in dimensioni materiali e in forme simboliche.

Alla precarietà esistenziale dell'uno segue la stabilità istituzionale dell'altro. Sulla precarietà esistenziale e insediativa di frate Francesco e dei suoi primi *fratres* – che dovevano e volevano vivere «sicut advene et peregrini» – le conoscenze sono oggi ampie, articolate e precise attraverso le pionieristiche e originali ricerche di Luigi Pellegrini, che, dopo aver suscitato qualche prevedibile sconcerto, sono state seguite da altri studiosi e oggi sono imprescindibili⁸. Meno acquisite sono le conoscenze intorno alle metamorfosi che avvennero nella fraternità, oramai definita dal punto di vista giuridico e organizzativo nell'Ordine dei frati Minori, per passare dalla precarietà alla stabilità, ancora vivente frate Francesco⁹. Le metamorfosi si manifestano negli anni Venti del Duecento, quando le pressioni esterne e interne all'Ordine spingono all'acquisizione di «ecclesias, habitacula pauperula et omnia alia que pro ipsis [i frati] construuntur»: sono parole, assai note, del Testamento di frate Francesco d'Assisi¹⁰. Innanzitutto, ci sono i papi e la Curia romana, i quali volevano che l'Ordine minoritico assumesse una fisionomia monastica e, nel contempo, pastorale, im-

⁷ Cfr. M.T. DOLSO, *Minorità e minoritismi*, in *Frater Franciscus. Storia e attualità*, Atti del XLVIII convegno internazionale (Assisi, 15-17 ottobre 2020), Spoleto 2021, pp. 131-69.

⁸ Cfr., tra le molte opere, L. PELLEGRINI, *I luoghi di frate Francesco, Memoria agiografica e realtà storica*, Milano 2010.

⁹ Per quello che segue nel testo cfr. G.G. MERLO, *Nel nome di san Francesco. Storia dei frati Minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI secolo*, Padova 2003, pp. 57-116.

¹⁰ FRANCESCO D'ASSISI, *Scritti*, a cura di C. Paolazzi, Grottaferrata (Roma) 2009, p. 308.

plicante la stabilizzazione in strutture religiose e abitative adeguate. Tale volontà convergeva, all'interno dell'Ordine, con l'orientamento in senso sacerdotale dei frati eminenti, per lo più originari di paesi più o meno lontani dalle regioni dall'Italia centrale, e, dall'esterno, con le pressioni di gruppi operanti nella società, laici ed ecclesiastici, attratti dalla 'novità' di frate Francesco, dei suoi compagni e della prima generazione minoritica.

A quest'ultimo proposito significativa e chiarificatrice è la lettera che frate Elia, tra il luglio del 1225 e il luglio del 1226, invia ai suoi confratelli di Valenciennes, in diocesi di Cambrai nell'Alta Francia, per invitarli ad accettare di trasferire il loro «conventus», situato fuori dalla «villa», in un «locus ydoneus» all'interno delle mura cittadine¹¹. Con ogni probabilità qui «conventus» non vuole dire altro che il luogo in cui i frati *convergono*, ovvero si ritrovano. Non ha valore edilizio. I frati di Valenciennes si erano rifiutati di inurbarsi, perché la nuova sede, per loro appositamente approntata dalla contessa Giovanna di Fiandra, appariva un «locus non aptus nisi amatoribus huius seculi». L'invito di frate Elia, in nome della sottomissione che i Minori dovevano dimostrare ai loro «domini, specialiter boni et honesti», si motivava anche in dipendenza dall'intervento di Onorio III, il quale aveva emanato lettere di autorizzazione alla «translatio» di quell'insediamento. Il mutamento di sede a Valenciennes si basava non su idealità e spinte direttamente 'evangeliche', ma su ragioni molto concrete di carattere così politico sociale come ecclesiastico-istituzionale. Si pensi, da un lato, all'iniziativa della contessa Giovanna di Fiandra – una *domina* – e all'intervento del papa. D'altro lato, si ponga attenzione al richiamo di frate Elia ai confratelli affinché fossero sottomessi, com'era doveroso da parte dei Minori, ai loro «domini, specialiter boni et honesti».

Tutto ciò contrastava con la resistenza opposta dai frati a trasferirsi in un «locus non aptus nisi amatoribus huius seculi»: una resistenza, diremmo, riconducibile a quello che abbiamo definito francescanesimo subordinativo, del tutto estraneo e alternativo ai valori o, meglio, ai disvalori di 'questo secolo'. Si ricordi che, più o meno nello stesso periodo, a Erfurt, città della Turingia, i «burgenses» locali, intendendo costruire una nuova sede per i Minori, chiedono a frate Giordano da Giano «si ad modum claustrum sibi vellet edificari», si sentono rispondere dallo stesso Giordano: «Nescio quod sit claustrum. Tantum edificate nobis domum prope aquam ut ad lavandum pedes in ipsam

¹¹ Cfr. MERLO, *Nel nome di san Francesco*, p. 69 sg.

descendere possimus»¹². Abbiamo dunque due esempi, tra non pochi altri possibili, di come le prime forme di stabilità insediativa si realizzassero tenendo presente l'invito di frate Francesco a non accettare «ecclesias, habitacula paupercula et omnia alia que pro ipsis constructuntur [...], nisi essent sicut decet sanctam paupertatem [...] semper ibi hospitantes sicut advene et peregrini»¹³.

Per contro, proprio i contenuti della lettera di frate Elia del 1225-1226 attestano che il francescanesimo subordinativo non riusciva a contrastare la forza prevalente del minoritismo dominativo, anche se il primo veniva assunto come carattere 'originario', magari sintetizzato e sublimato nel concetto di 'altissima povertà': carattere non statico, bensì dinamico, da adattare e piegare al trascorrere del tempo e al mutare delle situazioni, determinato da molti fattori, tra cui soprattutto la crescita numerica e qualitativa dei frati e la progressiva integrazione e ascesa dell'Ordine minoritico nelle società e nella Chiesa cattolico-romana – il primo vescovo proveniente dai Minori è frate Leone, nominato arcivescovo di Milano nel 1241¹⁴. Frate Elia sembra optare per una presenza visibile dei frati nel cuore della vita collettiva in diretto rapporto con il vertice della società, portando e testimoniando in essa i valori 'altri' del francescanesimo: testimoniando aggiungerci, in modo attivo, i valori evangelici in modo tale da incidere nella vita collettiva, sociale e politica, oltre che ecclesiastica e religiosa. A ben considerare, forse o proprio in questo consiste la grande 'illusione' vissuta da frate Elia¹⁵ fino a poco dopo la sua deposizione del 1239: nel suo essere al servizio di Gregorio IX, oppure nel guidare l'Ordine minoritico, o nel collaborare con l'imperatore Federico II. Salvo che nella edificazione del santuario assisano per il corpo santo di san Francesco, il suo agire sarà alla fin fine destinato al fallimento. Nei primi anni Quaranta del Duecento si ritirerà nell'eremo, ma non rinuncerà, presentandosene le condizioni, a contribuire alla nascita del *locus* minoritico di San Francesco di Cortona. Il francescanesimo subordinativo vissuto nella dimensione romitoriale delle Celle non impedisce, anzi favorisce la promozione della presenza minoritica nel cuore della vicina città: una

¹² *Ibid.*

¹³ FRANCESCO D'ASSISI, *Scritti*, p. 308.

¹⁴ Cfr. G.G. MERLO, *Tra eremo e città. Studi su Francesco d'Assisi e sul francescanesimo medievale. Seconda edizione riveduta e ampliata*, Assisi 2007, pp. 269-335.

¹⁵ Per quanto segue cfr. MERLO, *Nel nome di san Francesco*, pp. 135-50.

presenza materialmente segnalata da una chiesa con connessi edifici collocata in posizione eminente nella topografia urbana.

Tra gli anni Venti e Quaranta del secolo XIII una parallela e diversamente connotata opera di trasformazione del francescanesimo in minoritismo veniva compiuta da altri frati di una componente dell'Ordine, a cui frate Elia non apparteneva – frate Elia era chierico, ma non sacerdote – e che anzi, negli anni Trenta del Duecento, sarà con lui in forte e drammatico contrasto. Il riferimento è ai Minori sacerdoti, *magistri* e studenti che affluiscono nell'Ordine in numero consistente dopo il ritorno di frate Francesco dall'Oltremare nell'estate del 1220. Con loro avviene un più diretto impegno dei frati nella cura d'anime attraverso l'esercizio 'professionale' della predicazione e attraverso la connessa pratica della confessione sacramentale. Con loro dalla connotazione ecclesiale della primitiva fraternità si passa alla posizione propriamente ecclesiastica di un Ordine sacerdotalizzato (non chiericalizzato, come usa dire in modo erroneo). Di tale evoluzione, fortemente voluta e sostenuta dal papato, possono essere prese a simbolo le canonizzazioni di san Francesco nel 1228 e di sant'Antonio nel 1232. Esse aprono una intensa fase di erezione di chiese, in larga maggioranza dedicate al Poverello, con annesse strutture abitative, che in Italia nei primi decenni del Trecento raggiungeranno il numero di cinquecento. Chiese e strutture abitative costituivano il segno architettonico e topografico della presenza vitale e stabile dei Minori nell'esistenza collettiva, in prevalenza delle società urbane e delle città, vescovili e non: presenza implicante rapporti e legami con le famiglie eminenti e con i vertici politici ed ecclesiastici; rapporti e legami certo non esclusivi, ma indispensabili per l'edificazione dei nuovi fabbricati con relativi non modesti costi edilizi e per il mantenimento dei frati. Avere chiese si motivava altresì con l'assunzione di compiti pastorali, soprattutto l'esercizio 'specializzato' della confessione e della predicazione: tale da incidere su edilizia e architettura di chiese e *domus* minoritiche, sulle loro dimensioni e, persino, sugli spazi antistanti la facciata delle chiese¹⁶.

A questo punto si spalanca il panorama sulle aree di competenza degli storici dell'architettura, dell'urbanistica e dell'arte, che molto hanno prodotto nell'ultimo secolo e mezzo. Di recente ne ha reso conto in maniera puntuale e meditata Giovanni Giura nel ricordato

¹⁶ *Ibid.*, pp. 86-107.

volume su *San Francesco di Asciano*¹⁷. Non spetta certo a me in questa sede entrare in campi che non sono di mia competenza. Mi limiterò pertanto a rinviare alle pagine di Giura, invitando a leggerle con attenzione e a discuterle con passione. Credo che al termine della lettura e della discussione a tutti si presenterà la fondamentale e ineludibile domanda relativa a quali fossero i caratteri peculiarmente ‘francescani’ delle chiese minoritiche, a meno che si tratti di una domanda sbagliata, che dovrebbe essere invece così formulata: quali sono i caratteri peculiarmente minoritici delle chiese minoritiche rispetto a quelle cittadine dipendenti da enti monastici o da Ordini ospitalieri, Guglielmiti, Umiliati, Predicatori, Giamboniti, Brettinesi, Serviti, Agostiniani¹⁸ e così via?

GRADO GIOVANNI MERLO

¹⁷ GIURA, *San Francesco di Asciano*, soprattutto alle pp. 71-80, 101 sg.

¹⁸ Per una aggiornata presentazione di acquisizioni e direzioni di ricerca in prevalente prospettiva di storia dell'architettura cfr. *La città medievale è la città dei frati?/ Is the medieval town the city of the friars?*, a cura di S. Beltramo e G. Guidarelli, Sesto Fiorentino 2021.

Lo spazio sacro della confraternita laudese di San Francesco a Cortona

La vicenda costruttiva della chiesa di San Francesco s'intreccia, fin quasi dalle origini, con quella sociale e rituale della confraternita proprietaria del celebre *Laudario di Cortona*¹. Congiuntura non ancora sfruttata a dovere, poiché il valore – anche emblematico – della più antica fonte notata di poesia in lingua italiana ha inevitabilmente catalizzato l'attenzione degli studiosi sui suoi aspetti contenutistici relegando il contesto in una posizione appena percettibile e nemmeno scevra da incrostazioni. La più palese è la creduta intitolazione dell'ente a «Santa Maria delle Laudi», equivoco insorto almeno a partire dalle edizioni vasariane di Gaetano Milanesi² e ora chiarito grazie alla scoperta di una lettera di confraternità inviata dal vescovo Ranieri Ubertini «priori et consortio fraternitatis beate et semper virginis Marie et beati Francisci» il 17 marzo 1326 per la concessione di quaranta giorni d'indulgenza legati al canto delle laude³.



Funded by the European Union (Horizon Programme for Research and Innovation 2021-2027, ERC Advanced Grant “The

Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody (12th-16th centuries)”, acronym LAUDARE, project no. 101054750). Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

¹ CORTONA, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91. Del repertorio ivi trasmesso si contano a tutt'oggi ben undici edizioni musicali e almeno quattro unicamente letterarie, cui deve aggiungersi il recente facsimile integrale del codice *Il Laudario di Cortona. Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, ms. 91*, a cura di M. Gozzi e di chi scrive, pubblicato a Lucca dalla Libreria Musicale Italiana nel 2015.

² Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1878-1885, 9 voll., II (1878), p. 522.

³ FIRENZE, Archivio di Stato, Diplomatico, pergamene adespote, alla data. Trascrizione e studio in F. ZIMEI, *Il Laudario di Cortona nel suo contesto d'uso*, in *Frate Elia*,

Il vero nome del sodalizio non altera ovviamente quell'indole mariana già sancita dall'ampia sezione di *Laude della Vergine* che ne inaugurava il repertorio, ma presuppone che in origine i confratelli si radunassero davanti a un'immagine sacra caratterizzata anche dalla presenza di san Francesco. Ciò doveva avvenire all'interno di un oratorio dedicato, del quale sfugge l'esatta ubicazione: sappiamo solo che santa Margherita si era spesa personalmente con i Frati Minori per farlo ampliare, come si desume da un passo della *Legenda* di fra Giunta Bevegnati in cui è Cristo stesso a esortarla:

Vnde magnum anniuersarium ad construcionem loci beati Francisci, ut lacrimae que funduntur in dicto loco penas mitigarent eorum [trium defunctorum ndr.], heredes ipsorum deberent facere, ut falsa lucra dimitterentur. [...] Et dicas fratribus meis quod non timeant loci noui ampliationem, ut spatium ad flendum habeant in orationis suis, sine impedimento secretarum orationum⁴.

Alcuni esegeti, a partire da Lodovico Bargigli da Pelago, primo editore del testo agiografico, hanno proposto d'identificare tale ambiente con un vano ipogeo sotto la facciata della chiesa cui si accedeva dal piccolo varco – ora murato – a sinistra del portale d'ingresso⁵. Nel merito si è anche sostenuto che poteva «essere già in funzione negli anni in cui [frate] Elia era ancora in vita; solo dopo, intorno al 1275 e per volontà della stessa santa Margherita, questo fu oggetto di lavori resisi necessari per ospitare la confraternita che, nel frattempo, era di gran lunga cresciuta di numero e d'importanza»⁶. Recenti indagini strumentali discusse proprio in questo volume hanno tuttavia per-

i laici e le associazioni laicali cortonesi, a cura di P. Bruschetti, Spoleto 2020 (Cortona francescana, Nuova serie, 3), pp. 169-86: 170-1.

⁴ Cfr. *Iunctae Bevegnatis legenda de vita et miraculis beatae Margaritae de Cortona*, critiche edita a F. Iozzelli ofm, Grottaferrata 1997, IX, 32.

⁵ Cfr. *Antica leggenda della vita e de' miracoli di S. Margherita di Cortona, scritta dal di lei confessore fr. Giunta Bevegnati dell'ordine de' Minori colla traduzione italiana di detta leggenda posta dicontra al testo originale latino e con annotazioni e dissertazioni diverse ad illustrazione del medesimo testo per opera di un sacerdote divoto di detta santa e socio della insigne Accademia Etrusca di Cortona*, Lucca, Francesco Bonsignori, 1793, p. 46. La restante bibliografia è fornita in *Iunctae Bevegnatis legenda*, pp. 64-5.

⁶ G. GNOZZI, *Il complesso minorita di San Francesco a Cortona*, Tesi di laurea, Università di Roma "La Sapienza", 1990-1991, p. 249, cit. in *Iunctae Bevegnatis legenda*, p. 65. Il passo è in buona parte ricalcato su un'affermazione di G. LANDINI, *Il codice*

messo di accertare che lo spazio in parola non solo è molto esiguo ma anche difficilmente databile al periodo indicato, dal momento che l'edificio raggiunse la lunghezza attuale solo verso il terzo decennio del Trecento⁷. D'altra parte, neppure la cronologia della confraternita può farsi risalire così indietro poiché la prima congrega laicale di Cortona, intitolata alla Misericordia e attiva al servizio dell'omonimo Ospedale, operò a partire dalla primavera 1286⁸. L'azione della cellana a sostegno dei laudesi deve dunque spostarsi di alcuni anni in avanti, mentre il suo esortare i Frati affinché «non timeant loci noui ampliacionem» induce a credere che l'oratorio fosse situato all'interno del complesso conventuale, all'epoca dei fatti ancora in fase di cantiere⁹.

Ciò che in ogni caso appare dirimente è proprio la posizione di Margherita: il suo intervento e, a monte, la sua sensibilità alle esigenze logistiche di un sodalizio che sappiamo essere stato aperto ad ambo i sessi¹⁰ potrebbero implicare che, almeno ai primordi, ella ne avesse fatto parte in prima persona. Qualunque sia stata la sua natura, era un legame talmente noto che i membri ne fecero un preciso tratto identitario, decisivo nella precisazione del loro spazio sacro quando troverà accoglienza all'interno della chiesa.

In detta sede, rimasta poi definitiva, l'ormai «Fraternitas laudum

aretino 180: *laudi antiche di Cortona*, Roma 1912, p. 35, mutuata a sua volta dal citato commentario del Bargigli.

⁷ Cfr. l'intervento di P. MATRACCHI, R. LANCELOTTA, S. MARIANELLI, *Il complesso di San Francesco a Cortona. Cantieri, fasi di costruzione e trasformazioni*, in questo stesso volume.

⁸ Come precisa P. LICCIARDELLO, *Gli statuti delle confraternite di Cortona (1286-1325)*, in *Frate Elia, i laici e le associazioni laicali cortonesi*, a cura di P. Bruschetti, Spoleto 2020, pp. 95-129: 100, i suoi capitoli furono approvati il 26 marzo di quell'anno.

⁹ Lo stesso Bargigli menziona anche un altro oratorio, a suo dire di uso esclusivo dei frati, corrispondente alla «seconda stanza dell'odierna sagrestia»: dell'originaria destinazione «pare, che non possa dubitarsene; avendo essa tutta la forma di oratorio, ed essendovi ancora, come in antico una specie di altare, che serve come per banco da paramenti; e di più essendovi state fino a questi tempi, varie sepolture» (*Antica leggenda della vita e de' miracoli di S. Margherita di Cortona*, p. 46).

¹⁰ Ne fa espressa menzione l'*addendum* in calce alla citata lettera dell'Ubertini con cui il 7 giugno 1367 il vescovo Benedetto Vallati rinnovava «omnibus et singulis tam maribus quam feminis dicte fraternitatis et ipsi fraternitati adhere volentibus» l'indulgenza concessa dal predecessore, e non c'è motivo per ritenere che in precedenza le cose andassero diversamente.

ecclesie Sancti Francisci» risultava già insediata nel 1402¹¹. Un'annotazione tardiva ma fededegna, vergata sulla risguardia anteriore di un *leggendario* di pertinenza confraternale, nel rivelarne l'esatto perimetro cerimoniale lascia intendere i motivi del trasloco, che – come si dirà più avanti – parrebbe rimontare alla prima metà del Trecento: «Tale compagnia delle Laudi di S. Francesco adunavansi [!] avanti dell'altare presso la porta laterale della medesima chiesa detto l'Altare del Crocifisso, avanti del quale orava S. Margherita»¹².

In virtù del loro rapporto privilegiato con la santa – rivendicato forse fin da quando se n'era cominciato a praticare il culto – i laudesi avevano insomma acquisito la legittimazione a occupare il punto della chiesa in cui nel 1277 – «coram ymaginem Christi» – ella aveva avuto la rivelazione della Passione¹³ e per questo motivo fu in seguito contrassegnato dalla cappella detta appunto del Crocifisso, dominata dalla scultura che la tradizione collegava a quell'esperienza mistica e che per questa ragione nel 1602 verrà solennemente trasferita nel santuario eponimo, dove tuttora si trova (fig. 1). Si tratta di un *Cristo doloroso* policromo «opera di un intagliatore verosimilmente tedesco acclimatatosi in Toscana, databile» tuttavia «verso il 1340»¹⁴. Sebbene in pas-

¹¹ La nuova denominazione si legge nel locale Catasto dei beni ecclesiastici (CORTONA, Archivio storico del Comune, con la segnatura C7, c. 199v). Cfr. D.E. BORNSTEIN, *Corporazioni spirituali: proprietà delle confraternite e pietà dei laici*, «Ricerche di storia sociale e religiosa», 48, 1995, pp. 77-90: 82. Sugli aspetti amministrativi e funzionali del sodalizio a partire dal nuovo secolo si veda B. GIALLUCA, *La Fraternita di Santa Maria e San Francesco di Cortona*, in Luca Signorelli – *L'ardore della forma, nella ricorrenza dei 500 anni dalla morte*, a cura di G. Olivastri, Milano 2023, pp. 159-81.

¹² Il passo, databile al XVII secolo, si legge nella seconda risguardia anteriore del ms. Pal. 120 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dove viene altresì precisato che il codice è di mano del rimatore Ser Silvestro di Ristoro di Cristofano Ristori e che fu ultimato il 24 agosto 1433. Tra i contenuti, oltre a una redazione del poema in ottave sulla Passione del senese Cicerchia, si segnalano un cantare su Maria Maddalena e un volgarizzamento della vita di Margherita da Cortona ricavato da quella di Giunta Bevegnati. Per una descrizione della scrittura e del contesto di produzione del manoscritto vd. l'intervento di S. ALLEGRIA, P. LICCIARDELLO, *La Leggenda del Beato Guido: tra agiografia francescana e identità civica cortonese*, in questo stesso volume.

¹³ Nella circostanza, secondo il racconto agiografico, Cristo così parlò per la prima volta a Margherita: «Quid uis, paupercula?»; ed ella rispose: «Non quero nec uolo alius nisi uos, Domine mi, Iesu» (*Iunctae Bevegnatis legenda*, I, 1).

¹⁴ G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, p. 89. Si veda anche l'annessa bibliografia.

sato l'opera sia stata assegnata anche alla «fine del XIII secolo»¹⁵, la sua esistenza sarebbe in ogni caso incompatibile con l'episodio miracoloso a differenza, per esempio, di un manufatto come la *Croce* dipinta conservata al Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona (fig. 2), che in origine si trovava proprio a San Francesco: nel ravvisarvi recentemente la tipologia delle *cruces de medio ecclesiae* Giovanni Giura ha oltretutto ipotizzato con solidi argomenti che al principio questa fosse issata sul tramezzo ed esposta alla contemplazione dei laici, in un assetto cioè ideale per 'dialogare' con Margherita¹⁶.

Comunque siano andate le cose, a un certo momento la tavola – anche per le sue misure troppo contenute (cm. 196x175) – dovette essere rimossa, intervento da collocare non oltre la fine dei lavori che portarono la chiesa alle dimensioni odierne determinando l'avanzamento del presbiterio. Il Bevegnati – che scrive tra il 1288 e il 1311 – precisa al riguardo che l'immagine oggetto del suo racconto si trovava in quel periodo ancora in sede: «*nunc est in altari dictorum fratrum [Ordini tertii beati Patris Francisci]*»¹⁷. In mancanza di ulteriori dettagli – inutili, peraltro, a colmare il *gap* cronologico e funzionale tra i vari traslochi – si può soltanto supporre che tra il primo spostamento del manufatto e la ridefinizione stessa dell'intero spazio ecclesiale si fosse già alterata la percezione del *Cristo* 'parlante' nella memoria dei fedeli, specie se alimentata per l'innanzi dalla sola vista del punto in cui Margherita era solita raccogliersi¹⁸.

È dunque plausibile immaginare che quando anche tale sito – rimasto forse l'unica meta di devozione margaritiana accessibile allora al

¹⁵ Così Joanna Cannon in J. CANNON, A. VAUCHEZ, *Margherita da Cortona e i Lorenzetti*, con un contributo di C. PÉROL, Roma 2000, pp. 14-5 e Tav. 3, ed E. LUNGH, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno tra medioevo e rinascimento*, Foligno 2000, pp. 65-90, studioso quest'ultimo rimasto sulle proprie posizioni anche nella nuova edizione riveduta e ampliata del volume (stesso luogo ed editore, 2021, pp. 117-45).

¹⁶ Cfr. GIURA, *San Francesco di Asciano*, pp. 84-9.

¹⁷ *Iunctae Bevegnatis legenda*, I, 1 (nostro il corsivo). L'antica ubicazione di questo altare è oggi sconosciuta.

¹⁸ Un precedente significativo concerne la *Croce di San Damiano* che aveva parlato a san Francesco, la quale dopo il trasferimento a Santa Chiara fu tenuta dalle monache all'interno della clausura. Cfr. E. ZAPPASODI, *Intus dictum monasterium prope cratem: la croce e il coro delle monache*, in M. BOLLATI, *Francesco e la croce di S. Damiano*, Milano 2016, pp. 131-53.

pubblico all'interno della chiesa – in seguito all'allungamento dell'edificio ricadde al di là del nuovo tramezzo¹⁹, l'esigenza di conservarne la valenza religiosa impose la realizzazione di un'altra Croce, destinata ad assorbire la sacralità del luogo sino a divenire nei secoli una sorta di reliquia 'da contatto'²⁰ affidata alle cure dei laudesi. La sua datazione attorno al 1340, se confermata, costituirebbe anzi un valido *terminus ante quem* rispetto allo stesso ingresso in chiesa del sodalizio, il quale trovandosi nella necessità di accantonare la vecchia icona istituzionale (magari già di suo inamovibile ove fosse dipinta ad affresco) potrebbe a buon diritto esserne stato il committente.

Preziosi riscontri all'una e all'altra ipotesi giungono direttamente dal *Laudario*: anzitutto il fatto che in quegli anni, per una circostanza evidentemente significativa, i confrati si siano dotati di un repertorio supplementare, riversato nell'attuale seconda unità codicologica (cc. 136-163) e comprensivo del primo testo in onore di Margherita, *Allegramente e de buon core* (139r-141r), dove si fa espresso riferimento proprio al colloquio che ella aveva avuto in chiesa con Gesù in croce:

IV

A grande baldança se mosse el Signore,
quelli ch'è pieno di tucta caritate;
a Sancto Francesco en croce se mostròne,
aparechiato per comunicare:
«Or non pensare, Margarita mia,
tu se' la via e donote alegrança»²¹.

Quanto alla scultura trecentesca, la tipologia figurativa dell'opera, che l'abbondanza di piaghe e di altri particolari cruenti farebbe più agevolmente collocare in un ambito flagellante²², mostra specifici nessi con alcuni componimenti del nucleo duecentesco della raccolta

¹⁹ Vd. l'intervento di D. COOPER, *Reconstructing San Francesco, Cortona: Archival archaeology and the medieval church interior*, in questo stesso volume.

²⁰ Su questa tipologia di oggetti si vedano ad esempio M. VAN UYTFANGHE, *L'origine, l'essor et les fonctions du culte des saints. Quelques repères pour un débat rouvert*, «Cassiodorus», 2, 1996, pp. 143-96; M.C. COMTE, *Les reliquaires du Proche-Orient et de Chypre à la période protobyzantine (IVe - VIIIe siècles)*, Turnhout 2012.

²¹ Nostro il corsivo.

²² Sul significato antropologico dell'iconografia passionale si rinvia naturalmente

caratterizzati dal *topos* formulare del *Christus patiens*. Scopo della committenza era dunque, probabilmente, quello di enfaticizzare l'*hic et nunc* del racconto agiografico rievocando, quasi sul piano sensoriale, lo *choc* provato dalla santa nel compenetrare la Passione secondo modalità analoghe a quelle descritte nelle laude:

<i>Plangiamo quel crudel basciar[e], III</i>	<i>De la crudel morte de Cristo, III</i>	<i>Onne homo ad alta voce, V</i>
Ad Anna principe el menaro, inudo nato lo spoliato, battirlo forte et sì 'l legaro et ferlo tutto insanguinare.	A la colonna fo spoliato, per tutto 'l corpo flagellato, d'ogne parte fo 'nsanguinato commo falso, amaramente.	Le sue membra delicate fuoro stese e tirate, tutti quante insanguinate e kiavato in su la croce ²³ .

Non si può certo pensare che un messaggio del genere fosse rivolto anche a sguardi avventizi poiché, come premesso, l'area adibita a Cappella del Crocifisso era ormai preclusa al transito dei laici. Ciò parrebbe contraddire il fatto che a beneficiarne fosse una pur laica confraternita, ma non era infrequente il caso di sodalizi abilitati a praticare il presbiterio per le proprie esigenze rituali, specie se attivi in chiese mendicanti: basti pensare alla fiorentina *Societas Sancte Marie Virginis* eretta in una delle cappelle absidali di Santa Maria Novella²⁴, o ai disciplinati aquilani di San Tommaso d'Aquino, che a San Domenico ne occupavano ben due²⁵. Nel caso che c'interessa la citata adia-

a H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzioni e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986.

²³ Rispettivamente cc. 47r, 51v-52r, 56r (nostri i corsivi). Alcuni componimenti del *Laudario*, compresi quelli qui in estratto, sono stati sagacemente additati da LUNGI, *La Passione degli Umbri*, pp. 78-86, tra i modelli letterari cui fra Giunta avrebbe attinto nello strutturare l'episodio della *Legenda de vita et miraculis*, V, 3-5 in cui Margherita tornerà a sperimentare le sofferenze di Cristo. In realtà è più verosimile che l'agiografo e i coevi laudesi facessero ricorso allo stesso patrimonio di formule e d'immagini in quanto frutto di una cultura condivisa.

²⁴ Intitolata a San Gregorio Magno, fu sede in origine della celebre *Madonna dei Laudesi* (detta anche 'Rucellai') di Duccio di Buoninsegna.

²⁵ Cfr. C. PASQUALETTI, *Ascendenze emiliano-adriatiche nella pittura abruzzese dell'ultimo quarto del Trecento: nuovi affreschi di Antonio d'Atri nella chiesa di San Domenico all'Aquila*, «Prospettiva», 133, 2009, pp. 46-68.

cenza della «porta laterale» all'ambiente in questione offriva oltretutto ai membri la possibilità di un accesso riservato.

Fra le dotazioni di servizio, a partire dal secolo seguente un ruolo di primo piano spettò all'organo *in cornu Evangelii* installato in prossimità della cappella per fornire adeguato sostegno anche al canto delle laude. Un primo *positivo*, talmente piccolo da insistere solo «sopra la porta della Sagrestia», era stato fatto costruire dai religiosi nel 1441 ma durò poco, data la sua «fattura triviale»²⁶. Nel nuovo progetto essi risolsero allora di coinvolgere la confraternita e il 15 dicembre 1468 le due comunità incaricarono il celebre organaro Lorenzo di Giacomo da Prato di realizzarne uno più grande e capace dividendosene le spese, che ammontarono a un anticipo di 8 fiorini larghi e a un saldo di altri 78,15 corrisposti il primo aprile 1470²⁷; il 7 ottobre – appena trascorsa cioè la festa di san Francesco – un ancor giovane Luca Signorelli fu poi remunerato per averne decorato la cassa: «a Lucha di Gilio depentore a lui ditti L cinque per la pentura de l'armatura de l'organo, cioè de cassa et del capello di poppia»²⁸. L'appalto partecipato rispondeva d'altronde sia alle incombenze liturgico-musicali dei frati che a quelle dei *consortes*, collocati durante le rispettive celebrazioni in posizione

²⁶ È quanto si legge nella seicentesca raccolta di notizie di P. Ludovico Nuti sui conventi toscani conservata presso la Biblioteca della basilica di Santa Croce a Firenze, Archivio della Provincia Toscana delle Santissime Stimmate dei Frati Minori Conventuali, ms. 11/6, c. 26v. In B. FRESCUCCI, *Arte organaria nei secoli XV – XVI – XVII. La scuola cortonese*, in collaborazione con D. F. Baggiani, R. Giorgetti, G. Valenti, Cortona 1976, p. 104, un testo identico si dice tratto dalla «Cronaca 17 A dell'Archivio del Convento di San Francesco». Circa la precarietà del manufatto, dal ms. 53/2 (libro di entrata e di uscita del Convento, 1439-1462), c. n.n., conservato in FIRENZE, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese, 59 (d'ora innanzi ASFi 59), si evince che già nel maggio 1442 il padre guardiano fra Matteo fu costretto a effettuare una serie di spese «per gli organi di questo convento» (a quest'altezza cronologica il plurale è ancora d'uso).

²⁷ I passi citati sono in ASFi 59, ms. 57/1 («Questo libro è dell'aventario de la fraternita de Santo Francescho»), cc. 84v e 91r.

²⁸ ASFi 59, ms. 57/2, c. 116r. La voce di spesa relativa a quest'intervento, già noto attraverso i commenti di Milanese alle *Vite de' più eccellenti pittori*, III, p. 707, ma privo sinora di riscontri documentali, è stata recentemente identificata e si può leggere, insieme a molte altre testimonianze inedite sull'artista, nel sito <http://archive.casanovaumbria.eu/>, preziosa appendice online al volume di T. HENRY, *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven & London 2012.

equidistante dallo strumento e dunque disposti di buon grado a utilizzarlo a turno secondo i propri orari e programmi. Eloquentemente al riguardo è la nota di un pagamento effettuato dai laudesi nel gennaio 1475 al cantore Giovanni di Taddeo Barbieri in cui questi s'impegna «per uno anno *per la parte che toccha alla fraternita* di sonare l'organo in Sancto francesco»²⁹.

Altri elementi utili a stabilire la configurazione dello spazio sacro dei laudesi si ricavano infine dall'inventario con cui nel 1429 il priore Tommaso di Francesco di Ser Nicola e il camerlengo Cristofano di Renzo di Martino avevano elencato gli arredi e le pertinenze del sodalizio situate «ell[a] ghiesha de santo Francescho», precisandone talora l'ubicazione:

- [1] Uno armaro du sta entro el gonfalone.
- [2] Uno gonfalone da portare a p[ro]cessione depemto.
- [3] Una cassa congiunta cho lo detto armaro da piei da tenere candeli.
- [4] Una cassetina picchola dentro ella detta cassa.
- [5] Quattro brevilesgi ella detta cassetina.
- [6] Uno armaro du sta emtro el ligio.
- [7] Uno ligio di lemgno.
- [8] Uno panno da liggio bianco chon verghe rosse.
- [9] Uno libro nuovo da cantare le laude de carta pechorina.
- [10] Uno libro vechio da cantare le laude de carta pecorina.
- [11] Una cassetina pichola sença chuperchio da tenere candeli.
- [12] Uno armaro ella capella de santo Lodovicho.
- [13] Doi paia de casse da portare doppiieri.
- [14] Uno paio de camdelglieri di lemgno, stano denançe altare grande.
- [15] Uno descho di lengno di iiij° piei de quamdo se fa la cholta³⁰.

Tralasciando i libri «da cantare le laude» [9-10], discussi in altra sede³¹ – il «vecchio» è il *Laudario di Cortona*, il «nuovo» è il ms. 535 della Biblioteca Trivulziana di Milano, compilato nel 1425 –, soffermiamoci dapprima sul leggio [7], che a misura dei due volumi che conteneva (in grado, quando aperti, di coprire una superficie massima di mm. 230x360) era portatile e stava in uno degli armadi [6]. Durante

²⁹ ASFi 59, ms. 57/1, c. 104r (nostro il corsivo).

³⁰ ASFi 59, ms. 57/1, c. 3r. Dalla trascrizione pubblicata in ZIMEI, *Il Laudario di Cortona*, p. 172.

³¹ *Ibid.*, pp. 172-3.

le *vigilie alle laude* veniva estratto e apparecchiato con un panno bianco listato di rosso [8] prima che i confrati vi poggiassero il laudario e, disposti in semicerchio – nel nostro caso davanti al *Cristo doloroso* –, cominciassero a cantare, rito descritto con dovizia di particolari nello statuto degli omologhi fiorentini di San Gilio (c.1284):

I camarlinghi di questa Compagnia siano solliciti di venire ogni sera ala chiesa di San Gilio e apparecchiare lo leggio e lo libro delle laude e l'altre cose ch'è stato usato per cantare le laude, pognendo due candele accese sopra due candellieri dinanzi agli altari e una chon uno candelliere dinanzi al gonfalone, quando fosse spiegato i di feriale, mentre che si cantano le laude³².

Un altro armadio [1], provvisto alla base di una cassetina per le candele [3], era appunto destinato a ospitare il gonfalone processionale dipinto [2], che all'epoca del documento doveva essere ancora quello duecentesco ma si era già in animo di rimpiazzarlo. È quanto risulta dal testamento di Caterina, figlia di Angelo di Ristoro di Andreuccio di Naldo e vedova di Benvenuto del Viva, rogato il 26 luglio 1423³³: la donna, forse partecipe in prima persona alle attività confraternali, «*generalem heredem instituit, fecit, reliquit et esse voluit fraternitatem laudum Sanctj Francisci de Cortona*», con specifica raccomandazione al priore *pro tempore* di destinare 25 fiorini d'oro alla confezione di un nuovo stendardo evidentemente per l'usura di quello attuale. Detto legato sarà tuttavia onorato solo trentacinque anni dopo. Il libro giornale alla data del 3 ottobre 1458 registra in proposito un pagamento di 11 fiorini larghi e 12 grossi di lire cortonesi a «Bernardo di Betto e li chompagnie setaioli in Fiorenza»³⁴ insieme ad altri lavoratori per «uno gonfalone de tafetà de cremisi de longhezza di braccia cinque e largo doi» ricamato «d'oro fino et de colori fini»³⁵. La parte decorativa era stata affidata a «Lorenço di Puccio dipintore in Fiorença»³⁶, ma il completamento dell'opera spettò a Domenico di Michelino – allievo del Beato Angelico³⁷ ed egli stesso laudese nella compagnia di San

³² *Capitoli della Compagnia di S. Gilio*, in *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento, con introduzione, annotazioni linguistiche e glossario* a cura di A. Schiaffini, Firenze 1926, pp. 34-54: 44.

³³ Ne sopravvive copia in ASFi 59, ms. 57/1, cc. 22r-25r.

³⁴ *Ibid.*, c. 65v.

³⁵ *Ibid.*, c. 66r.

³⁶ *Ibid.*, c. 66r.

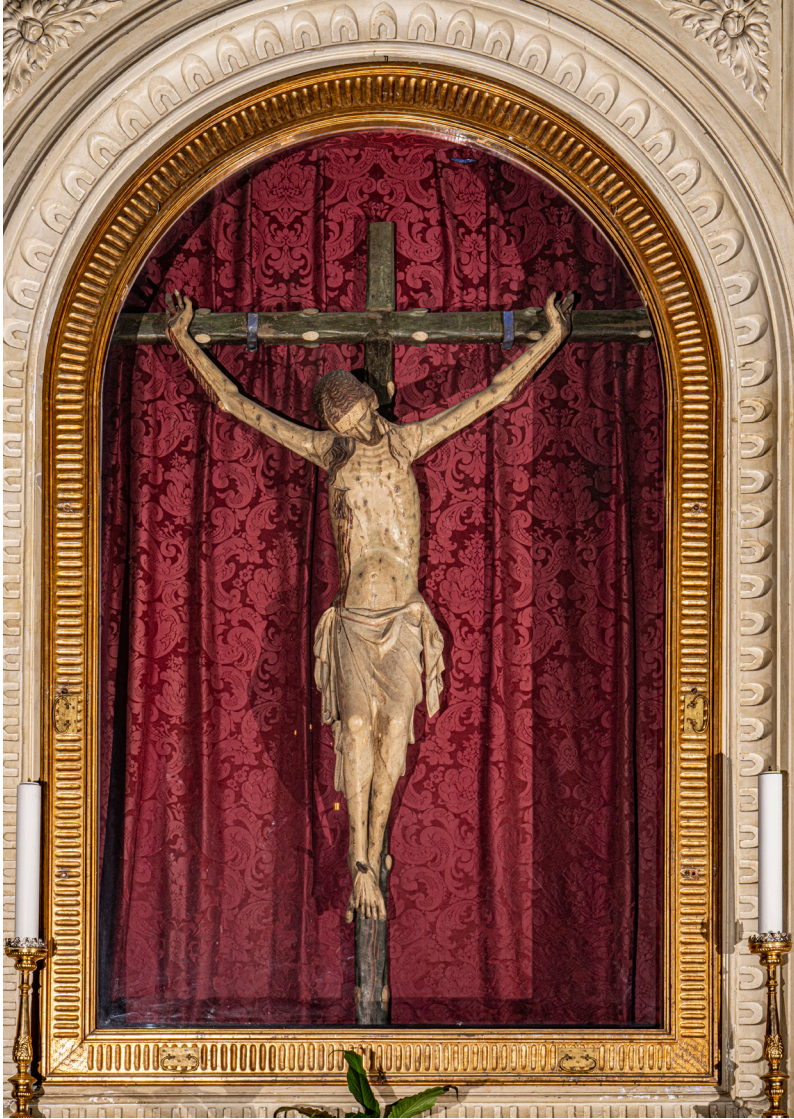
³⁷ La notizia si deve al Vasari ed è pubblicata in *Vite de' più eccellenti pittori*, II, p.

Zanobi a Santa Maria del Fiore –, che in seguito, sempre per i Frati Minori di Cortona, realizzerà una tavola con san Francesco, san Bernardino da Siena e sant'Antonio da Padova ora esposta nel locale Museo Diocesano.

Considerando poi il fatto che nel descrivere le suppellettili dislocate in altre parti della chiesa l'inventario ne specifichi la sede, come nel caso di un terzo armadio posto «ella capella de santo Lodovicho» [12] e dei due candelieri di legno dislocati «denançe altare grande» [14], è evidente che l'arredo sopra descritto fosse in buona parte distribuito all'interno della Cappella del Crocifisso, malgrado le sue ridotte dimensioni. Una ipotetica ricostruzione di quest'assetto, limitato agli elementi essenziali, è qui proposta come punto di partenza per future indagini (fig. 3).

FRANCESCO ZIMEI

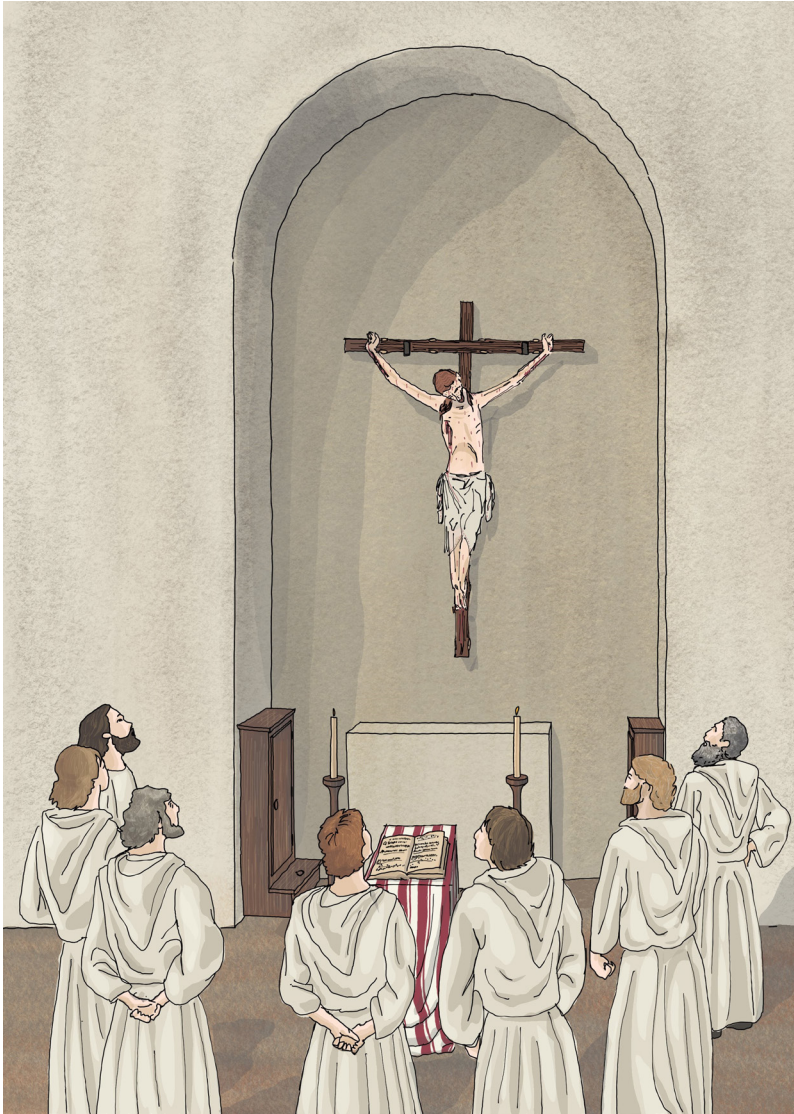
522. Cfr. anche A. BERNACCHIONI, *Domenico di Michelino (Domenico di Francesco)*, in *Beato Angelico a Pontassieve. Dipinti e sculture del Rinascimento fiorentino*, Catalogo della mostra (Pontassieve, Palazzo Municipale, 28 febbraio-27 giugno 2010), a cura di A. Labriola, Firenze 2010, p. 99 e annessa bibliografia.



1. Scultore nordico, *Crocifisso*, 1325-50 circa. Cortona, basilica di Santa Margherita.



2. Maestro delle Croci Cortona-Loeser, Croce dipinta, 1285-1290 circa. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona.



3. Proposta di ricostruzione grafica dell'arredo della cappella del Crocifisso.

La Leggenda del Beato Guido: tra agiografia francescana e identità civica cortonese

Le origini del Minoritismo a Cortona risalgono al 1211, quando Francesco avrebbe fatto sosta in un romitorio nei pressi della città, dove poi sarà fondato l'eremo delle Celle¹; qui avrebbe fatto ritorno nel 1215², reduce dalla sua missione in Spagna, e nel 1226, accompagnato da frate Elia, pochi mesi prima di morire³ (alcuni sostengono che du-

Pur essendo il frutto di una riflessione comune, il contributo è stato realizzato per la prima parte (*Problemi filologici. La 'Leggenda prima'. La 'Leggenda seconda'*) da Pierluigi Licciardello, per la seconda (*Il codice Petrella: aspetti grafici e materiali di un manoscritto 'smarrito'*) da Simone Allegria.

¹ La data del 1211 è stata proposta, per primo, da Luca Wadding, che ha ipotizzato una visita di Francesco a Cortona in occasione del viaggio che lo avrebbe condotto, insieme ad altri compagni, da Assisi a Firenze in quella che viene riconosciuta come la prima missione di predicazione in seguito all'approvazione della sua *forma vitae* da parte di Innocenzo III (cfr. L. WADDING, *Annales Minorum*, I, Romae 1731, p. 108). Sull'insediamento dei Minori alle Celle e a Cortona vedi B. FRESCUCCI, P. L. CALISTRI, *Le Celle di Cortona: eremo francescano del 1211*, Cortona 1977; G. INGA, *Gli insediamenti mendicanti a Cortona*, «Storia della città. Rivista internazionale», 9, 1978, pp. 44-55; F. IOZZELLI, *I Francescani ad Arezzo e a Cortona nel Duecento*, in *La presenza francescana nella Toscana del '200*, Firenze 1990, pp. 121-42.

² La sosta, sempre secondo il Wadding, si sarebbe svolta nel viaggio di ritorno dalla Spagna che Francesco aveva intrapreso nel 1213-1214 verso il Marocco per predicare agli infedeli (1Cel, 56); cfr. WADDING, *Annales Minorum*, p. 225.

³ Narra Tommaso da Celano: «Sei mesi prima della sua morte, (Francesco), dimorando a Siena per la cura degli occhi, cominciò ad ammalarsi gravemente per tutto il corpo. A seguito di una rottura dei vasi sanguigni dello stomaco, a causa della disfunzione del fegato, ebbe abbondanti sbocchi di sangue, tanto da far temere imminente la fine. Frate Elia, a quella notizia, accorse in fretta da lontano e, al suo arrivo, Francesco migliorò al punto che poté lasciare Siena e recarsi con lui alle Celle presso Cortona. Ma dopo pochi giorni dall'arrivo, il male riprese il sopravvento: gli si gonfiò il ventre, si inturgidirono gambe e piedi, e lo stomaco peggiorò talmente che gli riusciva quasi impossibile ritenere qualsiasi cibo. Chiese allora a frate Elia il favore di farlo riportare

rante questa sosta Francesco abbia dettato il *Testamento*, uno dei suoi scritti più preziosi, ma il fatto non è provato).

Tommaso da Celano riferisce di due eventi miracolosi che si sarebbero svolti a Cortona: il primo racconta di quando una donna si rivolse al Santo, mentre si stava recando alle Celle, per chiedere aiuto per il marito, che a causa della sua crudeltà non le permetteva di mantenere dei buoni propositi di vita cristiana. Francesco le disse: «Va', figlia benedetta, e sappi che tuo marito in futuro ti sarà di consolazione». E aggiunse: «Gli dirai da parte di Dio e mia, che ora è tempo di salvezza, ma più tardi di giustizia». Tornata a casa la donna trovò il marito completamente trasformato e convertito dallo Spirito Santo⁴. Il secondo narra di quando Francesco donò il mantello nuovo, che gli era stato procurato dai frati, ad un povero rimasto vedovo e indigente. Francesco gli donò quel mantello, dicendogli: te lo dono «a condizione che tu non lo ceda a nessuno, se non te lo pagherà profumatamente». Il gesto non fu condiviso dai frati, che cercarono di recuperare il mantello, ma il povero «reso ardito dallo sguardo del Santo, si mise a difenderlo con mani ed unghie come suo. Alla fine, i frati riscattarono il mantello ed il povero se ne andò con il prezzo ricevuto»⁵.

In occasione della sua prima visita a Cortona Francesco avrebbe accolto un giovane di nome Guido, già disinteressato ai beni del mondo e di vita onesta, rimasto orfano dei genitori, che dopo avere ascoltato una predica del Santo si convertì e chiese di poter abbracciare la *forma vitae* dei frati. Secondo la *Leggenda* del beato cortonese, i due si sarebbero recati alle Celle, dove avrebbero costruito una chiesa e delle cellette eremitiche – che molto probabilmente si presentavano come quelle «celluzze di rami d'arbori», come le designano le trecentesche *Considerazioni sulle sacre stimmate* parlando della Verna⁶ – vivendo

ad Assisi. Da buon figliuolo questi eseguì la richiesta del caro padre prendendo tutte le precauzioni necessarie, anzi ve lo accompagnò personalmente. L'intera città esultò alla venuta del Santo e tutti ne lodavano Iddio, poiché tutto il popolo sperava che il Santo finisse i suoi giorni tra le mura della sua città, e questo era il motivo di tale esultanza» (1Cel, 105; ed. *Fontes Franciscani*, a cura di E. Menestò, S. Brufani, S. Maria degli Angeli-Assisi (PG) 1995, p. 382; trad. in *Fonti Francescane. Nuova edizione*, Padova 2004, § 502).

⁴ 2Cel, 38; ed. *Fontes Franciscani*, pp. 477-9; trad. in *Fonti Francescane*, § 623.

⁵ 2Cel, 88; ed. *Fontes Franciscani*, p. 524; trad. in *Fonti Francescane*, § 675.

⁶ *Della prima considerazione delle sacre sante istimate*, in *Fonti Francescane*, p. 1580, n. 1898; vedi M. MUSSOLIN, *Deserti e crudi sassi: mito, vita religiosa e architettura*.

di elemosina. Alle Celle Guido chiese a Francesco una cella per sé, la ottenne, fabbricò un ponticello di legno sul torrente che scorreva ai piedi del romitorio e si ritirò a vita solitaria, ma senza dimenticare di recitare l'Ufficio divino con gli altri frati. Quindi Francesco ritornò ad Assisi e Guido, che sapeva leggere e scrivere, venne consacrato sacerdote su richiesta del padre guardiano delle Celle. Visse in modo sobrio e moderato, lavorò con le sue mani, passò tutto il resto del giorno tra disciplina, preghiera e meditazione. Qualche tempo dopo Francesco tornò a Cortona e qui tenne un'altra predica sui tre generi di uomini che vanno in paradiso. La sua predicazione ottenne così tanto successo che il frate fu costretto a fermarsi per tre giorni in città. Il terzo giorno predicò ancora e promise la protezione celeste sulla città di Cortona, infine ripartì per Assisi. Negli anni seguenti Guido visse santamente, dedicandosi alla predicazione in città. Un giorno a causa delle dure penitenze corporali a cui si era sottoposto si ammalò e fu considerato dai medici in punto di morte; allora chiese di bere dell'acqua della sorgente di Fonteluccia e quando la assaggiò questa si tramutò miracolosamente in vino e lo guarì; da quel giorno l'acqua fu ritenuta miracolosa e molti che la bevvero guarirono dalle loro malattie. Dopo un certo tempo Francesco morì e fu presto dichiarato santo. Guido invece continuò a vivere alle Celle, raggiungendo l'età di sessant'anni. Un giorno gli apparve san Francesco in gloria, che gli profetizzò che sarebbe venuto a prenderlo dopo tre giorni e, secondo la profezia, al terzo giorno morì. I Cortonesi, riunito il consiglio comunale, decisero di trasferirlo nella pieve della città, dove il corpo del beato ricevette degna sepoltura in un antico sarcofago, che un contadino aveva ritrovato miracolosamente in un campo mentre stava arando⁷.

ture alla Verna dalle origini al primo Quattrocento, in Altro monte non ha più santo il mondo: Storia, architettura ed arte alla Verna dalle origini al primo Quattrocento, Atti del convegno di studi, Convento della Verna (Arezzo), Biblioteca antica, 4-6 agosto 2011, a cura di N. Baldini, Firenze 2012, pp. 117-36: 118.

⁷ Per la Leggenda del beato Guido e il contesto storico-religioso cortonese vd. P. LICCIARDELLO, *Agiografia e culto dei santi a Cortona nel Duecento*, in *Frate Elia e Cortona. Società e religione nel XIII secolo*, a cura di A. Di Marcantonio, Spoleto 2018 (Cortona francescana. Nuova serie, 1), pp. 21-58: 28-41.

Problemi filologici di un testo stratificato

La *Leggenda* è un testo stratificato, sottoposto a riscritture e rielaborazioni. La sua redazione ci appare come un processo di costruzione della memoria agiografica del beato e della memoria storica della città. In questo senso la scrittura è speculare all'opera di edificazione e decorazione della chiesa di San Francesco a Cortona, che attraversa i secoli arricchendosi e aggiornando continuamente i propri codici semantici a seconda del mutare dei tempi, dei linguaggi e delle sensibilità. De-costruire la *Leggenda*, individuarne le diverse *facies* testuali, datarle e ricondurle ai propri contesti genetici, è un'operazione preliminare e necessaria per poter comprendere le funzioni storiche che il testo svolse nella società del suo tempo. Essa, infatti, è meno omogenea di quanto sembra e presenta dei rilevanti problemi di tradizione testuale, forse finora sottovalutati.

Ne esistono infatti due versioni medievali, entrambe in volgare toscano, che possiamo chiamare *Leggenda prima* e *Leggenda seconda*, copiate una di seguito all'altra nel codice Petrella e in quasi tutti gli altri codici che la trasmettono. Nel codice Petrella, che costituisce il testimone più antico della tradizione, la *Leggenda prima* è anepigrafa e comincia con le parole «Santo Francesco prencipe et capo della religione»; la *seconda* si apre con un titolo («Incomincia la Legiendia seconda di sancto Guido da Cortona...») seguito da un breve indice-rubricario in cinque parti, poi comincia con le parole «Quanto a la prima parte è una nobile ciptade...». Gli altri testimoni della *Leggenda* a noi noti sono un manoscritto senza segnatura degli inizi del sec. XVI, conservato nel monastero delle Clarisse di Cortona⁸, recentemente individuato da Simone Allegrìa, più altri manoscritti di epoca moderna conservati nella Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona (nn. 473, 543, 554, 581, 604, 691). Il codice delle Clarisse presenta una copia piuttosto fedele del codice Petrella, mentre i manoscritti della Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona, sono tutti miscellanei e contengono varie notizie storico-erudite e trascrizioni di testi relativi alla storia cortonese⁹. Uno di questi, il ms.

⁸ Per la descrizione del codice vd. *infra*, nota 53.

⁹ Descritti in G. MANCINI, *Cortona*, in G. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, XX, Firenze 1913, pp. 15-6 (ms. 473, fasc. XVII, XVI-XVII sec.), p. 39 (ms. 543), pp. 43-4 (ms. 554, fasc. XI-XII), p. 54 (ms. 581, fasc. I-II, XVII sec.), pp. 64-5 (ms. 604, fasc. XVIII), pp. 87-8 (ms. 691, fasc. V); vedi anche *La Leggen-*

554 (del 1775), riporta alle cc. 66v-67r un'interessante nota in cui si dice che l'antigrafo sarebbe stato copiato il 25 agosto 1553 da Guido di Prospero Zoppi (Zoppici), il quale a sua volta avrebbe trascritto il volgarizzamento della leggenda fatto nel 1450 dal notaio ser Gaspero di Silvestro di Ristoro; quest'ultimo avrebbe, secondo la nota, tradotto in volgare l'originale latino della *Leggenda prima* e aggiunto di sua mano, in volgare, la *Leggenda seconda*¹⁰. L'antigrafo di Cortona 554 dovrebbe essere il manoscritto conservato nel 1977 nell'archivio privato dei signori Tommasi Aliotti a Metelliano, presso Cortona (oggi depositato presso l'Archivio di Stato di Arezzo)¹¹.

Questa nota ci permette di formulare i principali problemi filologici di quest'opera, ossia:

- se c'è stata una scrittura anteriore alla *Leggenda prima* (che, per vari motivi, si può ritenere la versione capostipite tra quelle conservate);
- quale sia la datazione di questa scrittura perduta della sua versione in volgare, cioè la *Leggenda prima*;
- quale sia la datazione e l'attribuzione della *Leggenda seconda* (che, per vari motivi, si può considerare derivata dalla *prima*);
- se il codice Petrella può essere considerato o no il capostipite della tradizione manoscritta;
- quali sono i rapporti stemmatici tra i vari testimoni della tradizione.

In questa sede non è possibile rispondere esaurientemente a queste domande giustificando in dettaglio le nostre asserzioni; in sintesi, la

da del Beato Guido primo seguace in Cortona di S. Francesco scritta nei primi anni del secolo XIV, a cura di U. Sernini Cucciatti, Cortona 1900, p. VIII; N. BRUNI, *Le reliquie del Beato Guido da Cortona compagno di S. Francesco al lume della leggenda e della scienza*, Cortona 1947, pp. 5-9.

¹⁰ Guido di Prospero Zoppici, maestro di latino in varie città e in particolare a Cortona, è ricordato per alcune sue opere scritte nel 1570 e nel 1589.

¹¹ Il manoscritto Tommasi Aliotti è descritto da Bruno Frescucci in FRESCUCCI, CALISTRI, *Le Celle di Cortona*, p. 25. L'archivio della famiglia Tommasi Aliotti, consistente in 321 unità, con 148 buste e 173 registri (vedi l'inventario dattiloscritto di Klaus Jaitner, *Tommasi Aliotti, famiglia. Inventario ragionato dell'archivio Tommasi Aliotti*, con indice dei nomi, 1996; cfr. il sito internet del SIUSA all'indirizzo <http://siusa.archivi.beniculturali.it>), è stato depositato nel 2008 circa presso l'Archivio di Stato di Arezzo; da un sopralluogo effettuato non risulta che il manoscritto si trovi presso l'Archivio.

situazione attuale degli studi e la *recensio* dei testimoni, a cui stiamo lavorando, ci permette di dire quanto segue.

L'ipotesi che a monte della *Leggenda prima* sia esistita una *Legenda* in latino fu formulata per la prima volta dai Bollandisti alla fine del Seicento e fu accolta nel manoscritto Tommasi Aliotti in una nota in italiano aggiunta dopo il 1680 a c. 22 (e da qui copiata nel ms. Cortona 554), ma fu rifiutata dal Bruni, dal Frescucci e dal Mori, che la ritennero fondata su basi troppo vaghe¹². Secondo i Bollandisti la narrazione della *Leggenda prima* può essere datata tra la morte del beato Guido (che è fissata, per tradizione, al 1247 circa)¹³ e il 1261, perché in quell'anno avvenne il miracoloso ritrovamento della reliquia della sua testa, che non si legge nella *Leggenda prima* ma si trova nella *Leggenda seconda*¹⁴. Altri studiosi invece, considerando le due versioni della *Leggenda* un testo unico, lo datano ai primi decenni del Trecento¹⁵. Entrambe le ipotesi di datazione presuppongono che la *Leggenda prima* sia un volgarizzamento di una scrittura originale in latino (un *Ur-Text* deperdito), perché a quell'altezza cronologica non sono note opere agiografiche composte originariamente in volgare, almeno per l'Italia centrale¹⁶. Acquista così vigore la notizia fornita dal ms. Cortona 554,

¹² *Acta sanctorum Iunii II*, Anversa 1698¹, pp. 601-7; *Acta Sanctorum Iunii III*, Parigi 1867³, pp. 97-103; *contra* BRUNI, *Le reliquie del Beato Guido*, p. 5; FRESCUCCI, CALISTRI, in *Le Celle di Cortona*, p. 26; MORI, in *Anonimo. Leggenda del beato Guido*, a cura di E. Mori, Cortona 2009 (Cortona. Cortona Franciscana, 4), p. 11 nota 9.

¹³ Per L. WADDING, *Annales Minorum*, III, Roma 1732, pp. 214-5, il beato sarebbe morto all'incirca nel 1250; per i Bollandisti (*Acta Sanctorum Iunii III*, p. 97), nel 1247; per G. ODOARDI, *Guido da Cortona*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 7, Roma 1966, coll. 505-508, l'anno è senz'altro il 1247.

¹⁴ *Acta sanctorum Iunii II*, p. 601; Mori, in *Beato Guido da Cortona primo seguace in Cortona di s. Francesco d'Assisi. Leggenda scritta nella prima metà del XIII secolo*, a cura di E. Mori, Cortona 2008, p. 14; Id., in *Anonimo. Leggenda del beato Guido*, p. 26.

¹⁵ Il Sernini Cucciatti, considerando le due versioni della *Leggenda* un testo unico, ritiene che esso «risale senza dubbio ai primi anni del Trecento» (*La Leggenda del Beato Guido*, p. VII); Anna Imelde Galletti, sempre considerandole un testo unico, lo giudica prossimo al 1308, data della redazione della *Legenda* di Margherita da Cortona; cfr. A.I. GALLETTI, *I Francescani e il culto dei santi nell'Italia centrale*, in *Francescanesimo e vita religiosa dei laici nel '200*, Atti dell'VIII Convegno internazionale (Assisi, 16-18 ottobre 1980), a cura di R. Rusconi, Perugia 1982 (Convegni. Società internazionale di studi francescani, 8), pp. 311-63: 354.

¹⁶ Il primo testo agiografico scritto originariamente in volgare italiano è oggi consi-

cioè che il notaio Gaspero di Silvestro di Ristoro abbia volgarizzato la *Leggenda prima* e abbia redatto in volgare la *Leggenda seconda*, ma, se così è, l'operazione va anticipata almeno ai primi decenni del Quattrocento, epoca a cui è databile il codice Petrella¹⁷. Quanto a questo codice, la sua importanza è certamente grande, trattandosi del più antico testimone della tradizione. Viene spontaneo pensare che esso sia il capostipite degli altri codici cortonesi, che gli sono posteriori, tuttavia il codice Petrella presenta delle lacune e degli errori testuali che non si trovano negli altri manoscritti cortonesi¹⁸: alcune correzioni potrebbero essere state fatte per congettura dai copisti dei manoscritti cortonesi o da un loro antigrafo comune, ma più probabilmente invece è esistito un manoscritto originale (oggi perduto) con entrambe le versioni della *Leggenda* abbinate, nell'ordine tradizionale *Leggenda prima* + *Leggenda seconda*, da cui sono derivati sia il codice Petrella (portatore di errori peculiari, nonostante sia il più antico rimasto), da cui il codice delle Clarisse, sia gli altri manoscritti cortonesi di epoca moderna. Questo manoscritto originale perduto (che chiameremo O¹) va dunque considerato capostipite della tradizione e potrebbe essere identificato con quello del notaio Gaspero di Silvestro di Ristoro. Quanto ai rapporti tra i manoscritti cortonesi di epoca moderna, è ancora troppo presto per pronunciarsi, ma tutti presentano una versione del testo rielaborata, dal punto di vista stilistico, talvolta in modo vistoso, rispetto a quella del codice Petrella e del codice delle Clarisse. Dunque, questi manoscritti derivano da un capostipite comune, che chiameremo O², il quale dovrebbe essere la "copia" (in realtà una rielaborazione) del 25 agosto 1553 di Guido di Prospero Zoppi. Da uno di questi manoscritti è stata tratta l'edizione dei Bollandisti per gli *Acta Sanctorum Iunii*, del

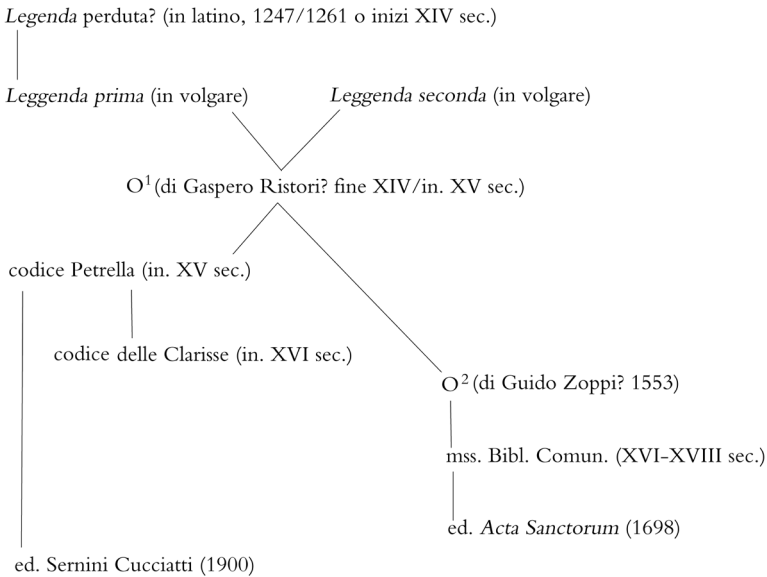
derato la *Vita* di santa Chiara da Rimini, redatta negli anni Venti del Trecento; vedi J. DALARUN, L. LEONARDI, *Presentazione del progetto «Biblioteca Agiografica Italiana»*, in *Francescanesimo in volgare (secoli XIII-XIV)*, Atti del XXIV convegno internazionale, Assisi, 17-19 ottobre 1996, Spoleto 1997, pp. 353-96: 364-5.

¹⁷ Su Gaspero Ristori vedi oltre.

¹⁸ Ad esempio, la seguente lacuna: «Elli è la verità e volontà di Dio [che io finisca li miei giorni in Santa Maria delli Angeli di Assisio, et in luogo mio vi lasso il mio caro fratello Guido, il quale strettissimamente vi raccomando, imperocché per la gratia di Dio] e per li suoi meriti siran liberati Cortona e i cittadini da molti pericoli» (ed. *La Leggenda del Beato Guido*, p. 5). Il testo tra parentesi quadre manca nel codice Petrella e nel codice delle Clarisse, ma si legge negli altri manoscritti cortonesi.

1698, nei quali il testo in volgare è tradotto in latino¹⁹. Infine, nel 1900 il cortonese Ugo Sernini Cucciatti dette alle stampe, per la prima volta, il testo del codice Petrella, e la sua edizione è stata ripresa da altri, ora «traslandola» in italiano contemporaneo (Mori 2008), ora ristampan-dola (Mori 2009)²⁰. Un'altra trascrizione del codice è nell'inedita tesi di laurea discussa nel 1969 all'Università di Perugia da Anna Maria Presentini (relatore prof. Stanislao da Campagnola), che ebbe modo di vedere direttamente il manoscritto²¹.

In conclusione, allo stato attuale degli studi la stratificazione testuale si può ricostruire con il seguente *stemma codicum*:



¹⁹ *Acta sanctorum Iunii II*, pp. 601-7 (3^a ed. pp. 97-103).

²⁰ *La Leggenda del Beato Guido; Beato Guido da Cortona*, p. 13; Anonimo. *Leggenda del beato Guido*.

²¹ A.M. PRESENTINI, *Il primo secolo francescano a Cortona*, tesi di laurea dell'Università degli Studi di Perugia, relatore Prof. S. Da Campagnola, a.a. 1968-69. Il medesimo tema fu poi discusso, anche questa volta con la trascrizione della *Leggenda* tratta dal codice Petrella in P. PALMIERI e P. PERROTTA NALDI, *Il Francescanesimo a Cortona (1250-1363)*; tesi di laurea dell'Università degli Studi di Firenze, relatore Prof. D. Maselli, a.a. 1971-1972, con numerose varianti grafiche di lettura (si è in dubbio su quale delle due letture sia più corretta, ma talvolta la trascrizione del 1972 sembra normalizzare la grafia di alcuni termini medievali).

La 'Leggenda prima'

La *Leggenda prima* presenta una memoria vivida della vita del beato e numerosi dettagli realistici sull'ambiente cortonese, che attingono alla memoria orale del luogo; d'altra parte, non mancano alcuni errori, come l'affermazione che frate Elia avrebbe portato le reliquie di san Francesco e della Santa Croce a Cortona per ordine dell'imperatore Federico II²². Si noti inoltre che la lauda 62 dedicata al beato Guido, conservata nella seconda parte del celebre *Laudario* di Cortona²³, aggiunta ai primi decenni del Trecento, parla di come un angelo confortava il beato e di come il demonio non poteva in alcun modo distoglierlo dalla contemplazione: episodi che non si leggono in nessuna versione della *Leggenda*²⁴. Questo e gli altri elementi sopra raccolti inducono a datare questa versione ai primi decenni del Trecento piuttosto che agli anni Cinquanta del Duecento. Un termine *ante quem* dovrebbe essere il *De conformitate* di Bartolomeo da Pisa (redatto tra 1385 e 1399), che parla del beato Guido traendo poche e sintetiche notizie dalla *Leggenda*²⁵.

La narrazione della *Leggenda prima* è sobria. Vi si legge che Guido, originario di Cortona, giovane onesto e distaccato dalle cose del mondo, incontra frate Francesco e con lui si reca a vivere alle Celle: l'eremo

²² Su questo argomento vedi *L'eredità del Padre: le reliquie di san Francesco a Cortona*, a cura di S. Allegria e S. Gatta, Padova 2007; P. ROCCHINI, *Guido, Elia e il reliquiario della Croce Santa tra XV e XVII secolo. Suggerimenti e appunti preliminari alla ricostruzione dell'immagine di una Cortona cristiana*, «Accademia Etrusca di Cortona. Annuario», 35, 2013-2015, pp. 499-512.

²³ Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91.

²⁴ *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di G. Varanini, L. Banfi e A. Ceruti Burgio, I/2, Firenze 1981, pp. 457-8 nota 62.

²⁵ BARTOLOMEO DA PISA, *De conformitate beati Francisci ad vitam Domini Iesu*, in *Analecta Franciscana*, IV, Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1906, p. 261: «In Cortona in plebe iacet sanctus frater Guido, qui fuit de sociis beati Francisci, qui mortuus in loco antiquo de Cortonio, qui dicitur Celle beati Francisci, et miraculis coruscaret, a populo ad civitatem deductus, et quia ibi non erat tunc locus fratrum, in plebe honorifice est sepultus»; p. 519: «In loco antiquo de Cortonio, ubi stetit beatus Franciscus, stetit frater Guido, qui miraculis fulgens signis per populum abinde levatus in civitatem deductus, sepultus est in ecclesia cathedrali». Per la datazione del *De conformitate* vedi R. MANSELLI, *Bartolomeo da Pisa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964, pp. 756-8.

francescano alle porte della città è il luogo centrale nell'esperienza religiosa del beato. Qui i due accolgono vari fratelli (tra cui Elia da Ossaia, che diventerà ministro generale dell'Ordine) e costituiscono una piccola comunità. Guido, in particolare, che aspira ad una vita solitaria, si ritira in una celletta isolata, ma ben presto il padre guardiano lo fa consacrare sacerdote. Dopo un'altra visita di Francesco a Cortona, dove tiene una predica, Guido compie alcuni miracoli: trasforma in vino l'acqua di una fonte, che diventa terapeutica e guarisce un malato, resuscita una bambina caduta in un pozzo. Muore a sessant'anni alle Celle, ma, per volontà del Comune, il suo corpo viene sepolto nella Pieve cittadina, in un sarcofago antico prodigiosamente rinvenuto²⁶.

Il modello agiografico prevalente nella *Leggenda* è un modello misto, inizialmente ascetico e penitenziale: la santità si costruisce nel rifiuto del mondo e nella solitudine, lontano dagli uomini, nella preghiera e nella meditazione silenziosa²⁷. Ma a questa matrice tradizionale si aggiunge lo specifico francescano, cioè il ritorno tra gli uomini attraverso la predicazione, ed il sacerdozio di Guido è il momento di svolta che gli permette di mettersi al servizio dei fratelli con la parola e con l'azione.

San Francesco, quindi, e l'agiografia francescana sono il modello ideale di riferimento della *Leggenda*: Guido è pienamente francescano, è un *alter Franciscus*, anche se il suo francescanesimo ha delle venature eremitiche e pauperistiche che lo avvicinano ai Minori spirituali. La presenza alle Celle di spirituali dell'Ordine, più tardi chiamati 'fratelli' e oggetto di ripetute condanne, potrebbe avvalorare l'ipotesi che la *Leggenda prima* provenga da un ambiente spirituale e lo rifletta: un ambiente non ancora polemicamente schierato contro un (presunto) tradimento degli ideali francescani, ma già capace di modellare figure agiografiche consone al proprio modo di sentire la vita minoritica. Ad ogni modo, nella *Leggenda* si fissa il momento storico dell'arrivo del messaggio francescano in città e si individua nell'eremo delle Celle il cuore del minoritismo cortonese (forse in contrapposizione all'altro

²⁶ Sul sarcofago, un pregevole pezzo di epoca romana che nel Quattrocento fu studiato da Donatello e da Brunelleschi, vedi A. NEPPI MODONA, *Cortona etrusca e romana nella storia e nell'arte*, Firenze 1977, pp. 121-4; A. TAFI, *Immagine di Cortona: guida storico-artistica della città e dintorni*, Cortona 1989, pp. 467-9; *Il Museo Diocesano di Cortona*, a cura di A.M. Maetzke e P. Bocci Pacini, Firenze 1992, pp. 19-24.

²⁷ Per un'analisi più dettagliata della *Leggenda prima* rimando a LICCIARDELLO, *Agiografia e culto dei santi a Cortona*, alle pp. 28-41.

polo, quello del convento cittadino di S. Francesco); la memoria del beato fonda la comunità francescana cortonese e la richiama ai suoi valori originari.

Ma con la morte del beato subentrano un altro luogo e altri protagonisti. Sono i cittadini che si appropriano delle reliquie, sottraendole alle Celle e portandole nella chiesa urbana per eccellenza, la Pieve, in un momento storico in cui le tensioni con l'episcopato di Arezzo (con il vescovo Guglielmino Ubertini, 1248-1289, o con i suoi successori) e la volontà di autonomia dei cortonesi individuavano quella chiesa come il centro religioso di un'identità urbana particolare. Dunque, il Comune, espressione politica dell'autonomia cittadina, diventa il nuovo gestore delle reliquie e quindi del culto del beato, espropriandone – in qualche modo – la comunità delle Celle. Quello per il beato Guido diventa ora – o almeno vorrebbe diventare – un culto patronale cittadino, che va ad affiancarsi al complesso sistema patronale cortonese, frutto di una stratificazione di antica origine (da san Michele a san Marco) e di un continuo aggiornamento attraverso i 'santi di vittoria' comunali e i santi degli ordini nuovi che si impiantano in città; ma la sua fortuna e il suo radicamento vengono ben presto frenati dalla crescita straordinaria del culto per santa Margherita, ultimo grandioso segno civico della Cortona medievale²⁸.

La 'Leggenda seconda'

La seconda redazione della *Leggenda* è senz'altro posteriore al 1297, perché parla del culto di santa Margherita come di un fenomeno ormai affermato. Il Sernini Cucciatti la mette in relazione con una rubrica dello statuto comunale del 1325 che descrive i festeggiamenti per i santi patroni cortonesi, in particolare per santa Margherita, ignorando la festa del beato Guido²⁹; ma lo statuto è un testo stratificato e la rubrica in questione non può essere datata con esattezza; inoltre la

²⁸ Vedi GALLETTI, *I Francescani e il culto dei santi*, pp. 353-9; P. LICCIARDELLO, *Il culto dei santi e la vita religiosa*, in *Statuto del Comune di Cortona (1325-1380)*, a cura di S. Allegria, V. Capelli, saggi introduttivi di A. Barlucchi, P. Licciardello, L. Tanzini, Firenze 2014 (Deputazione di storia patria per la Toscana. Documenti di storia italiana, serie II – volume XVII), pp. 49-81.

²⁹ Vedi *La Leggenda del Beato Guido*, p. VIII.

festa del beato Guido è celebrata anche nello statuto³⁰ e l'affermazione della *Leggenda* non può essere collegata a nessuna norma statutaria in particolare, ma in generale alla grande diffusione del culto per la santa, che fu vivacissimo al suo tempo e per tutto il medioevo. La *Leggenda* è posteriore anche a Uguccone Casali (morto tra 1308 e 1316)³¹, che viene celebrato come il ricostruttore di Cortona.

Nessun dato testuale, piuttosto, contraddice l'ipotesi che la *Leggenda seconda* sia stata composta originariamente in volgare da ser Gasparo di Ristoro tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento: anzi, due parti del testo (la prima, dedicata alle vicende storiche di Cortona, e la quarta, dove compare Uguccone Casali), in qualche modo la avvalorano. Un termine *ante quem* sicuro è l'opera agiografica di fra Mariano da Firenze (1477-1523), ripresa da Luca Wadding (1588-1657) nei suoi *Annales Minorum* (1625)³², che dimostra di conoscerla.

La *Leggenda seconda* è suddivisa in cinque parti, introdotte da un rubricario iniziale. La prima parte è una sintetica ricostruzione storico-archeologica delle origini di Cortona, che vengono ricondotte all'antica Creta. Qui, infatti, un conflitto tra popolani e nobili avrebbe portato alla cacciata dall'isola di questi ultimi, che arrivano in Italia e fondano una nuova città, appunto Cortona. Questa nasce già come magnifica e potentissima, «inespugnabile con tre cerchia di mura» e con la fortezza del Girifalco già costruita in cima al colle. Il popolo cortonese elegge un re e istituisce molte scuole per lo studio delle arti liberali, tra cui la scuola pitagorica che ha sede nella «Tanella»³³.

La seconda parte è dedicata alla giovinezza di Guido e alla sua vita virtuosa fino all'ingresso nell'Ordine dei Minori. Molto sintetica, può essere considerata un compendio della corrispondente sezione della *Leggenda prima*.

La terza parte parla della vita del beato dall'ingresso nell'Ordine

³⁰ Rubrica III 35 (*De feriis et diebus feriatis*), ed. *Statuto del Comune di Cortona*, pp. 342-4; è il calendario delle feste pubbliche della città.

³¹ F. CARDINI, *Casali, Uguccio (Uguccone), detto il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma 1978, pp. 107-9.

³² L. WADDING, *Annales Minorum*, I, Lugduni, Sumptibus Claudij Landry, 1625, pp. 708-9 (III, Roma 1732, pp. 214-6).

³³ È questa la prima notizia storica di un interesse archeologico per il noto monumento, che nel 1566 fu ammirato da Giorgio Vasari. Sulla Tanella, un monumento funebre etrusco del III-II sec. a. C., vedi NEPPI MODONA, *Cortona etrusca e romana*, pp. 89-98; TAFI, *Immagine di Cortona*, pp. 391-2.

fino alla morte. Anch'essa attinge dalla *Leggenda prima*, sintetizzandola, ma vi aggiunge alcuni particolari originali: l'osservanza di sette quaresime a pane e acqua nel corso dell'anno, secondo l'uso di frate Francesco; il viaggio del beato fino ad Assisi, per ottenere da Francesco il permesso di diventare sacerdote; l'attività di pacificazione e di ricomposizione delle liti cittadine; la puntualità nella recita dell'ufficio delle Ore, che non viene mai lasciato interrotto (una punta polemica contro un cattivo uso dei suoi tempi?). Questa parte si conclude con la dichiarazione di non voler ripetere i miracoli di Guido, che già si leggono «brevemente» altrove (cioè nella *Leggenda prima*), e con la sua morte e sepoltura.

La quarta parte rievoca i fatti degli anni 1259-1261, cioè il saccheggio della città da parte dei fuoriusciti guelfi sostenuti dagli aretini, l'esilio dei ghibellini, l'occultamento e il miracoloso ritrovamento del capo del beato Guido. Emerge qui la figura di Uguccone Casali, che guida i senesi alla vittoria di Montaperti (4 settembre 1260) e che, per ricompensa, viene da essi aiutato a ricostruire la città con l'invio di trecento maestri di pietra a spese di Siena per tre anni. Il ritrovamento della testa avviene nel giorno della festa degli apostoli Filippo e Giacomo (cioè il 1° maggio 1261), che il consiglio comunale stabilisce di festeggiare solennemente, ma questa festa col passare del tempo viene abbandonata a favore di santa Margherita.

La quinta parte narra alcuni miracoli avvenuti dopo la morte del beato. Il primo (che ripete quello della *Leggenda prima*) riguarda una bambina caduta in un pozzo, che dopo tre giorni è ritrovata illesa dalla madre per intercessione del beato Guido. Il secondo avviene alla morte di un podestà cortonese proveniente da Todi, per il quale si propone un'onorevole sepoltura nel sarcofago del beato Guido; ma quando il feretro si avvicina al sarcofago si scatena un violento temporale, per indicare che nessun altro deve riposare accanto al beato. A questo punto l'agiografo lamenta che negli anni il culto per santa Margherita ha sopravanzato quello per il beato Guido fino a farlo dimenticare. Segue il miracolo di un cavaliere che, mentre sta correndo in giostra da piazza S. Andrea alla piazza della Pieve, è sul punto di cadere dentro un pozzo, ma si raccomanda al beato Guido ed evita miracolosamente la caduta. Alla fine di questa parte l'agiografo dichiara che avrebbe memoria di molti altri miracoli, ma che li omette per brevità. Alla fine del testo è aggiunto un inno in onore del beato Guido, *Timens*

mundi fallaciam, in dimetri giambici accentuativi e in quattro strofe tetrastiche³⁴.

Questa versione della *Leggenda* attinge dunque spesso alla *prima*, quanto alla narrazione delle vicende del beato Guido, ma non è priva di originalità e di interesse. Le due parti più interessanti sono forse la prima e la quarta.

La prima parte, che potremmo chiamare la ‘archeologia’ della città, presenta evidenti anacronismi, notizie fantastiche e inverosimili. È costruita a partire da vaghi ricordi dell’epoca etrusca, attinti a qualche fonte letteraria latina e rielaborati acriticamente. Si noti in particolare la somiglianza tra la leggendaria fondazione di Cortona e la tesi dell’origine degli Etruschi dall’Asia Minore per migrazione del popolo, secondo la versione offerta da Erodoto e ripresa da numerosi scrittori latini³⁵. Ma anche se il tentativo di ricostruire le origini della città ci può apparire ingenuo, esso è di grande interesse storico, anzitutto in quanto è il primo a noi noto in tal senso per Cortona³⁶, poi perché è inserito in un testo agiografico (a conferma del rilievo storiografico che il testo intende avere), infine perché è il riflesso di un ambiente culturale vivace, interessato alle tradizioni civiche. Che un simile interesse fosse vivo a Cortona tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento è un’acquisizione di notevole importanza per la storia culturale della città ed inserisce Cortona in un movimento di riscoperta dell’antico (in particolare, l’epoca etrusca) tipicamente umanistico³⁷. Che un certo interesse per la storia antica cortonese possa essere cominciato già nel Trecento – se non prima – è documentato dai passi di quegli storici che parlarono della città nelle loro opere: Giovanni Villani

³⁴ L’inno è ignoto ai repertori: vedi U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l’Église latine depuis les origines jusqu’à nos jours*, 6 voll., Louvain-Bruxelles 1892-1921.

³⁵ ERODOTO, *Storie*, I 94; vedi D. BRIQUEL, *L’origine lydienne des Étrusques. Histoire de la doctrine dans l’Antiquité*, Rome 1991; M. PALLOTTINO, *Origini*, in *Dizionario della civiltà etrusca*, a cura di M. Cristofani, Firenze 1999, pp. 203-6; R. SAMMARTANO, *Le tradizioni letterarie sulle origini degli Etruschi: status quaestionis e qualche considerazione a margine*, in *Le origini degli Etruschi*, a cura di V. Bellelli, Roma 2012, pp. 49-84.

³⁶ Sulle fonti letterarie e sugli studi di epoca moderna intorno alle antichità di Cortona vedi NEPPI MODONA, *Cortona etrusca e romana*, pp. 3-19, 173-182.

³⁷ Sull’interesse per gli Etruschi in età umanistica vedi G. CIPRIANI, *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Firenze 1980, soprattutto le pp. 1-13; G. CAMPOREALE, *La scoperta degli Etruschi nel Rinascimento*, «Atene e Roma», n. s., 48, 2003, pp. 145-165.

(1280 ca.-1348), secondo cui Cortona fu fondata al tempo di Giano e si chiama Turnia dal nome di Turno, il rivale di Enea³⁸; Fazio degli Uberti (1301/1309-post 1367/1370), che riprende Villani aggiungendo che fu cinta di mura dallo stesso Turno³⁹; l'aretino Domenico Bandini (1335 ca.-1418), che invece riprende un breve e noto passo di Livio⁴⁰.

Nella quarta parte invece campeggia la figura del «nobile e prudente cavaliere» Uguccione Casali, le cui azioni sono narrate in termini assai simili a quanto si legge nella *Continuazione* della *Cronaca* di Boncitolo⁴¹. Quest'ultima è datata al Trecento e la *Continuazione* è della fine del secolo (l'ultima notizia che vi si legge è il matrimonio di Francesco Sanese Casali, avvenuto l'8 maggio 1397). Anche la narrazione dei fatti del 1258-1261 richiama quella della *Continuazione* piuttosto che quella della *Cronaca* di Boncitolo⁴². Questa consonanza ci offre un'indicazione cronologica rilevante per datare la *Leggenda seconda* alla fine del Trecento o gli inizi del Quattrocento. In entrambi i testi l'atteggiamento celebrativo dei cronisti nei confronti di Uguccione Casali, mitizzato come una sorta di nuovo fondatore della patria⁴³, va

³⁸ *Cronica* II 16; ed. Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, 3 voll., a cura di G. Porta, Parma 1990: I, p. 80.

³⁹ Dittamondo X, vv. 4-18; ed. Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, 2 voll., Bari 1952, p. 211.

⁴⁰ «Tres validissimae urbes, Etruriae capita, Volsinii, Perusia, Arretium, pacem petiere» (*Ab Urbe condita* X 37, ma il Bandini inserisce Cortona al posto di Bolsena). L'opera enciclopedica del Bandini, il *Fons memorabilium universi*, è inedita; ho potuto leggere il passo, senza riscontrare varianti significative, nei codici quattrocenteschi Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1140, c. 299r, Ross. 1156, c. 89r e Pal. lat. 923, c. 73r; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1279, cc. 103v-104r e Edili 170, c. 259r; Oxford, Bodleian Library, Balliol College 283C, c. 87v.

⁴¹ Ed. *Cronache cortonesi di Boncitolo e d'altri cronisti*, Cortona 1896, particolarmente pp. 17-8. Delle *Cronache* non esistono testimoni coevi ma solo copie di età moderna, la più antica delle quali è del sec. XVI.

⁴² Ad es. il particolare che i cento muratori sono inviati da Siena si legge sia nella *Leggenda seconda* che nella *Continuazione*, mentre nella *Cronaca* di Boncitolo si dice che provengono da Perugia.

⁴³ Come osserva F. CARDINI, *Una signoria cittadina «minore» in Toscana: i Casali di Cortona*, «Archivio Storico Italiano», 131, 1973, pp. 241-255: 246, «molto probabilmente parte delle sue gesta [...] sono solo una tarda invenzione di cronisti trecenteschi, intenti a cattivarsi la simpatia dei suoi discendenti; e anche il ruolo da protagonista da

posto in relazione con il consolidamento della signoria dei Casali su Cortona, prima della loro caduta, avvenuta nel 1409.

Nelle parti seconda e terza la *Leggenda seconda* segue strettamente la *prima*, ma con delle varianti e con un tono personale, come emerge nella rievocazione nostalgica dei festeggiamenti del primo maggio, tra canzoni, cavalcate e giostre, «come si fa al presente per la festa di santa Margherita».

Quanto ai miracoli presenti nelle parti quarta e quinta (il ritrovamento del capo, alcuni miracoli *post mortem*), si tratta di episodi originali che non si leggono nell'ipotesi. Per l'agiografo sono la prova che la *virtus* taumaturgica del beato non si è interrotta, ma che continua a manifestarsi nonostante la scarsa devozione popolare.

Le rare aggiunte e gli scarti tra una redazione e l'altra portano alcuni aggiustamenti all'immagine di santità di Guido. I comportamenti del beato si conformano ancor più a quanto previsto dalla *Regola* dei Minori. La sua ascesi, già messa in risalto nella prima redazione, si fa ancor più intensa con l'osservanza delle sette quaresime. Emerge inoltre una più forte dimensione civica, perché il beato, sull'esempio di Francesco e, in un certo qual modo, in competizione con santa Margherita, è ricordato anche come il pacificatore delle liti cittadine: una funzione che vorrebbe porlo *super partes*, fare di lui non un oggetto di venerazione peculiare dei Minori, ma un segno sacro condiviso dall'intera città, che in lui trovi rappresentati e tutelati i più autentici valori cristiani.

Il codice Petrella: aspetti grafici e materiali di un manoscritto "smarrito"

Il testimone più antico della *Leggenda* del beato Guido è, come ricordato, il cosiddetto codice Petrella. Esso prende il nome dalla nobile famiglia dei marchesi di Petrella, un casato di origine marchionale che installò il suo dominio tra i comitati di Arezzo e di Città di Castello, fino a Perugia, e che fu costretto all'inurbamento dal comune di Cortona all'inizio del XIII secolo⁴⁴. Il codice è attestato presso l'archivio

lui giocato nel rientro dei profughi cortonesi in città, culminato il 25 aprile 1261 [...] sarà da accettare con alcune riserve».

⁴⁴ Nel 1217 Rigone e Corrado figli di Ugolino, i primi esponenti del ramo di Petrella-Petriolo-Civitella della schiatta marchionale dei Marchiones, si sottomettono al comune di Cortona accettando, tra le altre cose, di risiedere in città almeno un mese

del ramo cortonese della famiglia fino agli anni Settanta del secolo scorso, poi se ne perdono le tracce. Neppure l'inventario stilato in occasione della dichiarazione di interesse culturale dell'archivio da parte della Soprintendenza archivistica della Toscana agli inizi degli anni Duemila ne ha permesso il rinvenimento, tanto che, al momento, deve essere dato per disperso⁴⁵.

In questa occasione si presenta un primo resoconto degli studi condotti sul codice, tratto sostanzialmente dalla bibliografia precedente, non senza qualche aggiunta e nuove acquisizioni.

Il codice è segnalato per la prima volta all'inizio del Novecento da Ugo Sernini Cucciatti, figura eclettica dell'erudizione cortonese, nato a Cortona nel 1869, che in gioventù aveva prestato servizio militare nella Regia Marina⁴⁶.

Il Sernini, con il permesso dei proprietari («rinvenni la Leggenda nella biblioteca del sig. marchese Cristoforo Bourbon di Petrella, il quale gentilmente mi permise di stamparla»; scrive a p. VII dell'introduzione alla sua edizione), trascrive il testo della *Leggenda* e ne fornisce una prima e sommaria descrizione:

il codice è formato da 18 fogli non numerati trascritti nel XIV secolo, ed uno aggiunto posteriormente per supplire la lacuna derivata dallo smarrimento dei primi due. Le carte hanno la dimensione di metri 0,232 x 0,166, e non calcolando i margini di 0,14 x 0,08. Nella seconda parte della *Leggenda* il sommario e le lettere capitali sono scritte con inchiostro rosso⁴⁷.

all'anno in tempo di pace, e per tutta la sua durata in caso di guerra; il documento è trasmesso in copia dal cosiddetto *Inventarium instrumentorum comunis Cortone* (Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 124, detto *Registro Vecchio*, c. 126v). Cfr. S. ALLEGRIA, *Notai e documentazione comunale a Cortona nella prima metà del XIII secolo*, in *Frate Elia e Cortona*, pp. 89-113: 103-6 e bibliografia.

⁴⁵ Una descrizione sommaria del complesso archivistico è reperibile al link: <https://siusaa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusaa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=249079> (30/06/2025).

⁴⁶ Il viaggio di Ugo Sernini Cucciatti tocca dapprima la Grecia poi l'Egitto e l'America del Sud, ed è oggi patrimonio comune grazie alla pubblicazione di alcune lettere inviate dal cortonese alla madre tra il 1889 e il 1891, liberamente consultabili sul sito www.idiariaccontano.org (30/06/2025).

⁴⁷ Cfr. *La leggenda del beato Guido*, p. VI.

Nel 1945, in occasione della ricognizione delle reliquie del beato Guido disposte dal vescovo di Cortona mons. Giuseppe Franciolini per le celebrazioni del centenario della morte del santo, il manoscritto è nuovamente oggetto di attenzione e di studio. Il medico legale Nicola Bruni, l'esperto chiamato ad analizzare i resti mortali del beato affinché si potesse stabilire se le ossa umane rinvenute nel sarcofago romano nel quale era stato deposto il corpo – così come narra il testo della *Leggenda* – fossero le stesse del cranio del santo che si conservavano fin dal 1595 in un apposito reliquiario⁴⁸, nel pubblicare i risultati delle sue ricerche ci informa che:

tale manoscritto è stato recentemente esaminato alla Biblioteca Vaticana da Mons. Angelo Mercati, prefetto dell'Archivio Vaticano e dal Rev.mo padre Albareda, prefetto della Biblioteca Vaticana, i quali hanno ritenuto che possa risalire agli ultimi anni del '300, mentre il prof. Giulio Battelli, esimio paleografo della stessa Biblioteca, lo riporta ai primi del '400⁴⁹.

Al di là delle considerazioni sulla datazione del codice, sulle quali torneremo a breve, è significativo il fatto che il codice fosse in piena disponibilità del medico cortonese, che addirittura lo poté portare con sé a Roma per una expertise paleografica.

Allo stesso modo, tra il 1969 e il 1971 il codice fu nuovamente consultato per la redazione di due tesi di laurea sulle origini del Minoritismo a Cortona, l'una discussa da Anna Maria Presentini presso l'Università di Perugia con la supervisione di Stanislaw da Campagnola, l'altra da Paola Palmieri e Paola Perrotta Naldi presso l'Università di Firenze con la supervisione di Domenico Maselli⁵⁰. Entrambe le dissertazioni forniscono una descrizione pressoché identica del codice, dalla quale emergono alcuni elementi fino ad allora taciuti nelle trattazioni precedenti: il codice, infatti, sarebbe stato mutilo, oltre che in testa, come segnalato dal Sernini, anche in seguito, come denunciano i talloni di alcune carte che, secondo le redattrici delle tesi, sarebbero state rifilate: «resta chiaramente visibile nel manoscritto il margine di pagine tagliate, il che fa supporre che i fogli mancanti, anziché smarriti, siano stati forse soppressi»; non si specifica però quale sia il numero

⁴⁸ Sarebbe stato trafugato dagli aretini, così come narra la *Leggenda*, a seguito del suo rinvenimento miracoloso in un campo nei pressi della città.

⁴⁹ BRUNI, *Le reliquie del Beato*, p. 7.

⁵⁰ Vd. *supra*, nota 21.

e la posizione di tali carte, sebbene, data la continuità del testo, è molto probabile che esse si trovassero nella parte finale del codice e che poi siano state asportate⁵¹. Ne potrebbe essere un ulteriore indizio il fatto che il testo della *Leggenda seconda* è chiuso da quello che parrebbe essere un vero e proprio colophon in cui il copista/autore, come da formulario, rende grazia a Dio e appone simbolicamente la sua 'firma', attraverso l'utilizzo di un «sigillo»⁵². Non pare dunque improbabile che il testo terminasse qui, lasciando bianche le carte successive, che molto probabilmente furono rifilate per essere riutilizzate come fogli di recupero⁵³. Le medesime autrici, infine, forniscono una nuova edizione della *Leggenda* trasmessa dal codice Petrella, che, a differenza dell'edizione data dal Sernini Cucciatti, segnala il passaggio da una facciata all'altra di ciascuna carta per mezzo di un numero progressivo

⁵¹ Per la citazione vd. la tesi di Anna Maria Presentini, a p. 40.

⁵² Vd. a p. 52 della tesi della Presentini e a p. 54 della tesi di Palmieri e Perrotta Naldi; non si fornisce però una descrizione di tale 'sigillo'.

⁵³ Non si può escludere, anche per similitudine con il codice della Clarisse, che le carte sopresse contenessero un altro testo, magari il medesimo *Viaggio in Egitto e Terra Santa* di Lionardo Frescobaldi. Il manoscritto che in questa occasione abbiamo rinominato 'delle Clarisse' si conserva, senza segnatura, tra i lacerti dell'antico archivio del monastero di S. Chiara a Cortona sfuggito alle soppressioni. Il manoscritto è stato rinvenuto nelle more di pubblicazione del presente articolo e non se ne è potuta fornire una descrizione dettagliata. Si sappia per il momento che esso è cartaceo, di formato oblungo, della forma tipica delle vacchette utilizzate dai mercanti dell'epoca per le scritture contabili, ed è costituito da 43 carte; il manoscritto è stato copiato tra il 1515 e il 1518 da tale «Biagio di Giovanni di Pietro di Biasgio di ser Angelo Çeferini (cfr. c. 1r)». Il copista è molto probabilmente un membro della famiglia Zefferini a cui appartenne ser Angelo Zefferini, fratello del beato Ugolini Zefferini, vissuto alla metà del XIV secolo. Nel manoscritto sono presenti due testi: la *Leggenda prima* del beato Guido (cc. 1-11) e il cosiddetto *Viaggio in Egitto e Terra Santa* di Lionardo Frescobaldi, redatto tra 1384 e il 1385 (cc. 12-43). Il manoscritto, come si evince da una nota manoscritta apposta sulla controcoperta, è stato visionato nell'aprile del 1925 da p. Girolamo Golubovich, che ne ha sottolineato l'importanza sia per la rarità del testo della *Leggenda* del beato Guido sia per l'interesse di alcune varianti presenti nel testo dell'*Itinerarium*; nell'archivio personale di p. Golubovich si conserva una fotoriproduzione del codice, quantomeno della sezione contenente il *Viaggio* del Frescobaldi; cfr. P. PIERACCINI, *Archivio personale di Girolamo Golubovich conservato nel Centro Franciscano di Studi Orientali di al-Muski (Il Cairo)*, «Studia Orientalia Christiana. Collectanea», 42, 2009, pp. 201-48: 229.

tra barre verticali, permettendo di seguire dettagliatamente lo sviluppo del testo: possiamo dunque constatare che la *Leggenda prima* occupa le prime dieci carte del codice (compresa la prima di restauro), mentre la *Leggenda seconda* prende avvio immediatamente dopo, senza soluzione di continuità, fino alla metà circa del *verso* della diciottesima carta⁵⁴.

Nel 1977, don Bruno Frescucci, a margine della sua pubblicazione dedicata alle origini storiche dell'eremo delle Celle, riferisce che:

fatto esaminare (*il codice Petrella*) da due esperti di paleografia il prof. Gino Corti e il prof. Franco Bonatti (*in realtà medievisti, cultori di storia toscana* ndA), entrambi di Firenze, ne è stata tratta questa conclusione: la scrittura è carolina per la evidente caratteristica rotondeggiante, il ductus calligrafico, la legatura a ponte nei gruppi biletterali, le abbreviature e la forma delle lettere *d* e *e* ecc. proprie della scrittura carolina. La scrittura gotica invece ha un andamento manierato, è ricca di angolosità, di svolazzi e di abbreviazioni. È pertanto un manoscritto pergameneo composto di cc. 21 (mm 230 x 170) databile tra il sec. XII e il sec. XIV⁵⁵.

Lo stesso Frescucci, negli appunti dattiloscritti preparatori alla stampa del volume, oggi conservati presso l'Archivio storico-diocesano di

⁵⁴ In entrambe le tesi si riferisce dello spoglio fatto tra i documenti dell'Accademia Etrusca di Cortona alla ricerca di un sigillo che ne riproducesse le forme, ma che non ha prodotto alcun risultato soddisfacente; si fornisce dunque come possibile termine di confronto il riferimento alla riproduzione di un sigillo appartenuto ad un certo Morrello di Francesco, vissuto nel XIV secolo, riprodotto nel terzo volume del Manni (cfr. D.M. MANNI, *Osservazioni istoriche ... sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, tomo III, Firenze 1740, pp. 9-15), ma senza particolare convinzione né entusiasmo; in entrambe le tesi si legge, infatti, che «di questo personaggio con precisione non sappiamo nulla, né per quello che riguarda il luogo di origine, né per il suo operato. Non possiamo quindi presumere di metterlo sicuramente in relazione con il documento petrelliano»; cfr. p. 55 della tesi della Presentini.

⁵⁵ Cfr. FRESCUCCI, CALISTRI, *Le Celle di Cortona*, p. 20. La datazione offerta dagli studiosi fiorentini è evidentemente viziata dalla suggestione in essi esercitata dal disegno della minuscola carolina che però non trova riscontro nell'analisi formale della scrittura del codice Petrella, senza rendersi conto, tra l'altro, della contraddittorietà della datazione proposta, che non tiene conto del *terminus post quem* fissato dalla vita stessa del beato francescano.

Cortona⁵⁶, aggiunge che il codice Petrella, che «si conserva nell'Archivio dei Sigg. Marchesi Petrella - Via Guelfa, 19 Cortona»,

è coperto da una fine pergamena quasi illeggibile, con vasta lacerazione al margine destro in senso verticale e macchie di umidità. Nella parte superiore a modo di titolo con scrittura di mano del sec. XVI si legge: "Historia et miracoli del glorioso B. Guido da Cortona frate delle Celle". A metà in senso orizzontale in una fascia bianca si legge: "Leggenda volgare del Beato Guido e della sua festa". Nella prima pagina interna: "Leggenda volgare del beato Guido da Cortona dell'ordine di san Francesco". Anche questa pagina è lacerata al margine destro in senso verticale. Il primo foglio ha sostituito quello originale scomparso, è scritto in caratteri del sec. XVI come le scritture della copertina».

Nel medesimo gruppo di carte, si trova anche un biglietto in cui si legge:

Questa seconda legenda è stata scritta dalla stessa mano ma in diverso momento perché è più minuta ed ha le lettere iniziali o capilettere più ornate per tutte le 17 pagine. La "Fine" (*si intende la parola «finis» con la quale si chiude il colophon della Leggenda seconda contenuta nel codice Petrella*, ndA) è chiusa dentro un rettangolo sormontato da una croce poggiata sopra una grande M il cui braccio sinistro arrotondandosi chiude in sé una M sormontata a sua volta da una piccola "o". E' un segno è sul tipo (*così*) di quelli che usavano i mercanti e interessa chi ha scritto la leggenda notaio o privato che fosse⁵⁷.

Nella stessa cartella, infine, si trovano tre fotocopie della *Leggenda* con i relativi negativi: la prima carta della *Leggenda prima*, escludendo dal conteggio la carta aggiunta in epoca moderna ad integrazione del testo (Fig. 1); un particolare della prima carta di restauro del codice, che sulla base della scrittura potrebbe essere datata, come proposto dal Frescucci, al XVI secolo, se non oltre (Fig. 2); la mede-

⁵⁶ L'archivio personale di don Bruno Frescucci è stato depositato presso l'Archivio storico-diocesano di Cortona nel 2021 ed è in attesa di inventariazione.

⁵⁷ Pare opportuno segnalare che anche il cosiddetto codice delle Clarisse presenta un segno mercantile, ma di diversa fatta, sia in apertura che in fine della trascrizione della *Leggenda* del beato Guido, lasciando aperta l'ipotesi che esso possa comunque rappresentare una sorta di imitazione del codice Petrella.

sima porzione testuale della *Leggenda* contenuta nel codice Tommasi Aliotti, anch'esso attualmente irreperibile⁵⁸ (Fig. 3).

Da questo momento in poi non si hanno altre notizie del codice.

Nel 2009 Edoardo Mori ristampa nuovamente la *Leggenda del beato Guido*, mettendo assieme la versione del testo in traduzione latina pubblicata dai Bollandisti, e la trascrizione fatta dal Sernini⁵⁹. In tale occasione l'autore, che non sembrerebbe avere effettuato una consultazione autoptica del codice (come invece hanno potuto fare gli studiosi precedenti), avanza l'ipotesi che il manoscritto sia in realtà un codice fattizio, in cui, nella prima parte – che egli ritiene essere più antica – sarebbe stata trascritta la *Leggenda prima*, e in una seconda unità codicologica, la *Leggenda seconda*:

il codice riporta una *legenda* antica cui segue un'altra, aggiunta più tardi. A mio avviso la diversità dei caratteri fra i due testi porta a supporre che i codici siano due. Il primo, che sembrerebbe molto più antico, narra i fatti dalla venuta a Cortona di san Francesco alla morte del beato Guido ed alla sua successiva tumulazione nella cattedrale di Cortona in un antico sarcofago miracolosamente ritrovato. Il secondo contiene un'altra *legenda*, aggiunta più tardi, che lo scrittore dichiara: *legenda seconda di sancto Guido*, che narra i fatti dopo la morte del Beato⁶⁰.

A supporto di tale proposta, il Mori pubblica due immagini del manoscritto: la prima riproduce l'attacco della *Leggenda prima* (Fig. 1), la seconda la partizione del testo contenente il passo della *Leggenda seconda* relativo al ritrovamento della testa del beato, riprodotta in appendice alla relazione del Bruni del 1947 (Fig. 4).

Questo gli è sufficiente per affermare che: «la diversità dei caratteri fra i due testi porta a supporre che i codici siano due»⁶¹. Secondo il conservatore bibliografico dell'Accademia Etrusca, il codice Petrella sarebbe dunque l'esito dell'unione in un unico volume di due diverse unità codicologiche, la prima contenente il testo della *Leggenda prima* (più antica e scritta da una mano diversa da quella della parte successiva), e la seconda contenente il testo della *Leggenda seconda* (che sarebbe stata redatta all'inizio del XIV secolo, poiché la festività del

⁵⁸ Per il codice Tommasi vd. *supra*, nota 11.

⁵⁹ Citato a nota 12.

⁶⁰ Cfr. Anonimo. *Legenda del beato Guido*, p. 26.

⁶¹ *Ibid.*

beato sarebbe stata abbandonata dopo l'istituzione delle celebrazioni riservate a santa Margherita negli statuti cittadini del 1325), che anzi ne potrebbe essere l'«originale»⁶².

In sintesi, gli studi fin qui condotti sul codice Petrella sembrerebbero sostenere che:

- il manoscritto Petrella riporti la redazione più antica della *Leggenda* del beato Guido;
- esso sia un codice composito, frutto dell'unione di due unità codicologiche distinte, una più antica ed una più recente, scritte da mani diverse;
- il codice (sia esso unitario o composto da due diverse unità) sia databile al XIV secolo (lo crede il Sernini, quando appone tale datazione sul frontespizio della sua pubblicazione, ma lo conferma anche il Mori, nonostante i pareri discordanti dei paleografi consultati da Nicola Bruni e da don Bruno Frescucci);
- il codice, o quantomeno la seconda metà, sarebbe stato copiato da uno scrittore laico, notaio o mercante, di cui si riconosce il segno distintivo a chiusura del testo della *Leggenda seconda*.

Ripartiamo dunque da qui, ovvero dall'analisi codicologica e paleografica del codice, per tentare di datare con maggiore precisione il manoscritto, e, se possibile, di circoscriverne l'ambito di produzione e di fruizione.

Il codice Petrella, stando almeno alla descrizione sommaria fatta dai pochi studiosi che hanno osservato l'originale, non è un manoscritto di lusso né di particolare pregio, sebbene l'importanza del testo da esso tramandato potrebbe far pensare il contrario. Anzi, si tratta di un 'codicetto' di dimensioni ridotte, con testo disposto su un'unica colonna, e una *mise en page* non particolarmente curata: non si intravedono segni di rigatura e la costruzione della pagina sembrerebbe delegata ad un progetto particolarmente essenziale, che non presta attenzione alle proporzioni tra specchio scrittorio e margini e alla giustificazione del testo, specialmente a destra.

La scrittura, sia nella prima che nella seconda parte della *Leggenda*, è organizzata su 24 linee, sebbene il modulo ridotto e tendente al rettangolare della scrittura della *Leggenda seconda* evidenzia una densità grafica (vale a dire il numero medio di segni contenuti in una

⁶² Tale ipotesi, già avanzata da Sernini Cucciatti, è stata fortemente ridimensionata da Pierluigi Licciardello; vd. a pp. 55-60.

riga) maggiore. Nella prima riga della *Leggenda prima*, ad esempio, si contano 29 segni grafici, nella prima linea della *Leggenda seconda* 37.

Sulla base di tali caratteristiche meramente materiali non pare improbabile che il codice possa essere il frutto di un unico progetto di allestimento, che però ha trovato esito in momenti e fasi successive.

Per quello che riguarda la scrittura, i caratteri grafici sia della *Leggenda prima* sia della *Leggenda seconda* fanno riferimento al tipo che Armando Petrucci definisce «non umanistica di tradizione trecentesca», ossia una sorta di semigotica, che continuò ad essere utilizzata per tutto il Quattrocento in ambienti culturalmente ‘arretrati’ (ma torneremo a breve a circoscrivere meglio il senso di tale definizione) o ai margini della tradizione culturale umanistica e/o universitaria⁶³. I modelli grafici di riferimento della scrittura del codice Petrella sono infatti quelli della *littera textualis* o minuscola gotica con un tratteggio semplificato, di cui si possono notare alcuni elementi distintivi, come, ad esempio, la fusione dei tratti curvi delle lettere contrapposte e l'utilizzo (in questo caso pressoché esclusivo) della *r* tonda. A tali elementi di ‘arcaicità’ si associano una maggiore ariosità e ampiezza della scrittura, il *ductus* posato, e l'utilizzo di numerose lettere di modello carolino (*a, b, l, m, n, s*)⁶⁴; nello specifico si possono notare: l'utilizzo della «a» nella sua forma di origine carolina; l'uso alternato (ma senza un criterio apparente) della «d» cosiddetta onciale e della «d» dritta; la «e» con il terzo tratto che chiude l'occhiello obliquo, tendente verso l'alto, come nella scrittura gotica; l'uso esclusivo della «s» cosiddetta dritta, tranne nei casi in cui essa assuma il valore di lettera maiuscola. Si noti infine la particolare curvatura a sinistra delle aste ascendenti di

⁶³ Vd. il capitolo XXXVI «Scritture e libri della cultura non umanistica» in A. PETRUCCI, *Breve storia della scrittura latina. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Roma 1992, pp. 190-3. Per la definizione di «semigotica» vd. P. SUPINO MARTINI, *Per la storia della semigotica*, «Scrittura e civiltà», 22, 1998, pp. 249-64.

⁶⁴ La *littera textualis* è la scrittura che, a partire dalla fine del XII secolo, soppianta la minuscola carolina, dapprima in ambito documentario e poi librario, fino a diventare una ‘nuova’ scrittura universale adottata in gran parte dell'Europa, in Italia centro-settentrionale, e in seguito alla conquista normanna anche in Italia meridionale. Essa continuerà ad essere utilizzata per la produzione di libri, specialmente di ambito liturgico, fino al XVI secolo ed oltre; vd., da ultimo, S. ZAMPONI, *Late Gothic: Italy (XIVth-XVIth centuries)*, in *The Oxford Handbook of Latin Palaeography*, a cura di F.T. Coulson, R.G. Babcock, Oxford 2020, pp. 429-44.

«b» e «l», che non esclude l'attribuzione di entrambe le leggende alla medesima mano.

Se infatti la scrittura della *Leggenda prima* sembrerebbe presentare un tratteggio maggiormente rotondeggiante e regolare, nella *Leggenda seconda* tale rotondità viene compromessa in parte, come già sottolineato, dal modulo minore delle singole lettere, ma anche dall'utilizzo di uno strumento scrittorio a punta fine, che sacrifica e minimizza l'alternanza tra tratti grossi e tratti sottili. Non si può dunque escludere che la scrittura del codice possa essere imputata al medesimo copista, che ha messo mano al codice in momenti e con strumenti scrittori diversi, magari anche a distanza di tempo l'uno dall'altro (fatto che potrebbe giustificare anche la scelta di utilizzare il minio rosso per l'ornamentazione dei capilettera della *Leggenda seconda*), senza per questo dover ipotizzare l'intervento di persone diverse, se non addirittura di due «codici diversi», come proposto da Edoardo Mori.

In definitiva il codice Petrella sembrerebbe appartenere a quella particolare categoria che Armando Petrucci per primo, e con lui un gruppo di studiosi che hanno fatto della cultura scritta di epoca medievale e moderna un nuovo tema di ricerca, ha definito «libro popolare»⁶⁵. Il libri popolari sono codici che vengono prodotti al di fuori dei circuiti professionali degli *scriptoria* e dei centri di scrittura organizzati, sono spesso di piccolo formato, trascurati nella fattura, privi di ornamentazione o comunque illustrati con semplicità, e fanno uso della lingua volgare per la trasmissione di testi peculiari degli scriventi 'subalterni' (mercanti, artigiani, bottegai ed altre categorie

⁶⁵ Per il contesto generale vd. A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno: libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, «Italia medioevale e umanistica», 12, 1969, pp. 295-313; ID., *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. II: Produzione e consumo, Torino 1983, pp. 499-524: 504-6 (ora in ID., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, capp. III-IV). Vd. anche A. BARTOLI LANGELI, M. INFELISE, *Il libro manoscritto e a stampa*, in *L'Italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, Torino 1992, pp. 941-57 (poi in *L'Italiano nelle regioni. Storia della lingua italiana*, a cura dello stesso, Milano 1996, II, pp. 655-80; la prima parte (riferibile ad Attilio Bartoli Langeli), è stata ristampata con il titolo *Il libro volgare*, in A. BARTOLI LANGELI, *Tra Alcuino e Gigliola Cinquetti. Discorsi di paleografi*, Padova 2020, pp. 123-56); vd. anche M. CURSI, *Il libro del mercante: tipicità ed eccezioni*, in *La produzione scritta tecnica e scientifica nel Medioevo: libro e documento tra scuole e professioni*, a cura di G. De Gregorio, M. Galante, Spoleto 2012, pp. 147-93.

sociali del cosiddetto «strato culturale intermedio»⁶⁶), come ad esempio almanacchi, ricettari, prontuari, ma anche operette devozionali, novelle e storie varie⁶⁷.

Da questo punto di vista, può essere utile un ulteriore approfondimento in merito alle notizie relative al volgarizzamento della *Leggenda*. Nel ms. 554 della biblioteca dell'Accademia Etrusca, un codice miscelaneo del XVIII secolo contenente il testo della *Leggenda* di cui si offrono maggiori informazioni al paragrafo precedente, l'anonimo redattore a c. 72r annota:

Questa Leggenda morto che fu il beato santo Guido fu scritta in lattino (*così*) da un religioso Minore suo coetaneo. Fu questa l'anno 1450 dalla lingua latina per maggiore intelligenza de i divoti del santo trasportata in nostra lingua volgare da ser Gaspero di Silvestro di Ristoro notaio. Ebbe questa traduzione molto applauso e come a tutti intelligibile, ne furono fatte molte copie, di modo che fù affatto trascurata e perduta l'originale latina.

Più avanti si aggiunge:

Fu il secondo autore della parte seconda Gasparo di Silvestro di Ristoro al dire di Giovanni Battista Sernini, se pure non fù Silvestro suo padre, di cui i padri Minori Conventuali di S. Francesco ànno un grande manoscritto in foglio, contenente la traduzione di varie opere spirituali lattine in volgar lingua.

Le notizie riportate dall'erudito cortonese aggiungono due elementi utili alla discussione: 1) il volgarizzamento della *Leggenda prima*, che

⁶⁶ La definizione è stata coniata da Carlo Maccagni per definire lo *status* intellettuale di Leonardo da Vinci: C. MACCAGNI, *Considerazioni preliminari alla lettura di Leonardo*, in *Leonardo e l'età della ragione*, a cura di E. Bellone, Milano, Scientia, 1982, pp. 53-67.

⁶⁷ Se ne propone una classificazione in A. PETRUCCI, *Per una nuova storia del libro*. Prefazione all'edizione italiana di L. FEBVRE, H.-J. MARTIN, *La nascita del libro*, Roma-Bari 2006 (I ed. Paris, 1958), pp. xxxvi-xxxix; vd. anche R. CHARTIER, *Lettori e letture «popolari» dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo, R. Chartier, Roma-Bari 1992, pp. 317-35. Vd. anche A. PETRUCCI, *Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica nella Roma del primo Cinquecento: da un libretto di conti di Maddalena pizzicarola in Trastevere*, «Scrittura e civiltà», II, 1978, pp. 163-234, e M. SIGNORINI, *Alfabetizzazione nella Roma municipale: L'archivio Frangipane (1468-1500)*, «Scrittura e Civiltà», XVIII, 1994, pp. 281-307.

sarebbe stata redatta in latino da un frate Minore in un'epoca non meglio precisata, risalirebbe alla metà del XV secolo; 2) l'autore del volgarizzamento e della *Leggenda seconda* sarebbe stato un certo Gaspare di Silvestro Ristori, che di professione avrebbe fatto il notaio. Si specifica inoltre che il padre di tale Gaspare, nonostante l'omonimia, non è il Silvestro Ristori autore di un volume di volgarizzamenti che si conservava all'epoca presso il convento di S. Francesco, e di cui parleremo a breve.

Ma procediamo per gradi. Il notaio Gaspare di Silvestro Ristori compare per la prima volta nel 1392, quando è autore, sotto il profilo prettamente diplomatico, della copia autentica di una delibera consiliare del comune di Cortona del 15 novembre 1392, oggi conservata tra le carte dell'Unione dei luoghi pii all'Archivio di Stato di Firenze⁶⁸. Gaspare stende la pergamena estraendo il testo dal registro delle abbreviature del notaio Uguccione del fu Lando, che, come egli stesso dichiara nell'autentica, di andamento incerto e titubante, non ha potuto scrivere in prima persona a causa dell'infermità dovuta all'età avanzata (Fig. 5). Si tratta di un documento già noto all'erudizione cortonese e di non poco conto. Il comune, infatti, assegna ai frati Minori di Cortona, residenti presso la chiesa di S. Francesco, la custodia e l'amministrazione della chiesa di S. Basilio, il luogo di sepoltura di santa Margherita. Il documento è edito parzialmente in traduzione italiana in appendice all'edizione della *Legenda* della patrona di Cortona redatta nei primi anni del XIV secolo da Giunta Bevignate, e data alle stampe nel 1793 dal frate Minore Osservante Ludovico Bargigli di Pelago, ma senza alcun riferimento all'autore materiale del documento⁶⁹.

Gaspare di Silvestro Ristori compare nuovamente come notaio in tre documenti oggi conservati all'Archivio di Stato di Siena. Il primo è un testamento del 1440 dettato da Paola di Lando di Biagio di Cortona, moglie di Francesco del fu Spiga, nipote illegittimo di Bartolomeo Casali, che dispone di essere sepolta nella cappella dell'Annunziata

⁶⁸ Firenze, Archivio di Stato, Diplomatico, Cortona, Unione dei luoghi pii, alla data.

⁶⁹ *Antica leggenda della vita e de' miracoli di s. Margherita di Cortona scritta dal di lei confessore fr. Giunta Bevignati dell'Ordine de' minori, colla traduzione italiana di detta leggenda... e con annotazioni e dissertazioni diverse per opera di un sacerdote divoto di detta Santa e socio della insigne Accademia Etrusca di Cortona* (L. BARGIGLI DA PELAGO), II, Lucca 1793, p. 73; per una contestualizzazione storica vd. M. HARVEY DOYNO, *The creation of a Franciscan Lay Saint: Margaret of Cortona and her "Legenda"*, «Past & Present», 228, August 2015, pp. 57-91.

nel convento di Sant'Agostino, con un codicillo del 1443⁷⁰; il secondo è un codicillo del 1451 al testamento dettato l'anno precedente da tale Michelangelo di Andrea di Biagio Turi di Cortona⁷¹; il terzo è una donazione di vino fatta al medesimo convento da una certa Giovanna del fu Giovanni, detto Monaco, moglie di Benedetto di Angelo da Cortona, del 14 ottobre 1454⁷².

Tale documentazione – fino ad oggi inedita – permette di collocare l'attività professionale di Gaspare di Silvestro Ristori tra il 1392 e il 1454⁷³, rendendo plausibile, quantomeno sotto il profilo meramente temporale, la sua identificazione con il ser Gasparo che avrebbe volgarizzato la *Leggenda prima* e scritto la *Leggenda seconda* del beato Guido.

Il profilo biografico di Silvestro Ristori (Silvestro di Ristoro di Cristofano Ristori), autore del libro di volgarizzamenti che si sarebbe conservato presso il convento dei frati Minori Conventuali di Cortona e che, secondo quanto riferito dallo Zoppi, non deve essere confuso il Ristori notaio, è invece noto da tempo.

Egli è citato come «historie peritissimus» nel *Florilegium* di Antonio Francesco Gori, un volume del 1751 in cui si pubblicano in estratto alcune delle cosiddette *Notti Coritane* (la raccolta di verbali e annotazioni redatte durante gli incontri che gli accademici etruschi tenevano nei primi decenni di vita della istituzione cortonese), tra le quali anche la copia di più epistole inviate da Silvestro a vari destinatari tra il 1447 e il 1448⁷⁴. Silvestro Ristori è anche l'autore di un manoscritto data-

⁷⁰ Siena, Archivio di Stato, Diplomatico S. Agostino di Cortona, Vol. 1, Perg. n. 104, 1440 febbraio 11-1443 settembre 9.

⁷¹ Siena, Archivio di Stato, Diplomatico S. Agostino di Cortona, Vol. 1, Perg. n. 110, 1450 (*ma 1451*) gennaio 5.

⁷² Siena, Archivio di Stato, Diplomatico S. Agostino di Cortona, Vol. 1, Perg. n. 110, 1454 ottobre 14.

⁷³ In Firenze, Archivio di Stato, Diplomatico, Adespote, Provenienti da Archivio centrale delle Corporazioni religiose soppresse, 1607 (un volume pergameneo compilato da Domenico Iannelli, guardiano del convento di S. Francesco di Cortona nel 1607) si cita un registro di abbreviature di ser Gasparo di Ristoro datato tra il 1460 e il 1466; traggo l'indicazione dall'intervento di Donal Cooper, in questo stesso volume, alla nota 32.

⁷⁴ [A.F. GORI], *Florilegium ex volumine VI noctium Corytharum in quo descripta et expensa ab academicis Etruscis prisca omnigenae eruditionis monumenta*, Firenze 1751, pp. 160-71.

bile intorno alla metà del Quattrocento, contenente testi latini, in cui egli si definisce ‘il più misero dei pedantucci’, informandoci al tempo stesso di svolgere la professione di pedagogo/maestro a Perugia («Cuidam pedantulo miserrimo omnium Silvestro de Cortona pedagogo Perusii»)⁷⁵.

Per questa sua competenza grammaticale Girolamo Mancini, bibliotecario dell'Accademia Etrusca e padre degli studi medievali cortonesi, inserì Silvestro Ristori nell'elenco dei cortonesi che hanno dato un contributo significativo alla cultura italiana, e a supporto di tale affermazione citò come esemplificativo dell'attività intellettuale di Silvestro il volgarizzamento della leggenda di santa Margherita contenuta nel manoscritto posseduto dal convento di S. Francesco⁷⁶. Ma non solo, segnalò anche che tale manoscritto, un tempo a Cortona, fu trasferito, molto probabilmente in seguito alle soppressioni degli enti ecclesiastici, nel Fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (ms. 120)⁷⁷.

La provenienza del codice è provata ulteriormente da una nota di mano moderna aggiunta in apertura del codice, sulla carta di guardia, in cui si legge:

Leggendario colla vita di Gesù Cristo, di Maria Vierge Santissima, e di altri santi del modo che di sotto si dirrà, scritto nel principio del secolo XV da ser Silvestro di Ristoro di Cristofaro Ristori, nobile cettadino cortonese, per uso di qualche compagnia laicale, o sia de Laudesi di Cortona, e forse di quella che era nella chiesa di S. Francesco della medesima città, ove tali fratelli delle Laudi adunavansi pelle loro ritorvate avanti all'altare presso la porta laterale della medesima chiesa detto l'altare del Crocifisso, avanti del quale orava s. Margherita (...). Di tale compagnia delle Laudi in S. Francesco forse fu Silvestro Ristori suddetto, che era un letterato di grido del suo tempo; adunandosi i fratelli nelle loro ritorvate esercitavansi in varie opere di pietà e divozione,

⁷⁵ Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 226, c. 51; cfr. G. MANCINI, *I manoscritti della libreria del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Cortona 1884, pp. 74-5.

⁷⁶ Cfr. G. MANCINI, *Il contributo dei Cortonesi alla cultura italiana*, «Archivio Storico Italiano», 79/3-4, 1921, pp. 5-177: 30.

⁷⁷ Su questo ms. vedi *Biblioteca Agiografica Italiana (BAI). Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, a cura di J. Dalarun, L. Leonardi et alii, Firenze 2003, p. 476; cfr. anche A. DEJURE, *Margherita da Cortona e le scritture religiose femminili del Quattrocento*, «Studi Francescani», 111, 2014, pp. 389-402: 398-401.

come di leggere libri spirituali, vite di santi in volgare, prosa e rima e laudi o canzone ad onore di Dio (...)»⁷⁸.

Ciò che qui più interessa non è tanto l'attività intellettuale di Silvestro Ristori, quanto la morfologia della sua scrittura. Egli, infatti, non è stato soltanto l'autore dei testi contenuti nel ms. Pal. 120, ma ne è stato anche il copista, come testimoniano le numerose sottoscrizioni che si susseguono progressivamente tra il 1415 e 1433, a conferma di una redazione autografa del codice che si è svolta in più fasi e sessioni di lavoro⁷⁹.

Silvestro è in grado di gestire tre diversi registri grafici. Una scrittura posata ed eseguita al tratto, che fa riferimento ai modelli della minuscola gotica, anche se fortemente stemperata dalle nuove istanze grafiche della scrittura umanistica (come nel caso della scrittura del codice Petrella), per la scrittura delle prime linee ad inizio di capitolo (in corrispondenza, spesso, di una lettera ornata); una scrittura corsiva ma posata, che si riferisce alle forme della cosiddetta minuscola cancelleresca, ma con forti inserzioni di mercantesca, per la scrittura di brevi partizioni testuali e paragrafi che fanno da snodo, in una sorta di gerarchia grafica, tra un testo e l'altro; la medesima scrittura, ma con

⁷⁸ Per una contestualizzazione di tale nota cfr. F. ZIMEI, *Il Laudario di Cortona nel suo contesto d'uso*, in *Frate Elia, i laici e le associazioni laicali cortonesi*, a cura di P. Bruschetti, Spoleto 2020 (Cortona francescana. Nuova serie, 3), pp. 168-83.

⁷⁹ A c. 48v, in rosso, si legge: «Explicit liber beate Marie semper Virginis que vivit et regnat semper in secula seculorum. Manus scriptoris salvetur omnibus horis. 1415 di 15 giugno Salvestro de' Ristori ave scritta questa legenda»; a c. 90v, in rosso: «Fenito libro isto referamus gratia Christo. Manus scriptoris benedicat Deus omnibus oris. Qui scripsit scribe Silvester semper cum Domino vivat. Silvester Ristori scripsit quem Deus eum benedixit. Anno Domini 1415 di 15 mensis agussti completum fuit»; a c. 140v, con lettere toccate di rosso: «Fenito libro isto referamus gratia Christo. Manus scriptoris benedicat Deus omnibus horis. Fenito e' libro cioè el prolagho de la meditazione del beato sancto Iohanni Batissta + 1418 a di 14 di giugno»; a c. 146v, in rosso: «Explicit liber Legende vel Oratio sancti Brandani monaci, fenito a di 23 di giugno 1418. Incomença da carte 141 e fenescie a carte 146, amen. Silvester Ristori scripsit, quem Dominus eum benedixit»; a c. 169v, con maiuscole toccate di rosso: «Laus, honor, gloria sit eterno Patri, eius namque Filio, sue sancte Matri Santoque Spiritu, rette Trinitatis, mundo, celi Domino et Silvester Ristori»; a c. 272v: «Fenisce el libro de li Fioretti de sancto Francescho, forniti a di 24 d'agossto 1433, Silvester Ristori scripsit quem Dominus eum benedixit. Amen».

un andamento maggiormente corsivo, esito dell'utilizzo di una penna a punta fine, per la scrittura del testo principale, delle rubriche e di altre sezioni paratestuali (Fig. 6)⁸⁰.

Le competenze grafiche di Silvestro Ristori rappresentano un termine di confronto e paragone per valutare nel suo complesso la scrittura di ser Gaspare di Silvestro Ristori.

Il notaio utilizza correntemente la minuscola cancelleresca nell'espletamento della propria attività professionale, come si può notare nella delibera consiliare del 1392 (Fig. 5), ma sa cambiare registro quando invece voglia incrementare la leggibilità del testo, come accade ad esempio nel codicillo al testamento di Michelangelo di Andrea di Biagio Turi di Cortona del 1451 (Fig. 7). In questo caso la scrittura di ser Gaspare parrebbe orientata a privilegiare soluzioni grafiche che fanno riferimento alle istanze di rinnovamento della scrittura promosse dalla cosiddetta scuola fiorentina dell'«antiqua», come puntuale imitazione della carolina dei secoli XI-XII⁸¹. Da questo punto di vista, la scrittura

⁸⁰ Per le caratteristiche morfologiche della scrittura mercantesca vd. L. MIGLIO, *L'altra metà della scrittura: scrivere il volgare (all'origine delle corsive mercantili)*, «Scrittura e Civiltà», 10, 1986, pp. 83-114; EAD., *Criteri di datazione per le corsive librarie italiane dei secoli XIII-XIV, ovvero riflessioni, osservazioni, suggerimenti sulla lettera mercantesca*, «Scrittura e Civiltà», XVIII, 1994, pp. 143-58; ma anche I. CECCHERINI, *La genesi della scrittura mercantesca*, in *Régionalisme et internationalisme. Problèmes de Paléographie et de Codicologie du Moyen Âge*, éd. par O. Kresten et F. Lackner, Wien 2008, pp. 123-37.

⁸¹ La scuola fiorentina dell'«antiqua», da Coluccio Salutati in poi, influenzò la produzione manoscritta della stragrande maggioranza degli esponenti del ceto intellettuale che aderirono agli ideali dell'Umanesimo. Anche in questo caso la bibliografia è sterminata; si veda, da ultimo, T. DE ROBERTIS, *Humanistic Script: Origins*, in *The Oxford Handbook of Latin Palaeography*, pp. 510-21. Se così fosse la scrittura di Gaspare di Silvestro Ristori sarebbe il primo esempio di minuscola umanistica attestata nello specifico contesto territoriale cortonese, che, alla stregua dei riferimenti antiquari sulle origini della città presenti nella *Leggenda seconda* del beato Guido, rappresenterebbe il sintomo di un'adesione particolarmente precoce al movimento di riscoperta dell'antico che vide la sua propagazione nelle corti italiane tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, grazie anche all'attività di copisti dotti ed eruditi; a questo proposito vd. il sempre valido B.L. ULLMAN, *The Origin and Development of Humanistic Script*, Roma 1960; da ultimo vd. S. ZAMPONI, *La scrittura umanistica*, «Archiv für Diplomatik», 50, 2004, pp. 467-504 (ora anche in ID., *Le ragioni della scrittura Piccoli scritti di paleografia*, a cura di T. De Robertis, N. Giovè Marchioli, Roma 2021, pp. 113-26).

di Gaspare di Silvestro Ristori si distingue nettamente da quella in uso nel medesimo periodo per la produzione di testi e manoscritti devozionali destinati alla lettura 'popolare', esemplata in primo luogo dal ms. Pal. 120 di Silvestro Ristori, ma anche dal codice Petrella.

In conclusione, quali considerazioni si possono trarre da questa prima e sommaria analisi 'in contumacia' delle caratteristiche formali del codice Petrella?

- Gli aspetti materiali del codice, in particolare il formato, le dimensioni dello specchio scrittorio e il numero delle linee di scrittura, nonché la continuità del testo nel passaggio dalla *Leggenda prima* alla *Leggenda seconda*, farebbero propendere per l'identificazione di un codice omogeneo sia sotto il profilo codicologico che contenutistico.

- Le caratteristiche formali della scrittura, pur nella varietà morfologica degli esiti relativi alla trascrizione della *Leggenda prima* e della *Leggenda seconda*, che si distinguono per uno spessore dei tratti maggiormente marcato nel caso della *Leggenda prima*, dovuto molto probabilmente all'utilizzo di uno strumento scrittorio a punta mozza, nonché per un rapporto fra lo spazio che rimane bianco e quello occupato dalla scrittura che si riduce nella *Leggenda seconda*, avallano l'ipotesi di una trascrizione sincrona o a breve distanza l'una dall'altra di entrambe le *Leggende*, che, in ogni caso, potrebbe essere ascritta alla medesima mano o comunque a due mani che condividono la stessa educazione grafica.

- La presenza alla fine della *Leggenda seconda* di quello che, molto verosimilmente, rappresenta la riproduzione grafica di un segno mercantile o di una confraternita⁸², riconduce il codice ad un contesto sociale e culturale in cui, come ha scritto Armando Petrucci, «furono prodotti molti codici contenenti testi volgari devozionali o di preghiera, vergati non già in corsive di tipo mercantile, ma in scritture posate di tipo ancora trecentesco, gotiche o semigotiche, spesso impacciate, mal realizzate, con ornamentazioni semplici ed arretrate come gusto; un fenomeno, questo, che durò a lungo, fino ed addirittura oltre la conclusione del secolo, godendo di una sua indisturbata vita separata e di una sua coerente e funzionale continuità al di là delle differenziazioni territoriali»⁸³.

⁸² Sul significato e il valore di tali segni, anche nel contesto aretino, vd. F.M. VANNI, *Il segno dei mercanti. Tessere mercantili medievali del Museo statale d'arte medievale e moderna di Arezzo*, Firenze 1995, pp. 1-8.

⁸³ Cfr. A. PETRUCCI, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al seco-*

- Sulla base di quanto appena evidenziato e delle emergenze documentarie il codice potrebbe essere datato alla fine del Trecento, o ancora meglio, concordando con Giulio Battelli, all'inizio del Quattrocento.

- La datazione del codice sarebbe dunque conciliabile con l'identificazione del presunto autore del volgarizzamento della *Leggenda prima* e della *Leggenda seconda* con Gaspare di Silvestro Ristori, sebbene non fu il notaio a trascrivere il codice Petrella.

- Non pare dunque improbabile che il codice Petrella rappresenti il testimone più antico e per certi aspetti anche il più completo (ma non l'archetipo come sostenuto) di una tradizione testuale che prese avvio a breve tempo di distanza dalla redazione del manoscritto originale di Gaspare di Silvestro Ristori.

Conclusione

Non molti anni fa, Francesco Stella, riferendosi ai casi di Bologna e Arezzo, sottolineava come l'agiografia rappresenti il luogo in cui si forma l'autocoscienza cittadina⁸⁴. Cortona non ha potuto contare sulle risorse retoriche e grammaticali di Arezzo e Bologna, ma ha partecipato al medesimo processo politico-culturale, che ha fatto della narrazione agiografica lo strumento grazie al quale le nuove classi dirigenti avviarono un profondo processo di rinnovamento dell'identità civica e spirituale locale⁸⁵. La *Leggenda* del beato Guido, sia nella prima così come nella sua seconda narrazione, esalta più volte il rapporto tra il santo e la città, sia quando, come nella *Leggenda prima*, il comune si

lo XVIII), in *Letteratura italiana, Storia e geografia*, vol. II**, L'età moderna, Torino 1988, pp. 1193-292: 1248 (ora in Id., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, cap. VI).

⁸⁴ F. STELLA, *Retorica e agiografia come strumenti dell'identità civica. Arezzo e Bologna fra Chiesa e studium*, in *Civis/Civitas. Cittadinanza politica e identità socio-culturale da Roma alla prima età moderna*. Atti del Seminario internazionale (Montepulciano, 10-14 luglio 2008), a cura di S. Allegria e C. Tristano, Montepulciano 2009 (Medieval writing. Settimane poliziane di studi superiori sulla cultura scritta in età medievale e moderna, 3), pp. 265-84. Per Arezzo vd. anche P. LICCIARDELLO, *Agiografia aretina altomedievale. Testi agiografici e contesti socio-culturali ad Arezzo tra VI e XI secolo*, Firenze 2005, p. 333 e segg.

⁸⁵ Cfr. LICCIARDELLO, *Agiografia e culto dei santi a Cortona*.

appropria della gestione delle reliquie traslandole nella pieve di Santa Maria, sia quando, nella *Leggenda seconda*, il beato Guido, sull'esempio di Francesco, si propone come pacificatore delle liti cittadine. Non pare dunque un caso che l'autore della *Leggenda seconda* riservi parole di rispetto nei confronti di Uguccione Casali, il capostipite della famiglia che signoreggiò su Cortona dal 1325 al 1409, che però appoggiò e promosse il culto dell'altra santa di ispirazione francescana cortonese, santa Margherita⁸⁶.

La concorrenza (mai dichiarata esplicitamente) tra beato Guido e santa Margherita è dunque una costante nella *Leggenda*: una concorrenza che si genera alla fine del Duecento/inizio del Trecento al momento della morte della penitente di Laviano, ma che molto probabilmente si riaccende alla fine del Trecento quando il Comune, ormai assoggettato alla famiglia dei Casali, assegnò ai frati Minori della chiesa di S. Francesco la custodia e l'amministrazione di S. Basilio. Non pare dunque improbabile che la *Leggenda*, come asserito da Prospero Zoppi, sia stata oggetto di nuove attenzioni in questo medesimo lasso di tempo da parte di chi evidentemente aveva interesse che le vicende del primo beato francescano cortonese continuassero a fare parte del corredo liturgico e spirituale della città⁸⁷. Acquista così vigore l'ipotesi che sia circolata dapprima una *Leggenda* – scritta forse in latino – che intendeva fissare la memoria del beato francescano secondo un modello di santità aderente agli ideali minoritici delle origini, promuovendone al tempo stesso un culto patronale che potesse essere l'espressione dell'autonomia politica della città; mentre tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento la *Leggenda* sarebbe stata volgarizzata da Gaspare di Silvestro Ristori, che, pur svolgendo la professione di notaio,

⁸⁶ Su santa Margherita vd. da ultimo F. IOZZELLI, *Religiosità penitenziale e francescanesimo: il caso di santa Margherita da Cortona*, in *Frate Elia, i laici e le associazioni laicali cortonesi*, pp. 65-94. Per il rapporto tra la santa e la famiglia dei Casali vd. D. BORNSTEIN, *The Uses of the Body: The Church and the Cult of Santa Margherita da Cortona*, «Church History», 62/2, 1993, pp. 163-77. Secondo la tradizione santa Margherita avrebbe profetizzato a Uguccione Casali che nessun straniero avrebbe signoreggiato su Cortona, riferendosi, molto probabilmente, all'occupazione di Cortona da parte degli aretini.

⁸⁷ Per uno spaccato sulla Cortona trecentesca vd. L. TANZINI, *Lo statuto: aspetti politici e istituzionali*, in *Statuto di Cortona*, pp. 3-21; ma anche F. FRANCESCHI, *Aspects of economics and social life in the Statue of the commune of Cortona (1325)*, «Acta Poloniae Historica», CXIX, 2019, pp. 119-39.

avrebbe prestato le sue competenze di scritturazione, evidentemente influenzate dalle nuove istanze della cultura umanistica⁸⁸, per una sorta di aggiornamento di un testo devozionale di impronta marcatamente popolare, ma che al tempo stesso avrebbe potuto celebrare le origini di Cortona e le doti di colui che aveva rifondato la città, patrocinando la fortuna politica della famiglia dei Casali⁸⁹.

Questa versione della *Leggenda*, come testimonia il codice Petrella, ha avuto una diffusione immediata tra le classi sociali di nuova e bassa alfabetizzazione, dando avvio ad una tradizione che, sebbene non sia riuscita a soppiantare la venerazione per santa Margherita, ha comunque contribuito alla promozione di un culto legato all'ordine dei frati Minori che molto probabilmente ha trovato nuovo impulso e promozione intorno alla metà del XVI secolo, quando i Cappuccini hanno rivitalizzato l'eremo delle Celle⁹⁰. Non è forse un caso che in questo medesimo periodo l'erudizione cortonese sia tornata a confrontarsi con il testo della *Leggenda*, generando un nuovo ramo della tradizione manoscritta che si è protratta quantomeno fino al XVIII secolo⁹¹.

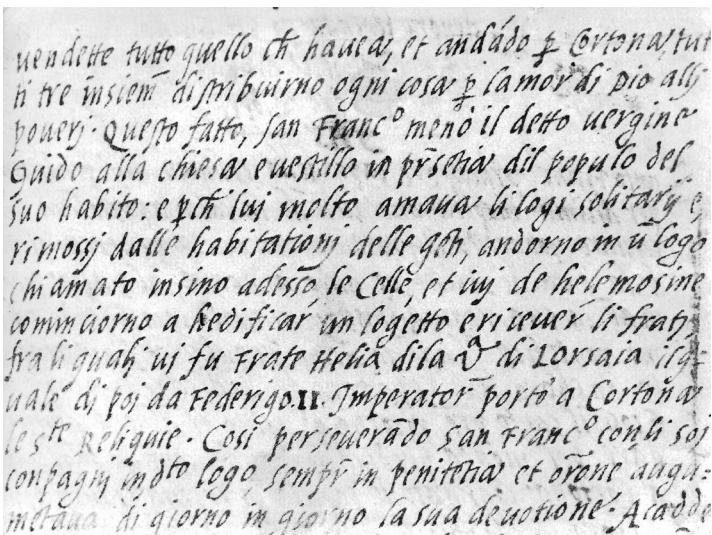
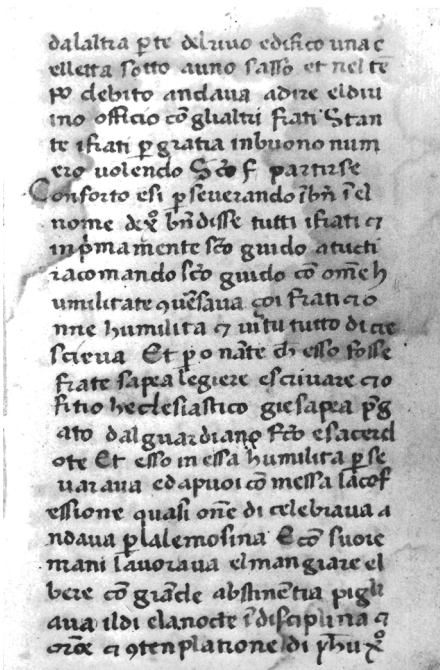
SIMONE ALLEGRIA, PIERLUIGI LICCIARDELLO

⁸⁸ Per una contestualizzazione dell'attività notarile in funzione del volgarizzamento delle vite dei santi vd. A. BAROLOMEI ROMAGNOLI, *Agiografi e notai. Due stili a confronto tra Vite e processi di canonizzazione (Pietro del Morrone, Chiara da Montefalco, Nicola da Tolentino)*, in *Notai, miracoli e culto dei santi*, a cura di R. Michetti, Milano 2004 (Studi storici sul notariato italiano, 12), pp. 203-33.

⁸⁹ Vd. CARDINI, *Una signoria cittadina 'minore' in Toscana*; ma anche, da ultimo, A. BARLUCCHI, *Cortona e la signoria dei Casali*, in *Cortona 1398. La signoria dei Casali e la Giostra dell'Archidado*, a cura di S. Allegria, Cortona 2018, pp. 13-9.

⁹⁰ FRESCUCCI, CALISTRI, *Le Celle di Cortona*. Nel 1583 papa Gregorio XIII autorizza la celebrazione dell'Ufficio del beato Guido inserendolo nel Breviario romano; cfr. *Officium beatus Guidonis Cortonensis*, Arezzo 2015.

⁹¹ Vd. l'elenco dei manoscritti conservati a Cortona e citati *supra*, nota 9.



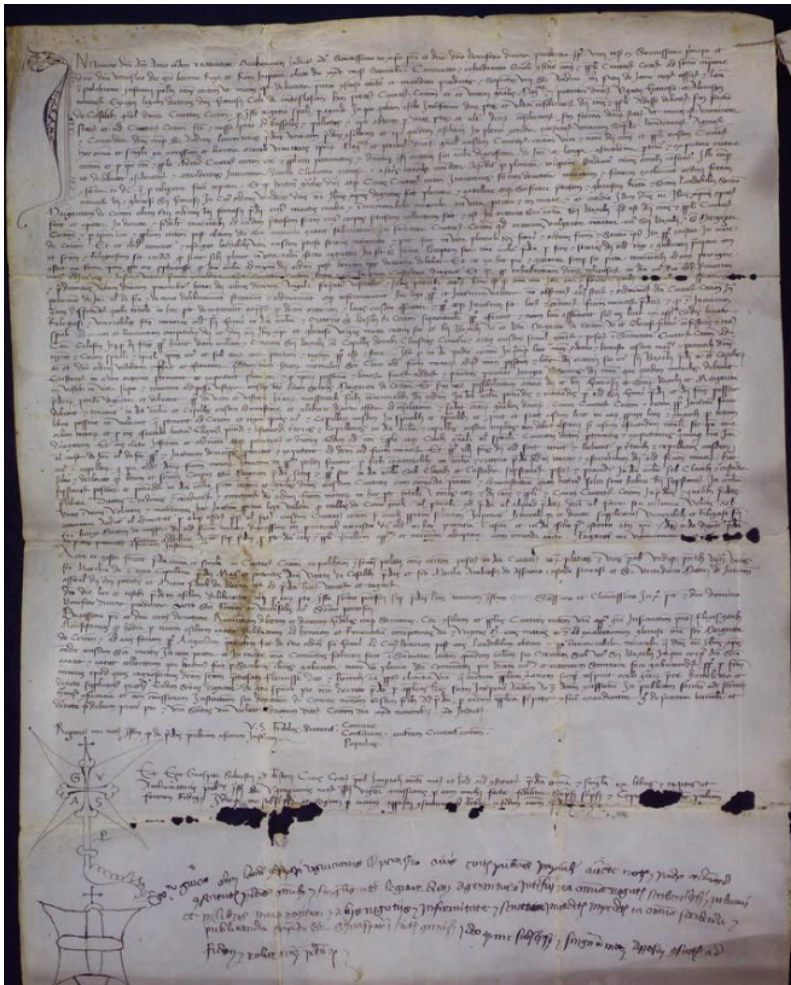
Cortona, Archivio storico-diocesano di Cortona, Fondo don Bruno Frescucci, senza segnatura.

1. Fotorigiproduzione della prima carta superstite del codice Petrella contenente il testo della *Leggenda prima* del beato Guido.
2. Fotorigiproduzione della carta di restauro del codice Petrella contenente l'attacco della *Leggenda prima* del beato Guido.

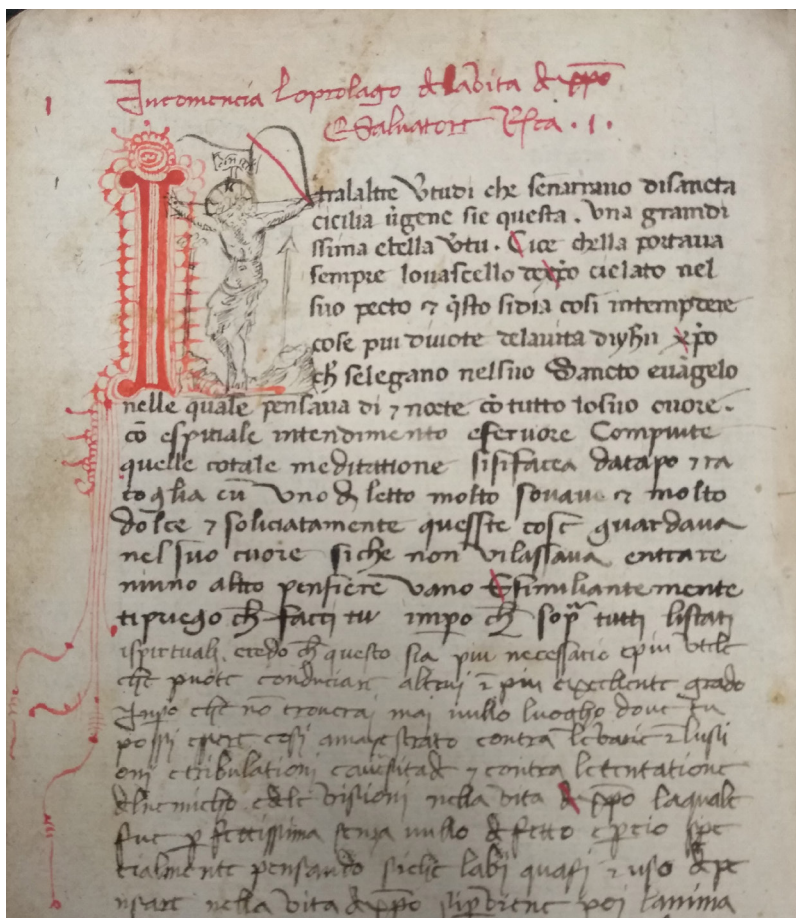
3. Cortona,
Archivio storico-
diocesano di
Cortona, Fondo
don Bruno
Frescucci, senza
segnatura.
Fotoriproduzione
della prima
carta del codice
Tommasi-Aliotti
contenente
l'attacco della
Leggenda prima
del beato Guido.
4. Fotoriproduzione
della prima carta
della Leggenda
seconda del beato
Guido tratta del
codice Petrella
(da N. BRUNI, *Le
reliquie del Beato
Guido da Cortona
compagno di
S. Francesco
al lume della
leggenda e della
scienza*, Cortona,
Stab. Tip.
Commerciale,
1947).

acetto et per commissione di S. Fr. essendo Guido solo herede rendette
tutto quello che haveua et mandando tutti breue Cortona in siena dirbi
fuono ogni cosa per honor di Dio alli Priori et parso fatto Santa
Francisco lo gouane Guido alla Chiesa et restillo in presidia del
Populo del suo habito et perche lui molto amava li luoghi solitarij
et rimossi dalle habitazioni de la gente andorno in siena in un luogo chia-
mato le celle inuano adesso et in d'elomazione comuniorno a edificare con lio-
ghetto et riceuere i frati inba li quali uisita frate Elio della Villa del Orsano
il quale di poi da Federico secondo Imperatore porto a Cortona le Sane reliquie
corj peruenendo a S. Fr. co li suoi compagni in detto luogo sopra inueni-
tona et d'omane agrometaria piu di giorno in giorno la sua deuotione.

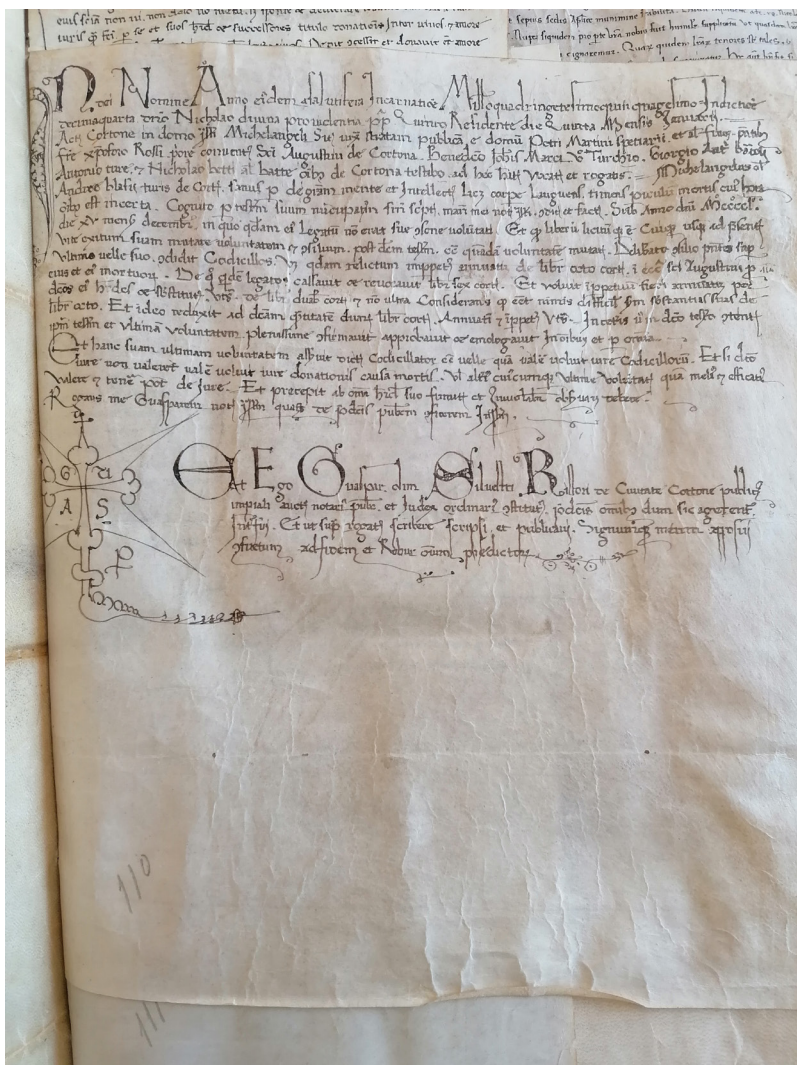
di alchese de senesi alio alba nec' madiu
di pietra pream et tutti puto senesi Et
colle di senesi cortona R edificato cortona
comitiano no cortonesi habitare cortona
Et nelle ghiese santificare et celebrare il
culto diuino Et dapuoi nella pieue fosse
laltre sagrestano Tuetti iatadini duoto
na molto forte seridolano di coto disci
Guido ci muno alio il sapu Volendo
sco S manifestasse audonensi una notte
sua laltre quando il sagrestano sileno
asona la campana amaturno Vide spira
il pogo di nel mego del agusta el apocri-
uno grande splendore del gle molto sem-
ra uiglio Laltre nocte uelde una altra
uolta factolamanna disse li agualty qd
lo di auer ueduto il na morto la pona
cte col sagrestano Et lo splendore era
sopra il pogo R il guardando nel pogo lo
splendore era alto nel pogo si si pa-
rea di me fosse il sole ci abi chiaro p
la q' l'co sa tuetti firmata uegliarono molto
factolamanna di fo ad i pmo di maggio
neldi Disce Jacop ci sco philippo R agu



5. Firenze, Archivio di Stato, Diplomatico, Cortona, Unione dei luoghi pii, 1392 novembre 15. Delibera del consiglio comunale di Cortona in cui si assegna ai frati Minori di Cortona la custodia e l'amministrazione della chiesa di S. Basilio, il luogo di sepoltura di santa Margherita.



6. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Palatino, ms. 120, c. 49v.
 Manoscritto del XV secolo contenente il volgarizzamento di più testi
 devozionali di Silvestro di Ristoro di Cristofano Ristori.



7. Siena, Archivio di Stato, Diplomatico S. Agostino di Cortona, Perg. n. 110, 1451 gennaio 5. Codicillo al testamento dettato l'anno precedente da tale Michelangelo di Andrea di Biagio Turi di Cortona, redatto da ser Gaspare di Silvestro Rustori.

Cortona nell'Europa mendicante. Mito e realtà di un paradigma storiografico

Non si può sottoscrivere che Cortona e la sua chiesa francescana abbiano sempre goduto di una particolare centralità nella bibliografia artistica internazionale. Né possiamo qui raccontarne la fortuna critica nel dettaglio. Preferiamo semmai mettere in risalto qualche nodo critico significativo, e l'oscillazione di alcune costanti. Una di esse, quasi ai confini del paradosso, sembra essere la lunga evanescenza di un centro che ora pare irrilevante, e ora la madre di tutte le architetture. Il riscontro di due recenti e importanti opere di consultazione, ad esempio, appare quasi impietoso. Se l'*Enciclopedia dell'Arte Medievale* non contempla una voce *Cortona*, è pur vero che del luogo e di San Francesco si parla ampiamente altrove, per esempio nella voce *Francescani*. Il *Grove* ha per contro un lemma dedicato, dove però la stringatezza forzata si coniuga con un senso comune storiografico e un'ignoranza del contesto atti a rilanciare il mito di Elia architetto. Per cui vi leggiamo che «The strength of the religious orders in Cortona is attested by the size of the three 13th-century mendicant hall churches, especially S. Francesco, built 1244-6 over Roman remains by Brother Elias (c. 1178-1253), possibly the architect of the lower church of S. Francesco, Assisi»¹.

D'altronde la bibliografia anglosassone specifica è qui rappresentata soprattutto da Philancy Holder, che a fronte di un titolo molto promettente al netto della scarsa scientificità del testo (*Cortona in Context*, 1992), insiste molto, e quasi inesorabilmente, sul ruolo demiurgico di frate Elia. Sintomatico che il marito prefatore, Thomas Pallen, citi esplicitamente *Le città invisibili* di Italo Calvino per dire che le sue descrizioni sono ispirate più a Shahrazād che al Baedeker, ma che il

¹ [s.a.], *Cortona*, in *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, ed. by C.P. Hourihane, 2, Oxford 2012, pp. 206-7 (le voci del Grove non sono firmate). Cfr. A. TOMEI, M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, *Francescani*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995, pp. 334-67.

libro della Holder «perhaps lies between Sheherezade and Baedeker. Here you will find both legend and history, both stones and arcs»².

Ma i silenzi o i fraintendimenti su Cortona partono da molto lontano, se dobbiamo registrarne l'assenza nelle *Origines* di Camille Enlart (il che significa che la nostra chiesa davvero non era percepita come 'gotica' o 'francese')³, e forse più sorprendentemente nei due volumi di Pietro Toesca, segno che il padre nobile della medievistica novecentesca italiana forse già considerava l'edificio francescano come appartenente a un'altra storia⁴.

Nemmeno ha giovato alla sua fama il film di Mario Bonnard *Margherita da Cortona* (1950): pur interessante anche per la costruzione di una certa immagine di medioevo, perché girato in minima parte a Cortona, e invece soprattutto a Viterbo, Tuscania e altre località laziali. *I racconti di Padre Brown*, diretti nel 1970 da Vittorio Cottafavi per la Rai e interpretati da Renato Rascel e Arnoldo Foà, addirittura ambientano a Cortona e dintorni un'Inghilterra tanto letteraria quanto poco realistica, che vive del fraintendimento del suo stesso paesaggio architettonico medievale o medievaleggiante. Perfino nella narrazione *mainstream*, insomma, a lungo Cortona non c'è pur essendoci, e viceversa. Un'implicita conferma viene da una tipologia di *medium* che oggi più non esiste.

In tempi come i nostri, colpevolmente votati a una valorizzazione prevalentemente turistica del patrimonio culturale italiano, può far sorridere un cinegiornale del 1978 (della testata *Panorama cinematografico*) che raccontava l'iniziativa degli studenti di un'accademia americana (provenienti da Athens, Georgia), disinvolti nel disseminare Cortona di automobili Fiat Ritmo semplicemente per dipingerle ambientate nei luoghi più suggestivi del centro storico, tra i quali non poteva mancare il sagrato della chiesa di San Francesco: con una macchina piazzata letteralmente a pochi metri dal portale⁵. A voler ironiz-

² PH. N. HOLDER, *Cortona in Context. The History and Architecture of an Italian Hill Town to the 17th Century*, Clarksville 1992, p. IX.

³ C. ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894.

⁴ P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, 2 voll., Torino 1927. E il monumento non trova spazio neanche in *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, Torino 1951.

⁵ *Cortona. 150 studenti americani ospitati per un corso di pittura. Oggetto del disegno una Fiat Ritmo*, *Panorama Cinematografico* PC624, 1978, in www.archivioluice.com.

zare, l'intrinseca bruttezza della Ritmo (che in questo fa coppia con la Duna) non doveva rendere un buon servizio a Cortona: forse proprio l'ambientazione 'storicista' doveva valorizzare le automobili, che dal loro canto poco o nulla valorizzavano un centro che l'anno prima aveva ospitato il primo Congresso italiano di storia della miniatura, dedicato a *La miniatura italiana in età romanica e gotica*.

In quegli anni, peraltro, il patrimonio cittadino comincia a godere di particolari attenzioni che riguardano anche e soprattutto le sue architetture degli ordini mendicanti. Proprio nel 1978 esce infatti un numero della rivista *Storia della città* coordinato da Angela Maria Romanini e interamente dedicato ad aspetti e problemi dell'architettura mendicante nel medioevo italiano, ma soprattutto dal punto di vista dei rapporti con l'ambiente urbano, in linea con l'impostazione della rivista diretta da Enrico Guidoni. Gli interventi erano ricavati dalle comunicazioni di taglio storico-architettonico presentate all'importante convegno tenuto l'anno precedente all'École Française de Rome sul ruolo propulsivo dei frati nell'Italia centrale fra il 1220 e il 1350 circa⁶. Lo stesso titolo *Architettura e urbanistica degli ordini mendicanti* aveva un forte valore programmatico nell'attribuire a domenicani e francescani ben più della costruzione dei singoli conventi, ma un valore davvero 'rivoluzionario' nella trasformazione delle città italiane.

Il fascicolo è ben noto a tutti coloro che a vario titolo si sono occupati della chiesa di San Francesco a Cortona, poiché comprende un contributo monografico di Antonio Cadei dedicato alla fase medievale dell'edificio (anzi: il primo in assoluto, interamente consacrato all'argomento)⁷. Se appare oggi invecchiato, non più condivisibile nella sua linea di fondo (cronologia alta, in linea con fatti federiciani), lo studio resta purtuttavia un lavoro importante, rappresentativo di una stagione cruciale per la storia degli studi sull'architettura medievale, attraversata da un grande ritorno di interesse verso i cantieri degli ordini sia mendicanti che monastici.

⁶ Gli interventi di taglio più propriamente storico furono raccolti in *Les Ordres Mendicants et la ville en Italie centrale (v.1220-v.1350)*, Atti della tavola rotonda (Roma, 27-28 aprile 1977), «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age – Temps Modernes», 89/2, 1977, pp. 557-773.

⁷ A. CADEI, *La chiesa di S. Francesco a Cortona*, «Storia della città», 9, 1978, pp. 16-23. Sintomatico della volontà di estrarre il monumento da una lettura in chiave locale o regionale è peraltro che l'autore non fornisca alcun riferimento bibliografico specifico su Cortona.

Proprio allora il gruppo di studiosi che si raccoglieva intorno alla Romanini rilanciava una sequenza mirata di ricerche volte soprattutto a valorizzare il ruolo svolto dall'ordine cistercense nella diffusione di un linguaggio architettonico tanto razionalista quanto propositivo sull'orizzonte italiano tra XII e XIII secolo. Come sappiamo, questo vivace sforzo ebbe il merito di riconsiderare un gran numero di architetture che non sempre avevano goduto di una corretta collocazione nel nostro canone storiografico; e pure di rivalutare le cosiddette architetture per il lavoro, a cominciare da quelle grange di cui i cistercensi erano indubbiamente maestri e promotori. Ma quelle ricerche ebbero anche l'effetto collaterale di sostenere una sorta di sopravvalutazione dell'effettivo contributo cistercense alla civiltà artistica del Duecento italiano: per cui i monaci bianchi divennero protagonisti pressoché assoluti e incontrastati di cantieri edilizi che non avevano necessariamente a che fare con le abbazie cistercensi. Si vollero cioè ravvisare progettualità, modularità, e persino rigore pauperista – tratti comuni delle chiese cistercensi al di là della specifica declinazione formale di ciascun monumento – anche in cantieri non monastici oltre che nella stessa architettura civile. Per quanto il contributo di quella lunga stagione rimanga importante, gli studi successivi hanno alimentato una visione più equilibrata e variegata di dinamiche molto complesse che soprattutto nell'Italia del pieno XIII secolo ispirano l'arte del costruire. Occuparsi di cistercensi alla fine degli anni Settanta significava però includere nell'orizzonte anche francescani e domenicani: proprio l'ordine cistercense veniva infatti individuato e riconosciuto come una delle grandi matrici delle soluzioni planimetriche e volumetriche che i mendicanti avrebbero fatto proprie.

La linea metodologica è anche e soprattutto una linea politica: particolarmente efficace a questo riguardo è il saggio di Angiola Maria Romanini che si cala con piglio militante in una temperie caratterizzata da un approccio fortemente degerarchizzato nei confronti di un tradizionale assetto di conoscenze, e pure da forti e ben note tensioni politiche (il 1978, più che della Ritmo, è l'anno della fine di Aldo Moro come pure di una certa visione politica). Romanini esalta l'architettura francescana evidenziandone la matrice fortemente rivoluzionaria – ma vien da dire eversiva – nei confronti del cosiddetto gotico da cattedrale: con il quale i francescani dialogano fin dal cantiere di San Francesco ad Assisi, che pure è un edificio eccezionale in quanto basilica papale e non tanto chiesa mendicante. Il rapporto con la civiltà delle cattedrali, nutrito di umori francesizzanti, prosegue co-

munque in San Francesco a Bologna e poco più tardi in San Lorenzo Maggiore a Napoli; e naturalmente percorrere tutta la storia europea dei mendicanti, che non sempre si pongono in maniera radicalmente alternativa nei confronti di un linguaggio sovente ritenuto specifico delle cattedrali ma in realtà declinato anche dai frati secondo esigenze e funzioni appropriate alle loro chiese. In questa prospettiva acquista un particolare significato la tipologia della sobria navata unica priva di volte, la cosiddetta 'chiesa-granaio', definita

[...] una tra le formule più nuove e rivoluzionanti nel quadro del gotico europeo. Nei 'capannoni' dei Mendicanti quest'ultimo trova infatti un contraddittorio di cruda violenza tutt'altro che trascurabile o catalogabile quasi semplice episodio marginale se – come si è spesso ribadito – vanno riconosciuti in esso alcuni almeno tra i germi generatori dell'architettura toscana del Trecento e primo Quattrocento: e dunque dell'architettura destinata a sormontare rapidamente e infine a decretare la morte del gotico, in tutta Europa⁸.

Il nostro San Francesco viene così a configurarsi come archetipo prezioso, iniziatore di un'intera tipologia resa importante proprio dall'intenzione di Elia di farvisi seppellire. Cortona è in un certo senso l'officina della rivoluzione.

La tipologia del 'granaio' francescano nasce di fatto con la chiesa di S. Francesco a Cortona, aula unica a tetto, viva unicamente nel risonante staccato di luce delle tre altissime finestre archiacute delle cappelle orientali, scenario imprevedibile e quasi forzato passaggio e salto di tono, di straordinario effetto emotivo nella penombra del vano di pietra rettilineo, nudo sino ad apparire quasi grezzo⁹.

La lettura formale tende a evidenziare chiaroscuri e contrasti, quasi una concezione espressionista (ma verrebbe da dire cubista o minimalista) di uno spazio che nella ricerca di essenzialità e concretezza segna un punto di rottura con la tradizione. Nel momento stesso in cui si ravvisano le fonti cistercensi del rigore francescano, se ne evidenzia parimenti lo scarto davvero alternativo: quelle esprimono un'architettura elitaria imperniata sulla contemplazione; questo un senso popola-

⁸ A.M. ROMANINI, *L'architettura degli ordini mendicanti: nuove prospettive di interpretazione*, «Storia della città», 9, 1978, pp. 5-15 (cit. a p. 6).

⁹ *Ibid.*, p. 8.

re dello spazio che è azione e insieme teatro. Illuminante è il confronto tra Fontenay e Santa Croce a Firenze, poiché

ciò che fa di S. Croce un autentico, emblematico spazio 'mendicante' è piuttosto il suo esprimersi, per così dire, in 'volgare', basandosi non già su rapporti proporzionali o sull'armonia e coerenza statica di un tessuto strutturale ma piuttosto sulla semplice violenza di gesti d'effetto e su una azione scenica della massima evidenza risonante¹⁰.

La natura politica dell'approccio risalta proprio dall'insistenza con cui vengono evidenziati i rapporti tra città e architetture mendicanti, quasi sempre viste quali matrici di un nuovo sviluppo urbano. Nel 1977, Enrico Guidoni pubblica su *Quaderni medievali* un paradigmatico saggio, ricavato da quanto argomentato al convegno dell'École Française, che riconsidera proprio alla luce dei punti di svolta nella storia urbana delle città italiane ed europee nel Duecento il contributo degli ordini mendicanti, ora riconosciuto come decisivo e spesso determinante¹¹. Sede significativa, perché fin dall'origine la rivista si era segnalata per un'attenzione al medioevo profondamente attualizzata, tale da non perdere di vista i cortocircuiti tra passato e presente: sicché dedicava grande spazio ad usi e abusi moderni e contemporanei del medioevo. A puro titolo di esempio si può considerare la comparazione tra lo schema tripartito e lo schema distributivo a triangolo delle chiese mendicanti di Cortona con al centro di questo triangolo la sede del potere politico; e una analoga distribuzione di insediamenti mendicanti che si viene a creare fra Due e Trecento a Colmar in Alsazia intorno alla Collegiata di San Martino. Queste forme di dislocazione trovano alla fine del secolo XIV una codificazione utopistica nella città ideale disegnata dal francescano catalano Eiximenès e caratterizzata da una grande modularità planimetrica, in cui sono proprio i conventi degli ordini mendicanti a fare da generatori delle quattro piazze intorno alle quali si organizzano i quartieri della città.

Il tema viene ripreso e rilanciato nel volume di *Storia della città* da Giuseppina Inga, che cede anch'essa alla suggestione del nome ma soprattutto del mito di frate Elia e finisce per attribuirgli una funzione quasi di ispiratore carismatico di questa nuova topografia sacra:

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ E. GUIDONI, *Città e ordini mendicanti. Il ruolo dei conventi nella crescita e nella progettazione urbana del XIII e XIV secolo*, «Quaderni medievali», 4, 1977, pp. 69-106.

Questa rigorosa impostazione geometrica, che esprime urbanisticamente un complesso modello gerarchico, reso attuabile dalla sollecitazione culturale di Frate Elia, si allarga a tutto il complesso urbano e distribuisce fisicamente, all'interno del precedente sistema informativo, (Rocca-Pieve-Palazzo del Comune), gli elementi rappresentativi di un più articolato rapporto di poteri¹².

Quel che pare il frutto di pianificazione avviene in realtà in momenti diversi, e ovviamente non perde mai di vista i condizionamenti posti dall'orografia e dal tessuto edilizio preesistente, assecondando la logica della situazione. San Francesco come ogni altra chiesa di Cortona o di altre città storiche nasce su una stratificazione, non sul sedime di una villanova appena fondata. E comunque non per impulso di un solo demiurgo. Certo, è chiaro che i frati costruiscono dove ci sono spazi praticabili, ed è perfettamente logico che non si costruiscano due chiese mendicanti adiacenti nello stesso quartiere, osservando una logica che potremmo definire concorrenziale, in questo tipo di approccio all'organizzazione della città.

Ma l'ottavo decennio del XX secolo è politicamente caratterizzato anche perché l'amministrazione di Cortona vi intraprende una serie di azioni a difesa del patrimonio. Proprio nel 1977 è varato un piano particolareggiato del centro storico. Nel 1982 viene poi avviata una ricerca che incrocia archeologia, urbanistica e architettura per valutare gli effetti dell'applicazione del piano, che trova sviluppo nel catalogo di una mostra allestita nel 1987 nella Fortezza del Girifalco¹³. Anche queste azioni sono figlie di una stagione segnata dalla *Storia d'Italia* e dalla *Storia dell'arte italiana* Einaudi, dalla fondazione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, da una sorta di riscoperta critica del territorio nella specifica declinazione dei centri 'minori', coltivata da una pratica sul campo della storia dell'arte che accomuna studiosi di parte accademica e di parte ministeriale.

Che l'architettura fosse espressione della città nel senso che ne fosse

¹² G. INGA, *Gli insediamenti mendicanti a Cortona*, «Storia della città», 9, 1978, pp. 44-55 (cit. a p. 45). Frutto di una stagione propizia allo studio dell'architettura mendicante è *Lo spazio dell'umiltà*, Atti del convegno di studi sull'edilizia dell'ordine dei minori (Fara Sabina, 3-6 novembre 1982), a cura di M. B. Mistretta, Fara Sabina 1984. Vedi inoltre A. CADEI, *Architettura mendicante: il problema di una definizione tipologica*, «Storia della città», 26-27, 1983, pp. 21-32.

¹³ *Cortona struttura e storia. Materiali per una conoscenza operante della città e del territorio*, Cortona 1987.

una sorta di manifesto civico non era concetto affatto nuovo, anche a queste latitudini: lo aveva espresso già nel 1897 Girolamo Mancini in *Cortona nel Medio Evo*, dove si dedicano all'architettura considerazioni mai banali, e ispirate da un approccio positivista ma attento alla specificità dei contesti. Per esempio:

[...] giova notare la mancanza degli archi acuti sulle fabbriche di Cortona edificate nei secoli XIII e XIV, quando altrove l'arco più o meno acuminato regnava sovrano. Fra noi soltanto nelle finestre laterali del tempio di s. Francesco, ed in una a s. Domenico, restano le tracce degli archi acuti; nelle rimanenti fabbriche gli archi sono semi-circolari o per lo meno tondeggianti. Altrove l'uso delle curvature acuminate era divenuto generale, ma i nostri vecchi restarono fedeli a quello adottato dai Romani. Ed è cosa singolare del medio evo che ciascuna città desse ai propri edifizii forma speciale. Le fabbriche innalzate nei medesimi anni a Pisa, a Firenze, a Siena posseggono un tipo particolare, differente da quello delle altre terre. Come ciascuna città usava un calendario proprio, così restava fedele a un tipo speciale nel fabbricare; all'opposto degli ordinamenti civili, i quali colla maggior sollecitudine venivano adottati appena stabiliti nei maggiori comuni¹⁴.

Cortona non riflette Siena o Firenze, ma cerca e trova una sua via all'arte del costruire. E lo fa proprio nella misura in cui i monumenti interpretano lo sviluppo socio-economico di una comunità. Dietro San Francesco, insomma, non c'è tanto Francesco (con la mediazione di Elia), che pure ne ispira la filosofia delle forme, quanto la città tutta.

Ho già avvertito come la prima metà del secolo XIII fu il tempo della maggiore floridezza di Cortona. In quelli anni, oltre ai palazzi del Comune e del Popolo, sorse il tempio di s. Francesco riccamente rivestito all'esterno di pietre conce. L'inalzamento dell'ampia chiesa deve considerarsi non tanto quale manifestazione di zelo religioso, quanto di prosperità economica. Siano pure vivacissimi i sentimenti religiosi, le popolazioni angustiate dalla miseria non costruiscono edifici sontuosi, e riuscì dispendiosissimo questo inalzato dove il monte era tanto scosceso. L'architetto s'attenne alla forma tipica dei templi francescani, quando l'umiltà e povertà del patriarca animava sempre i discepoli alloggiati in modesti conventi presso chiese semplici e ad un tempo maestose¹⁵.

¹⁴ G. MANCINI, *Cortona nel Medio Evo*, Firenze 1897, p. 124.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 52-3.

Proprio Mancini scrive il volume dedicato a Cortona nella celebre collana *Italia artistica* diretta da Corrado Ricci, tributando al tempio francescano pochi ma significativi cenni, e illustrandoli con immagini efficaci e poco scontate, ma anzi espressive del rapporto con la città e le altre fabbriche coeve¹⁶. Dal suo canto l'architetto Domenico Mirri, che nel 1913-1914 demolisce il fabbricato adiacente alla facciata, pubblica nel 1923 un libretto su *I procedimenti costruttivi dell'architettura in Cortona* ordinando appunti presi in tempo di guerra quasi come antidoto civile alla precarietà dei tempi; e lo dedica ai figli, che al fronte c'erano andati¹⁷. Insomma, il messaggio di un opuscolo apparentemente molto specialistico finiva per essere quello che studiare l'architettura medievale era come praticare una sorta di religione civile. Mirri circoscrive la cronologia di San Francesco agli anni 1244-1251, evidenziandone semplicità e maestà, ma anche un'importanza artistica secondaria all'antica Santa Margherita, che più non esisteva, ma che si attribuiva a un progetto di Nicola Pisano.

Lo stesso contributo di Cadei deve dunque essere valutato senza perdere di vista questo quadro di riferimento. Com'è noto, lo studioso propone una cronologia al medio Duecento pur con tutte le cautele del caso e nell'aporia di documenti piuttosto reticenti per gli aspetti che ci interessano. Datazione che secondo lui troverebbe qualche efficace termine di paragone in volumetrie e in specifici elementi architettonici (il taglio delle finestre, per esempio) propri di monumenti di area culturale federiciana, castelli più che chiese (a cominciare da Castel del Monte). Si tratta naturalmente di considerazioni discutibili nel merito: da contestualizzare, però, alla luce di una revisione storiografica che in quegli anni mirava a sottrarre l'architettura degli ordini mendicanti da una sorta di limbo autoreferenziale e a rilanciarne la dimensione internazionale. In tale prospettiva Cadei vedeva San Francesco come un edificio che catalizza e al tempo stesso supera in chiave alternativa orientamenti propri di una cultura davvero europea, condivisa dal mondo federiciano imperiale come dai grandi cantieri cistercensi.

Ne consegue una vibrante rivalutazione della cosiddetta architettura da fienile, che funziona sia in rapporto alle tensioni politiche del momento sia in relazione a certi orientamenti dell'architettura sacra dopo

¹⁶ G. MANCINI, *Cortona. Montecchio Vesponi e Castiglione Fiorentino*, Bergamo 1909, pp. 30-1.

¹⁷ D. MIRRI, *I procedimenti costruttivi dell'architettura in Cortona dall'origine della città fino ai nostri tempi*, Cortona 1923, in particolare pp. 23-4.

il Concilio Vaticano Secondo: in fondo è proprio negli anni Settanta che la suggestione medievistica del 'fienile' finisce per alimentare una architettura da capannone o da hangar propria dell'arte sacra contemporanea. Il lavoro di Romanini, Cadei e del gruppo della Sapienza di Roma rilancia una tipologia ma non la codifica in chiave storiografica, né propriamente la inventa. Sappiamo bene come il tema della sala-fienile (*Schneunensaal*) attraversi tutto il Novecento storico e architettonico e incontri una significativa modulazione da parte di Werner Gross poco dopo la Seconda guerra mondiale¹⁸.

Non sarà il caso di raccontarne qui l'intera storia (se non per sintetici cenni, come stiamo facendo), perché proprio in rapporto al caso specifico di Cortona un riepilogo calibrato e intelligente è stato delineato da Giovanni Giura nel suo bel libro su San Francesco di Asciano¹⁹. Merita semmai ribadire che la stessa nozione di architettura da fienile appare oggi quanto mai discutibile perché pure nel caso delle aule uniche più rigoriste ed essenziali non certo di fienili si trattava, ma di contenitori che per intrinseca natura ben si prestavano a venir rivestiti di affreschi e ad essere arredati con immagini anche tridimensionali affatto inadatte a un fienile. Le stesse capriate, a Cortona come altrove, erano e sono tuttora spesso dipinte a colori squillanti²⁰. E ancora perché la loro spazialità apparentemente unitaria era interrotta da varie forme di tramezzi e partizioni, per cui anche quella tensione verso lo spazio delle tre cappelle di San Francesco, così insistentemente rimarcata da Romanini e Cadei, doveva fare i conti con una diversa idea di prospettiva alimentata da questi diaframmi. La valorizzazione dell'architettura dei mendicanti non doveva dipendere tanto dall'architettura in sé, ma da quel che racchiudeva, ovvero dalla sua predisposizione ad accogliere immagini.

Insostenibile appare oggi, naturalmente, che Cortona fosse la matrice di tutti i fienili possibili; e che da un orientamento specifico dei primi seguaci di Francesco, Elia in testa, dipendessero le fortune di una formula che avrebbe incontrato una diffusione piuttosto capillare in tutta Europa ma in particolare avrebbe caratterizzato, nella variante della lunga navata rettangolare e delle poche cappelle di testa (general-

¹⁸ W. GROSS, *Die abendländische Architektur um 1300*, Stuttgart 1948.

¹⁹ G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018.

²⁰ F. SOTTILI, *Le decorazioni pittoriche sulle capriate della chiesa di San Francesco a Cortona*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», 88/77, 2010, pp. 69-76.

mente tre, ma in alcuni casi cinque), soprattutto l'architettura dell'Italia centrale. La tradizione storiografica aveva già da tempo riflettuto, però, anche sui prototipi del prototipo. Oltre le suggestioni cistercensi, già Wolfgang Krönig, riprendendo nel 1968 considerazioni svolte fin dal 1938, e mantenendo per Cortona la cronologia alta, rilevava come l'aula unica con cappelle voltate, con presenza o meno di transetto, si trovasse già nell'XI-XII secolo in ambienti vallombrosani e camaldolesi²¹. Fatto sta che quel ruolo archetipico a lungo non è messo in dubbio: Corrado Bozzoni sottoscrive il primato cortonese esaltando questa architettura fatta di nudo spazio come «fatto nuovo, diverso e inconfondibile», che pertanto rende vana la ricerca dei modelli²². Viene poi sostanzialmente condiviso da Wolfgang Schenkluhn, che in un'opera monumentale, sistematica e persino coraggiosa²³, cerca di individuare costanti e linee di sviluppo dell'architettura medievale dei mendicanti in una prospettiva europea: in tal senso l'esperimento di Cortona avrebbe dato avvio a una serie di variazioni sul tema propriamente italiane (ma non solo) caratterizzate da intenso rigorismo e forte semplificazione degli spazi.

Sottotraccia rimane a lungo la questione di Elia architetto: elusa dalla critica più avvertita, o meglio presa non più di tanto in conside-

²¹ W. KRÖNIG, *Caratteri dell'architettura degli Ordini mendicanti in Umbria*, in *Storia e arte in Umbria nell'età comunale*, Atti del VI Convegno di studi umbri (Gubbio, 26-30 maggio 1968), I, Gubbio 1971, pp. 165-98. Importante per evidenziare moduli e famiglie edilizie era stato lo studio di R. WAGNER-RIEGER, *Zur Typologie italienischer Bettelordenskirchen*, «Römische Historische Mitteilungen», 2, 1957/1958, pp. 266-98.

²² C. BOZZONI, *Chiese francescane della Toscana: procedimenti progettuali e di controllo proporzionale*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace e M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 71-83 (cito da p. 71).

²³ W. SCHENKLUHN, *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Padova 2003 (ed. or. *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000), pp. 64-9 per Cortona. Ma dello stesso autore si veda anche *Ordines Studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*, Berlin 1985. C. BOZZONI, *Centoventi anni di studi sull'architettura degli ordini mendicanti*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del convegno (Firenze, Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006), a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2007, pp. 47-54, non entra nel merito della cronologia di San Francesco (mitigando le sue posizioni del 1994), ma sostanzialmente rilancia la visione di Schenkluhn in una prospettiva di aggiornamento critico.

razione anche se incontra tuttora un qualche credito, soprattutto in sede locale²⁴. Si tratta come sappiamo di una invenzione umanistica che si codifica tra Quattro e Cinquecento, laddove conviene riconoscere a Elia, e soprattutto in relazione alla prima fase del grande cantiere di Assisi, un ruolo di oculato amministratore che certo può aver fatto valere un suo peso in determinate scelte progettuali. Quanto abbia pesato molto probabilmente non lo sapremo mai, ma possiamo escludere che Elia sia stato un architetto nel senso professionale del termine. Non però che Elia si intendesse abbastanza di architettura per poter riconoscere i buoni maestri, capire chi pagare e quanto, e magari discutere con costoro di scelte planimetriche o volumetriche. Se la chiesa di San Francesco a Cortona come la vediamo oggi non è più la chiesa di Elia, in fondo è suggestivo pensare che la chiesa da lui voluta in qualche modo prefigurasse la chiesa che vediamo. Forse la scelta di un edificio modesto, magari articolato su due livelli, poteva già dipendere da una sua scelta. Sulla presenza o meno di una chiesa inferiore si può naturalmente discutere, ma in assenza di riscontri archeologici davvero probanti è ben difficile giungere a conclusioni perentorie: forse quella che noi riteniamo cripta o chiesa inferiore, più che una citazione da Assisi, era davvero l'oratorio dei laudesi ricavato in un secondo tempo sfruttando i dislivelli, o forse qualcosa che preesisteva e la cui morfologia ci sfugge.

Credo invece che sia ormai fuori discussione quella sorta di *lapsus* freudiano in cui incorre Cadei quando rileva che i capitelli delle finestre di Cortona sembrano capitelli fiorentini prima di quelli fiorentini (i suoi paragoni, lo ricordiamo, sono federiciani). Invero sembrano fiorentini perché derivano proprio da Firenze attraverso la mediazione di Arezzo: sono cioè capitelli che non devono essere datati intorno alla metà del Duecento, ma alla fine del secolo se non addirittura all'alba del Trecento, come è stato sostenuto di recente, tra gli altri, proprio da Giura: il cantiere cortonese, lungi dall'inventare un modo nuovo di fare e decorare l'architettura, dipende da un modo di costruire e scolpire gli edifici che si affina al tramonto del XIII secolo: in tal senso le finestre di Cortona discendono dalle finestre della nuova cattedrale di Arezzo, a sua volta imparentata con Santa Maria Novella a Firenze

²⁴ F. CERVINI, *Elia e l'arte del costruire. Paradigma di un architetto mai esistito, ma non privo di gusto*, in *Elia di Cortona tra realtà e mito*, Atti del convegno (Cortona, 12-13 luglio 2013), Spoleto 2014, pp. 213-31; P. MATRACCHI, *Frate Elia e l'architettura*, «Accademia Etrusca. Annuario», 35, 2013/2015, pp. 411-26.

per varie ragioni, a cominciare dalla volumetria e dal rapporto tra campate maggiori e minori. Quindi anche Cortona induce a ragionare sulla fortuna di Santa Maria Novella e dei cantieri ad essa collegati: una fortuna che non deve riguardare soltanto le chiese domenicane e in particolare quelle voltate, ma può incontrare anche applicazioni più sottili e meno clamorose e non per questo meno significative.

Va inoltre rilevato un uso generalizzato nell'apparecchiatura lapidea di Cortona della martellina dentata, strumento che caratterizza in misura decisiva e sistematica i grandi cantieri fiorentini di fine Due e inizio Trecento, come hanno dimostrato le ricerche di Marco Frati²⁵. Uno strumento davvero 'arnolfiano', che favorisce una lavorazione regolare e omogenea delle apparecchiature lapidee nei cantieri più importanti dell'edilizia civile religiosa a Firenze e in Toscana: il suo uso è ancora piuttosto episodico a metà secolo, ma nel volgere di pochi decenni diventa una sorta di marchio di fabbrica. Allora viene da riflettere sul fatto che siano attivi modelli largamente condivisi, ma interpretati secondo la cultura architettonica del luogo, poiché ogni contesto ha bisogno di un suo modello in cui riconoscersi. Un po' come dire che non esiste propriamente l'architettura mendicante se non forse nell'uso degli spazi ovvero nella polarità tra chiesa dei frati e chiesa dei laici; e se proprio bisogna trovare un denominatore comune alle chiese degli ordini mendicanti, nella loro grande varietà di forme e soluzioni, forse si può trovare in una generale ispirazione rigorista che rimane comunque difficile da definire in termini oggettivi. Ovvero in una tendenza ad allestire chiese bipolari valorizzando una sorta di opposizione ma anche di compenetrazione tra la chiesa dei frati e dei laici. Invero una polarità del genere esiste in qualsiasi edificio sacro perché una distinzione tra chiesa del clero (regolare o secolare) e chiesa dei fedeli rappresenta una costante interculturale cui si accordano ulteriori partizioni (per esempio tra uomini e donne). Sicché non basta questo solo requisito a definire la peculiarità di un'architettura, pur se nelle chiese mendicanti la contrapposizione viene enfatizzata con varie e appropriate soluzioni. Forse conviene sottoscrivere che tratto comune, in senso molto lato, è un fascio di orientamenti progettuali che com-

²⁵ Cfr. M. FRATI, *De bonis lapidibus conciiis. La costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2006; ID., *Uno strumento nuovo per una nuova città. Arnolfo e l'introduzione della martellina dentata nei grandi cantieri fiorentini di fine Duecento*, in *Arnolfo di Cambio*, pp. 307-16.

prende le scelte planimetriche; oppure le pareti portanti, che dunque sembrano rifiutare l'idea di una struttura propriamente gotica: come dire di una cattedrale fatta solo di sostegni, dove tra un pilastro e l'altro di questa gabbia possono inserirsi anche solo delle vetrate (come accade nella Sainte-Chapelle di Parigi, edificio contemporaneo alla presenza di Elia a Cortona). Ma queste scelte più o meno ricorrenti sono poi declinate secondo la sensibilità architettonica dei diversi contesti.

Negli ultimi anni in verità si è fatta soprattutto storia non tanto dell'architettura mendicante *tout-court*, quanto piuttosto dell'organizzazione e della gestione degli spazi, e del rapporto tra spazi e immagini. Ciò ha comportato anche una percezione ulteriore dell'architettura mendicante come di uno 'spazio carismatico', di cui il tramezzo sarebbe la soglia²⁶. Il che ci deve far riflettere anche sul modo di guardare queste architetture. La frammentazione dello spazio attraverso le cesure manda all'aria molte alate pagine sul rigore prospettico, per esempio, ma fino ad un certo punto. Va invece riconosciuto che l'effetto prospettico si genera non *malgrado* il tramezzo, ma proprio *attraverso* di esso (e quindi *grazie* ad esso). Si tratta insomma di valutare una differente idea di prospettiva, forse più rispettosa dello *Zeitgeist*. In parallelo la ricerca si è orientata su affondi puntuali, fedeli a una linea metodologica attenta alla stratificazione del singolo contesto e al modo in cui gli schemi, spesso frutto di tassonomie a posteriori, si calano nella stratificazione dinamica dei singoli monumenti. Sul fronte cortonese, oltre al libro di Giura, esemplari di questa necessità ineludibile sono il racconto e la disamina dei restauri a cura di Lorenza Carlini, e la lettura puntuale dell'organismo da parte di Pietro Matracchi²⁷. Anche alla luce di tali orientamenti della critica, Carlo Tosco non può che registrare il cambio di passo in un'efficace e recente sintesi manualistica ove Cortona perde centralità: mantenendo però un forte valore dimostrativo di quegli ideali pauperisti che connotano le origini del movimento francescano e della sua architettura²⁸.

²⁶ Cfr. E. GUSTAFSON, *Medieval Franciscan Architecture as Charismatic Space*, in *Faces of Charisma. Image, text, object in Byzantium and the medieval West*, ed. by B.M. Bedos-Rezak and M. D. Rust, Leiden-Boston 2018, pp. 323-47.

²⁷ L. CARLINI, *Un secolo di restauri nel complesso monumentale della chiesa di San Francesco, 1913-2009*, Cortona 2009 (si attiene però alla cronologia tradizionale); MATRACCHI, *Frate Elia*.

²⁸ C. TOSCO, *L'architettura italiana nel Duecento*, Bologna 2021, pp. 221-2. Per converso (e restando tra opere di impianto panoramico), colpisce non tanto che A.

Se una certa parabola sembra essersi conclusa, uscendo dagli orizzonti del mito per misurarsi con quelli della storia, ciò non comporta un ridimensionamento automatico di Cortona, cui sembra doveroso rivolgere ora altre domande. Al netto della cronologia, che sappiamo ormai essere ben posteriore, oggi riesce difficile sottoscrivere il punto di vista di Paul Frankl, che nel 1962 così si esprimeva riguardo alla nostra chiesa:

The church of S. Francesco at Cortona, built about 1230, represents one of the simplest types of the churches of the mendicant orders. It consists of a long, rectangular hall with a choir and three chapels at the east end. The choir has a rib-vault and pointed arches in the arcade and the nave has an open timber roof. As one comes into the church through the Gothic doorway, one's eyes move immediately to the Gothic choir; what lies between is purely utilitarian²⁹.

Ma forse conviene ribaltare il punto di vista: la navata non è una via breve, e per questo 'utilitaristica', al vero contenuto valoriale del monumento: è essa stessa il monumento, o meglio: è ciò senza cui non avrebbero senso coro e tramezzo. Ma ciò risalta anche e soprattutto quando usciamo da un circuito prevalentemente francescano e centroitaliano, di cui allora possiamo riconoscere la grandezza. Quando guardiamo un qualsiasi edificio, non solo mendicante, dobbiamo compiere uno sforzo per confrontarlo anche con edifici dello stesso contesto culturale, ma non necessariamente appartenenti alla stessa tipologia. Attenuate le tensioni politiche di quarant'anni fa e oltre, e attraversata la postmodernità, possiamo recuperare con diverso e propositivo equilibrio storicista l'orientamento proprio di Cadei e Romanini quando suggerivano comparazioni con il mondo cistercense o federiciano: si tratta cioè di sottrarre l'architettura mendicante al suo isolamento autoreferenziale per inserirla a pieno titolo nella dialettica culturale propria del suo tempo. Ma bisogna anche compiere uno sforzo per mettere l'architettura in relazione con le altre arti: l'architettura da fienile più pauperista e rigorista doveva essere rivestita di oro e colore mediante immagini dipinte e scolpite, e doveva ospitare

MONCIATTI, *L'arte nel Duecento*, Torino 2013, non citi Cortona (cosa giustificabile, dovendo il saggio rappresentare una prospettiva europea), quanto che parli pochissimo, oltre Assisi e sporadici cenni, di un'architettura mendicante evidentemente ora percepita meno rivoluzionaria che ai tempi di Romanini.

²⁹ P. FRANKL, *Gothic Architecture*, Baltimore 1962, p. 123.

reliquie e reliquiari che indubbiamente popolavano il fienile con qualcosa di molto diverso dalla paglia. Però è altrettanto vero che oltre le comparazioni, oltre le tipologie, le connessioni con tutto ciò che è connettibile, non dobbiamo mai perdere di vista la peculiarità di ogni singola situazione, di ogni risposta a un problema, di una particolare funzione che appartiene in quella specifica forma soltanto a quel luogo. L'Europa funziona se è fatta di contesti. Forse proprio per questo possono tornare di attualità, una volta depurate del loro snobismo, le parole che un viaggiatore d'eccezione come Montesquieu dedicava al gotico fiorentino. Che gli pareva uscire grandiosamente dagli schemi, ovvero dagli schematismi. E soprattutto dal gotico stesso: per lui non uno stile, ma un paradigma di cattivo gusto.

E c'è questo, di straordinario, che a Firenze l'architettura gotica è d'un gusto migliore che altrove. Il Duomo e Santa Maria Novella sono bellissime chiese, sebbene di gusto gotico. Hanno un'aria di semplicità e di grandezza che gli edifici gotici non hanno. Quei grandi geni dovevano essere superiori all'arte di quel tempo³⁰.

FULVIO CERVINI

³⁰ MONTESQUIEU, *Viaggio in Italia*, a cura di G. Macchia e M. Colesanti, Bari 2018 (1971), p. 127.

Il complesso di San Francesco a Cortona. Cantieri, fasi di costruzione e trasformazioni

L'architettura, intesa come opera generata da attività di cantiere, mostra solitamente segni riconducibili a molteplici vicissitudini, alcuni appartenenti alle fasi iniziali e al completamento della costruzione, altri a stagioni posteriori che apportano nel tempo cambiamenti di differente portata. I materiali con le relative tecniche di lavorazione, le soluzioni costruttive, l'insieme delle singolarità nascenti anche da scelte talvolta contraddittorie, da nuovi orientamenti, dall'organizzazione stessa del cantiere legata ai saperi delle maestranze e influenzata anche da fattori esterni, come la committenza e la disponibilità di finanziamenti, costituiscono tutti un insieme di fattori (la cui natura può variare in differenti contesti) che nel costruito lasciano tracce da cogliere, mettere in relazione, interpretare. Si inverte così un approccio conoscitivo fondato nella dimensione fabbrile dell'architettura, intesa come fonte da cui trarre informazioni connesse all'atto esecutivo.

Lo studio del San Francesco a Cortona è basato sull'accurata ricognizione del complesso, in particolare della chiesa e dell'ala più antica del convento, resa cogente da un rilievo architettonico di precisione con tecniche laser scanner coniugate alla fotogrammetria di alcune fronti esterne, appositamente eseguito e processato nel percorso interpretativo¹. Ciò ha creato le condizioni per cogliere le corrette relazioni

L'impostazione e la discussione del presente articolo sono state affrontate dagli autori in modo corale; per quanto concerne il lavoro redazionale spetta a Renato Lancelotti il paragrafo *Spinta delle terre e deformazione del fianco a valle della chiesa*, a Sara Marianelli *Le capriate. Contesto del cantiere medievale e restauri*, a Pietro Matracchi e Sara Marianelli *Il campanile e le modificazioni del chiostro*, a Pietro Matracchi le parti restanti del testo. Sara Marianelli ha redatto rilievi e tavole tematiche con il coordinamento di Pietro Matracchi.

¹ L'acquisizione della nuvola di punti, basata su 318 scansioni, è stata eseguita dall'Arch. Francesco Tioli, che si ringrazia in modo particolare, usufruendo di strumentazione di rilievo del Laboratorio di Rilievo del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, Direttore Stefano Bertocci.

tra le parti del complesso, tenendo insieme in modo coerente l'osservazione di dettaglio con l'assetto complessivo dell'architettura.

Elementi del contesto urbano e inizi della costruzione del complesso francescano

La scelta del luogo in cui sorge l'insediamento è stata dettata, secondo ben noti documenti, dal terreno concesso nel 1245 dal comune di Cortona a frate Elia, ubicato nell'area allora chiamata «Bagno della Regina». L'anno successivo si aggiunse, sempre a favore di Elia, la donazione di alcune case comunali, che secondo la descrizione riportata nell'atto confinano con il terreno precedentemente ceduto. Elia è infatti menzionato tra i confinanti². Dopo la morte di Elia (1253), l'area fu ulteriormente estesa con un terreno ceduto dal comune ai francescani nel 1255³. Negli atti precedenti, spettava a Elia la decisione di destinare i terreni ai frati⁴.

I primi due documenti riportano una succinta descrizione del contesto; il primo indica che il terreno ha tre lati a margine di vie comunali, mentre la parte restante è delimitata da abitazioni; in entrambe le donazioni, tra i beni posti sul confine viene menzionata la «domum Benci». Nell'ultima donazione, la terza del 1255, si specifica che si tratta di un terreno «[...] ad usum fratrum et conventus [...] in Cortona prope domum et locum ipsorum fratrum de Sancto Francisco [...]»⁵. Secondo un testamento del 7 maggio 1254, citato da Girolamo Mancini, la chiesa di San Francesco risulterebbe utilizzata per le funzioni religiose⁶; ma le complesse vicende costruttive del complesso, perti-

² C. LUCHERONI, *Registrum Comunis Cortone (1165-1261)*, «Annuario. Accademia Etrusca di Cortona», 23, 1987/1988, pp. 79-273: 80, 181-9; S. ALLEGRIA, *Notai e documentazione comunale a Cortona*, in *Frate Elia e Cortona. Società e religione nel XIII secolo*, a cura di A. Di Marcantonio, Spoleto 2018 (Cortona francescana. Nuova serie, 1), pp. 89-113: 106, 110.

³ LUCHERONI, *Registrum Comunis Cortone*, p. 231. L. TANZINI, *Istituzioni e politica a Cortona al Tempo di frate Elia*, in *Frate Elia e Cortona*, pp. 1-19.

⁴ M. PELLEGRINI, *La chiesa che perdonò Elia. Clero secolare, società, monaci e frati a Cortona nella prima metà del XIII secolo*, in *Elia di Cortona tra realtà e mito*, Atti dell'incontro di studio (Cortona, 12-13 luglio 2013), Spoleto 2014, pp. 181-212: 197.

⁵ LUCHERONI, *Registrum Comunis Cortone*, p. 231.

⁶ G. MANCINI, *Cortona nel Medioevo*, Firenze 1897, rist. an. 1969, p. 53.

nenti a un cantiere di lunga durata, suggeriscono che poteva trattarsi tutt'al più di un edificio ancora in costruzione⁷.

È arduo delineare la topografia urbana dell'area donata basandosi sulle scarse informazioni fornite dalle donazioni a Elia. Si può ipotizzare che l'attuale viabilità possa rispecchiare il tracciato viario richiamato nel primo atto, che delimitava su tre lati il terreno ceduto: infatti le attuali via Maffei e via Berrettini costeggiano rispettivamente il fianco esterno e la facciata della chiesa, via Moneti delimita il lato a monte del complesso (fig. 1).

Dall'orografia del contesto in cui si erge l'attuale complesso francescano si può ottenere qualche interessante elemento, considerando gli affioramenti rocciosi visibili. Intanto va sottolineato il forte dislivello, di circa 13,50 m., tra la strada che costeggia il fianco della chiesa (via Maffei) e il lato opposto a monte (via Moneti). Nell'ala del convento che costeggia quest'ultimo, sono visibili sul margine della strada cospicui tratti di roccia scavati; altri ne affiorano alla base della parete adiacente al cortile, dove la roccia inglobata in un tratto di parete si innalza fino a oltrepassare il livello del piano di calpestio del cortile, raggiungendo la quota del davanzale delle finestre del seminterrato (fig. 2). La parete della chiesa adiacente al cortile prosegue sotto l'attuale piano di calpestio per circa due metri⁸, dove verosimilmente appoggia su roccia. Alla base del fianco della chiesa che costeggia la strada, affiora una risega muraria di fondazione; ad oggi non è stato possibile eseguire saggi nel selciato stradale a margine di tali riseghe murarie, tuttavia si può ragionevolmente ipotizzare che le fondazioni siano appoggiate su livelli di roccia qui non particolarmente profondi, in ragione del profilo del pendio disegnato dagli affioramenti rocciosi sopra richiamati.

Risulta in ogni caso evidente, che per innalzare l'ala del convento

⁷ Riguardo alla chiesa minoritica cortonese e alla basilica assisiense, Frate Elia talvolta è stato anche avvicinato a un possibile ruolo di architetto; ma, considerando la complessità del progetto di architettura, anche in rapporto all'operatività di cantiere, si tratta di un tema da trattare con ogni cautela, limitando tutt'al più l'azione di Elia a un ruolo di promotore; si veda F. CERVINI, *Elia e l'arte del costruire. Paradigma di un architetto mai esistito, ma non privo di talento*, in *Elia di Cortona tra realtà e mito*, pp. 213-31; P. MATRACCHI, *Frate Elia e l'architettura*, «Annuario. Accademia Etrusca di Cortona», 25, 2013/2015, pp. 411-26: 415-6.

⁸ A. CADEI, *La chiesa di San Francesco a Cortona*, «Storia della città», 9, 1978/3: *L'architettura degli ordini mendicanti: nuove prospettive di interpretazione*, a cura di A.M. Romanini, pp. 16-23: 18.

sul margine di via Moneti si rese necessario un esteso scavo di roccia, che dal piano seminterrato si innalzava fino quasi il livello stradale. Gli ambienti seminterrati, essendo delimitati da un ulteriore affioramento di roccia modellato come una parete sul lato del cortile, sono stati ricavati in parte proprio con uno scavo che si incunea nella roccia.

Nel chiostro la roccia deve avere un livello via via decrescente, che raggiunge la profondità di circa due metri in corrispondenza del fianco della chiesa. Quest'ultimo funge da sostegno del terreno di riempimento che va a creare la superficie del chiostro d'ingresso. Un analogo terrazzamento, come vedremo meglio più avanti, si ripropose nell'area interna alla chiesa, dove la superficie di calpestio è stata ottenuta con un riempimento di terreno, di profondità crescente verso valle, delimitato dal lato adiacente alla strada. I fianchi della chiesa, considerando il posizionamento nel pendio, si collocano probabilmente su livelli di roccia a quote differenti di oltre cinque metri.

Una simile orografica deve avere indotto a collocare il corpo di fabbrica della chiesa all'incirca secondo le linee di livello, con un'asse longitudinale che risulta ruotato rispetto all'orientamento est-ovest. Nella fase iniziale dei lavori si vollero evitare scelte che avrebbero immediatamente comportato un oneroso scavo di roccia; non a caso la prima ala del convento, che si diparte dalla zona absidale della chiesa, giunge a ridosso di via Moneti, rinviando a un secondo momento le operazioni di smantellamento della roccia finalizzate all'utilizzo della massima estensione del terreno acquisito dal comune, fino al margine di via Moneti.

La stretta relazione costruttiva tra prima ala del convento e zona absidale della chiesa, connesse da conci ammorsati, comprova che queste sono parti coeve, da cui i lavori ebbero inizio.

Ulteriori informazioni sull'impostazione del complesso minoritico si ricavano dal tracciamento planimetrico dei fianchi della chiesa. Le bifore della chiesa si intervallano a setti murari di ampiezza regolare; mentre oltre le finestre si hanno i tratti murari di maggiore lunghezza e di analoga estensione, che si concludono nelle angolate di facciata e absidale. La configurazione dei fianchi si basa quindi su tre elementi dimensionali legati, pur con qualche approssimazione, da rapporti dimensionali: la larghezza dei finestrini è $1/3$ dei tratti murari a essi frapposti, questi ultimi sono circa la metà delle pareti che si estendono fino all'angolata della facciata e all'angolata delle cappelle affiancate all'abside⁹.

⁹ Le bifore misurano circa 2 m. considerando il filo esterno dello sguincio e sono

I maggiori tratti murari privi di finestre, posti in entrambe le estremità del fianco, sembrano indicare che si prevedesse fin dall'inizio un'ulteriore ala del convento da attestare in prossimità della facciata, ma da differire nel tempo. Con il primo braccio del convento e con l'articolazione dei fianchi della chiesa si era quindi delineato il dimensionamento dell'intero chiostro (fig. 3).

La prima ala del convento e la chiesa sono accomunati da una muratura in conci di pietra serena squadriati, posti in continuità su filari perlopiù orizzontali e con lavorazione superficiale a piccozza o subbia, talvolta con nastrino di bordo. L'esecuzione contestuale tra chiesa e convento trova conferma anche dalle buche pontai (su due file) che si estendono, tenendo lo stesso livello, dalla facciata del convento al fianco della chiesa (fig. 4).

Sul fianco della chiesa, sempre del lato del cortile, le buche pontai proseguono, con un ulteriore livello, quasi fino a raggiungere la facciata. Gli elementi di continuità muraria del fianco vengono a mancare nella zona sottostante il finestrone prossimo alla facciata; qui, si osservano disomogeneità nel paramento murario, secondo un andamento diagonale, che evidenziano due differenti fasi di costruzione. Nei filari si hanno infatti raccordi di vario tipo: a dente, con corsi sdoppiati; nella parte più bassa in particolare, la muratura viene ripresa con pietrame piuttosto irregolare, oppure si hanno filari continui dove i conci assumono una minore larghezza¹⁰ (fig. 5).

È quindi verosimile che si fosse realizzata la prima ala del convento contestualmente a un esteso tratto del fianco della chiesa, fino all'interruzione del muro appena richiamata, con l'intento di tenere l'area della chiesa separata dal convento e dal chiostro. La maggiore complessità del cantiere della chiesa avrebbe comportato inevitabilmente tempi di realizzazione molto lunghi, con conseguenti disagi nell'utilizzo dell'area conventuale. Un esteso tratto del fianco era peraltro necessario per creare il terrapieno del chiostro stesso. La mole della chiesa di San Francesco denota un progetto sicuramente

distanti l'una dall'altra circa 6,35 m.; la distanza che separa le bifore dalla facciata e dall'angolata della Cappella delle Reliquie risulta essere all'incirca la stessa, la prima 12,00 m. e la seconda 11,90 m.

¹⁰ Nella parte più bassa dello stesso fianco, compresa nella risega muraria che termina con una fascia lapidea inclinata, si ha un'ulteriore piccola risega muraria (di 2/3 cm) che si interrompe, non essendo stata riproposta nel successivo tratto di parete che prosegue fino alla facciata della chiesa.

ambizioso: la monoaula ha dimensioni di circa 15,34x44,26 m., ma considerando l'abside la lunghezza complessiva interna oltrepassa i 51 m.

Il fianco della chiesa e l'ala del convento condividevano un portico originario, del quale sopravvivono parte delle mensole lapidee¹¹, utilizzate per sorreggere il dormiente di una copertura lignea. Un ulteriore elemento riconducibile a tale portico è un filare di lastre in aggetto a protezione, appena sopra la falda di copertura, di possibili infiltrazioni nella zona di contatto tra tetto e parete. Le lastre sono ancora visibili nel lato del convento, mentre sul fianco della chiesa sopravvivono per un tratto e risultano scalpellate nella parte restante. Va sottolineato che questo dispositivo, durante la costruzione della muratura, era stato predisposto allestendo un filare molto più sottile rispetto a quelli del restante muro in conci. Inoltre, tale protezione e il portico sottostante si interrompevano sufficientemente lontano dalla facciata della chiesa, in modo di lasciare la possibilità di attestarvi l'ala del convento che avrebbe chiuso il cortile¹² (fig. 6).

La prima ala del convento e le successive modificazioni

Basta osservare le fronti del braccio del convento che si attesta alla chiesa per cogliere le tracce delle numerose trasformazioni via via attuate, denunciate da disomogeneità del paramento murario e da modificazioni delle aperture. In particolare, sul lato del chiostro, sono riconoscibili due livelli di finestrelle coerenti con il paramento bugnato, in buona parte tamponate (fig. 7). Si tratta di aperture di modesta dimensione, solitamente con stipiti, architravi e davanzali costituiti da un elemento lapideo monolitico modellato a sguincio interno continuo. Analoghe aperture, sempre su due livelli, si hanno nel lato opposto del convento, dove si aggiunge alla sommità della parete un'interessante cimasa ad archetti laterizi posti su mensole lapidee; questo

¹¹ Le mensole a quarto di ruota in alcuni casi sopravvivono, pur con un differente stato di conservazione, in altri sono state scalpellate a raso parete.

¹² Oltre l'interruzione della lastra in aggetto, il filare per un tratto prosegue con conci della stessa altezza, ma posti a raso e con la medesima lavorazione superficiale del restante paramento. La differente lavorazione del filare sottile nel tratto finale attesta la volontà di definire l'estensione del portico.

singolare coronamento della parete e le finestrelle sono sicuramente elementi riconducibili all'assetto originario del convento (fig. 8).

Informazioni più circostanziate sull'iniziale configurazione architettonica si traggono dalla sezione trasversale del convento e dalla tavola tematica che mette in relazione la fronte sul cortile con la sezione longitudinale del corpo di fabbrica (fig. 7). La sezione trasversale mostra le finestrelle primitive delle facciate poste ai medesimi livelli (fig. 9). La tavola tematica evidenzia che gli spazi maggiori del piano terra, la sacrestia e la probabile sala capitolare, non sono incompatibili con il primo livello di finestrelle: queste ultime vengono a trovarsi nella parte alta di tali doppi volumi e, talvolta, risultano completamente sovrapposte alle vele del sistema voltato¹³. Pertanto, la sacrestia e la sala capitolare sono state ricavate in un secondo momento nell'ala primitiva del convento.

La nuova sacrestia venne coperta con due volte a crociera, dotate di costoloni diagonali semiottagonali, separate da una nervatura trasversale a sezione rettangolare. Le nervature ricadono su peducci d'angolo modellati come una sorta di abaco poligonale con sotto una porzione di sfera e, in posizione intermedia alle pareti maggiori, su lesene concluse in sommità da una gola dritta sormontata da listello. Nella sala capitolare si osserva un maggiore arricchimento architettonico. L'ambiente è coperto da un'unica volta a crociera con vele rampanti e pilastri d'angolo costituiti da tre montanti diedrici, potremmo dire disposti a fascio, di cui quelli laterali più sottili proseguono a formare archi parietali, mentre l'elemento centrale si pone in continuità alle nervature diagonali semiottagone. Alla sommità dei tre piedritti si pongono capitelli in pietra serena costituiti da un unico monolite, caratterizzato da una profonda gola dritta frapposta a tori e ancora sopra da un abaco a fascia priva di modellato; soluzione che sembra richiamare una sorta di base attica rovesciata.

La creazione di un accesso esterno e la necessaria illuminazione della sala capitolare implicarono lo smantellamento di un'estesa porzione di muratura per realizzare una porta affiancata su ciascun lato da una bifora, dotata di archetti trilobi con soprastante rosone (fig. 6). La muratura circostante all'accesso e alle finestre della sala capitolare fu ricostruita in conci accuratamente squadrati e con la superficie fine-

¹³ L'incompatibilità tra finestrelle e ambienti della sala capitolare e della sacrestia è stata messa in luce da M. DOCCI, *S. Francesco a Cortona: rilievo, analisi storica e nuovi contributi*, «Opus», 4, 1995 (1996), pp. 135-52: 147.

mente lavorata a gradina o martellina. Le bifore, nelle parti decorative, risultano in buona parte rimaneggiate dai restauri del 1936¹⁴.

L'intero braccio originario del convento è stato interessato da una profonda trasformazione; i due soli ambienti a doppio volume, la sacrestia e la sala capitolare, ne avrebbero di fatto comportato l'inagibilità per il periodo non breve dei lavori. Il nuovo assetto determinava inoltre la perdita definitiva di spazi da destinare a celle; questo implica che, nel contempo, si fosse resa disponibile una nuova ala del convento. Si è trattato di un intervento, considerati anche i caratteri architettonici della sacrestia e della sala capitolare, difficilmente collocabile oltre la fase di completamento della facciata attestata nel secondo quarto del XIV secolo¹⁵.

Il breve tratto di estensione verso l'attuale via Moneti, di cui ha beneficiato il primo braccio del convento, ha in effetti la parete sul lato del chiostro ruotata per disporla in modo coerente con l'orientamento della nuova ala che si distende sul margine della strada a monte; a differenza del tratto di parete aggiunto nel lato opposto, invece allineato alla facciata posteriore (fig. 10). Quest'ultimo, al livello del mezzanino, è caratterizzato da un'apertura con architrave sostenuto da mensole lapidee a gola dritta (i montanti sono stati smantellati per ampliare il varco); su questo stesso lato si addossa all'esterno un'ampia cisterna ricavata in parte dallo scavo di roccia (fig. 8).

La prima ala del convento era dotata di una porta, oggi rimaneggiata, di collegamento con il lato est, dove probabilmente si collocavano le aree adibite a orti, poste su terrazzamenti che scendevano fino a raggiungere la quota della strada adiacente al fianco della chiesa. Riguardo al terreno concesso ai francescani nel 1255, nell'atto si richiama proprio un utilizzo a orto, «[...] ad usum fratrum et conventus ip-

¹⁴ L. CARLINI, *La chiesa di San Francesco. Un secolo di restauri: 1913-2009*, Cortona 2009, p. 43.

¹⁵ In questi stessi atti, Francesco Zimei ipotizza che la Confraternita dei Laudesi avesse avuto a disposizione degli spazi nel convento; le trasformazioni della prima ala potrebbero avere favorito tale soluzione, con l'utilizzo della sala capitolare; in un simile contesto i lavori di modificazione dell'ala potrebbero anche collocarsi nell'ultimo quarto del XIII secolo (in un disegno di metà del XVIII secolo, la sala capitolare risulta adibita a cappella, vedi P. ROCCHINI, *La chiesa e il convento di S. Francesco a Cortona*. Scheda 52v. *Pianta del convento e del chiostro della chiesa di S. Francesco con sepolcuario*, in *Del Barocco Ingegno. Pietro da Cortona e i disegni di architettura del '600 e '700 della collezione Gnerucci*, a cura di S. Roberto, Roma 2022, pp. 186-7).

sorum ad ortum faciendum [...]»¹⁶ e poteva trattarsi proprio dell'area posteriore al convento. Gli orti per il sostentamento della comunità farebbero pensare a un primo nucleo di francescani già insediati nel convento nel 1255.

Ancora a proposito dell'ala primitiva del convento si può aggiungere che alcune finestrelle del piano primo sono incompatibili con le murature portanti che delimitano l'attuale corridoio di ingresso (fig. 7); da ciò si evince che queste murature non si innalzavano fino al piano primo, dove si doveva avere un unico spazio coperto da capriate, con corridoio centrale e i dormitori ai due lati con coperture leggere poste al di sotto dei tiranti delle capriate stesse. Un simile assetto si ha, per esemplificare, nel convento di San Marco a Firenze, dove le celle avevano in origine orizzontamenti lignei poi sostituiti da volte a botte¹⁷.

Con il riassetto della prima ala del convento si realizzò al piano primo una parete longitudinale centrale che creò un ampio corridoio sul lato del chiostro, mentre in quello opposto hanno trovato posto cinque celle, più ampie delle preesistenti e dotate di nuove aperture¹⁸ (fig. 9).

I cantieri della chiesa

Considerando la stretta connessione costruttiva tra convento e chiesa, quest'ultima fu avviata dalla zona absidale e, come visto, se ne realizzò un primo tratto del fianco a lato del chiostro, che doveva innalzarsi all'incirca fino alla base delle bifore.

¹⁶ LUCHERONI, *Registrum Communis Cortone*, p. 231. Desidero rivolgere un particolare ringraziamento a Simone Allegria per i numerosi chiarimenti sui documenti fondativi dell'insediamento francescano a Cortona; la parola 'ortum' del documento del 1255, a suo avviso va intesa come orto, in quanto si tratta di una forma ortografica errata (secondo le norme del latino classico), ma piuttosto diffusa nel latino medievale.

¹⁷ A. BENFANTE, P. PERRETTI, *I chiostri e il museo di San Marco*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, 2 voll., Firenze 1989-90, I (1989), pp. 303-66: 308-9.

¹⁸ La sezione trasversale dell'ala evidenzia che sopra il corridoio, per ottenere la massima altezza, si lasciò uno spazio residuo di sottotetto appena praticabile; mentre la minore altezza delle celle, consentiva di ottenere un ulteriore livello utilizzato anche come passaggio per le manutenzioni, da cui raggiungere il sottotetto alla base del campanile e quello successivo dell'abside, collegato al camminamento su tavole disposte nella zona centrale delle capriate.

Le buche pontaiie visibili al livello dei finestroni mostrano solitamente una mancanza di allineamento verticale con quelle della parte inferiore. Una qualche sporadica corrispondenza si osserva con le buche pontaiie della muratura che si estende fino al secondo finestrone (a partire dal lato dell'abside). Nella porzione muraria tra secondo e terzo finestrone, si hanno buche pontaiie su assi verticali a margine delle aperture e un solo piano orizzontale di buche pontaiie risulta visibile. In tale parte la muratura è omogenea ed eseguita con conci di modesta pezzatura. Mentre tra i primi due finestroni, intorno a metà altezza, aumenta notevolmente la dimensione dei conci rispetto ai filari sottostanti. Questi stessi grandi conci si impiegarono anche nella porzione di parete che sovrasta le bifore, fino a raggiungere la prima spalletta del terzo finestrone, dove è evidente la sconnessione verticale che ha inizio dall'imposta della finestra stessa (fig. 6).

È evidente che, nelle porzioni murarie tra finestroni, si utilizzassero materiali dimensionalmente omogenei per ottenere filari continui. Ma le variazioni di apparecchio murario tra tratti murari comportavano palesi adattamenti nei raccordi tra filari appena sopra le finestre, dove i differenti segmenti murari si ricollegavano in un unico paramento. Un caso del tutto particolare si può considerare la prima spalletta della terza bifora con la soprastante discontinuità muraria: a questo livello, a partire dall'abside, si individua una prima fase di edificazione del fianco della chiesa. Una simile interpretazione trova conferma anche dal fatto che in questa parte, la muratura della zona sommitale non evidenzia i tamponamenti corrispondenti alla posizione delle capriate, che sono chiaramente visibili nella muratura successiva (fig. 6). Ciò rispecchia due differenti modalità di cantiere, nel primo caso si predispose una nicchia per l'appoggio delle capriate, nel secondo la sede d'alloggiamento fu estesa all'intero spessore murario, per essere tamponata in un secondo tempo.

Con il successivo avanzamento dei lavori del fianco si realizzarono le due restanti bifore e si avviò l'edificazione della facciata della chiesa, fino a giungere all'incirca a lambire la parte inferiore dell'oculo. E con un'ulteriore fase, attestata ancora da disomogeneità della tessitura dell'apparecchio murario, si portò a compimento il fianco¹⁹ e la fronte

¹⁹ Anche il fianco opposto della chiesa, in una posizione analoga, mostra disomogeneità murarie legate alla fase di completamento del fianco che, contestualmente, involgeva la parte più alta della facciata comprendente l'oculo e il timpano; vedi MATRACCHI, *Elia e l'architettura*, pp. 416, 426. Nella parte restante del fianco sulla strada,

(fig. 5); solo nel contesto di questi ultimi lavori fu anche possibile portare a termine la copertura della chiesa, con la realizzazione della capriata prossima alla parete di facciata.

Vale ancora la pena di soffermarsi sulla fase che, sul lato del chiostro, connette fianco e facciata, dove si osservano significativi adattamenti nei raccordi tra filari. I conci della facciata sono di maggiore altezza e con un raffinato trattamento superficiale a bocciarda, o martellina, con nastrino perimetrale. Così il paramento del fianco si collega all'angolata della facciata adottando differenti modalità: con uno o due filari per concio d'angolo e con raccordi a dente; nella parte più bassa, tre filari si attestano a due conci d'angolo; mentre risultano particolarmente peculiari i filari a cuneo, singoli o doppi, la cui altezza si riduce progressivamente fino a congiungersi ai conci d'angolo della facciata (fig. 5). Questi ultimi hanno, in un caso, l'altezza complessiva di due filari a cuneo inizialmente di 41 cm, che quasi si dimezza riducendosi a 23 cm. La zona in cui si attuarono gli adattamenti nell'altezza dei filari è estesa; ha inizio a circa 6,50 m. dall'angolata della chiesa e il filare a cuneo in posizione più elevata si pone all'incirca a 8,00 m. di altezza dal cortile. Da una simile modalità di raccordo tra fianco e facciata si evince l'esecuzione coeva di tali parti.

Dall'analisi e interpretazione dell'apparecchio murario del fianco della chiesa confinante con il cortile, si individuano due fasi prima di attuare la connessione con la facciata; la prima concerne un esteso tratto di muratura, a partire dal convento, ancora limitata alla zona sottostante le bifore; con la seconda si completa l'innalzamento della parete includendo due finestroni e il tratto murario successivo comprendente la prima spalletta della terza apertura (fig. 6). Seguono due fasi con le quali si ultimò il fianco, innalzando contestualmente la facciata della chiesa per i corrispondenti livelli, ovvero il primo fino a lambire l'oculo e il successivo fino al completamento della fronte²⁰.

Con l'avvio della costruzione della facciata si predispose un accesso al livello inferiore alla chiesa, collocato a ridosso dell'angolata a monte della fronte. La naturale inclinazione del pendio poneva in origine questo varco fuori terra, anche se oggi appare inglobato nelle

ad oggi, non è stato possibile effettuare un dettagliato studio esteso all'intero apparecchio murario.

²⁰ Per quanto riguarda il portale che si apriva sul fianco a margine di via Moneti, tamponato nel 1643 con la realizzazione dell'altare dedicato a Sant'Anna, si veda MATRACCHI, *Elia e l'architettura*, pp. 414-6.

fondazioni della facciata. Si tratta di una porta coeva alle sostruzioni di facciata²¹, la cui sommità è posta molto a ridosso della quota del piano pavimentale della chiesa; rispetto al quale, l'intradosso dell'arco si pone più in basso di 0,30 m., la soglia di 3,00 m. Con un simile posizionamento della porta, per l'ambiente interrato è difficilmente ipotizzabile una copertura voltata, sembra più probabile l'impiego di un solaio ligneo (fig. 11).

La possibile esistenza di un vano sotto la chiesa ha suscitato via via notevole interesse soprattutto in relazione alla «Legenda» della beata Margherita, come possibile spazio adibito a oratorio dei Laudesi²². Considerando come si sono articolate le fasi di edificazione della chiesa, si pone il problema della coesistenza di questo ambiente con le attività di cantiere. Avrebbero potuto coesistere a seguito della costruzione della parete di sostruzione della facciata, o perlomeno durante un periodo di interruzione dell'edificazione della fronte: in tal caso si sarebbe potuto ricavare un vano interrato con una copertura provvisoria, mentre i lavori di completamento della chiesa avanzavano dall'abside. Durante la fase finale dei lavori, sono attestate opere di pittura delle coperture nel 1324²³ e altri lavori sono documentati fino

²¹ La posizione elevata del portale d'ingresso si doveva raggiungere tramite una scala esterna. La porta sotto il livello del piano di calpestio della chiesa ha spallette esterne costituite da conci squadrate con cura; conci della stessa altezza, ma più grossolani nella lavorazione, seguendo gli stessi filari proseguono nell'intero sguincio dell'apertura. Il varco è sormontato da tre archi, due laterali e uno intermedio, progressivamente salienti verso l'interno. In quest'ultima parte si osservano conci radiali che si estendono fino alla quota pavimentale. Queste caratteristiche, soprattutto gli archi scalati e l'altezza della ghiera dell'arco interno, inducono a ritenere che tale apertura non sia stata eseguita in breccia.

²² Si veda al riguardo G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, pp. 89-91, e l'intervento di Francesco Zimei in questo stesso volume.

²³ Nel 1324 ser Ventura di Briccoldo, notaio di Cortona, detta testamento, disponendo un lascito pio a favore della chiesa di S. Francesco, in cui si legge: «Item pro opere ecclesie nove Sancti Francisci de Cortona .x. lib. den. dandas et solvendas magistris et manovalibus qui steterunt ad dictum opus construendum»; allo stesso modo, nello stesso anno, Venutello speziale di Cortona, dettando il suo testamento, dispone un lascito pio a favore della chiesa di S. Francesco in cui si legge: «Item reliquid pro pictura de correntorum (*di lettura incerta*) tectus ecclesie Sancti Francisci de Cortona pro biacca et minio .xl. sol. den.». Entrambi i documenti sono trascritti nel ms. 412

almeno al 1335²⁴; in un simile contesto sarebbe stato problematico l'accesso e l'utilizzo di questo ambiente: basti solo pensare alla presenza di ponteggi su entrambi i lati del muro di facciata con tutte le attività di cantiere connesse. Pertanto, non è escluso che si fosse predisposto l'accesso dalla facciata a un ambiente interrato, riguardo al quale sono poi maturati condizioni e ripensamenti che hanno portato a non eseguirlo.

I fianchi della chiesa si differenziano per un carattere del tutto peculiare e molto rilevante, sul quale è necessario soffermarsi per le implicazioni interpretative delle fasi di costruzione della chiesa. La parete sul margine della strada mostra una forte incurvatura e strapiomba all'esterno²⁵, a differenza della parete opposta, adiacente al cortile, rettilinea e in appiombio. I fianchi hanno lo stesso spessore, che si incrementa con riseghe esterne di ringrosso nella parte più bassa²⁶. Considerando il forte salto di quota, pari a circa 7,30 m., tra piano del pavimento della chiesa e selciato stradale a valle, il fianco a margine della strada raggiunge quasi l'altezza di ventiquattro metri, di cui quasi un terzo funge da muro di terrazzamento dell'area interna alla chiesa.

Il modello 3D fornito dal rilievo laser scanner si rivela un utilissimo strumento per analizzare nel dettaglio l'entità e le caratteristiche della deformazione del fianco a valle. La parete ha gli attacchi agli angoli laterali, sul lato del presbiterio e su quello della facciata, verticali e assume nello spazio chiesastico la massima inclinazione verso l'esterno, di quasi 40 cm, nell'area circostante alla seconda bifora, a partire dal lato dell'abside (fig. 12). Ma il fianco si deforma a partire dal livello stradale; per cui già alla quota del piano di calpestio della chiesa, lo spostamento all'esterno massimo raggiunge i 20 cm; di conseguenza

della Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca. Ringrazio Simone Allegria e Francesco Zimei per la segnalazione.

²⁴ GIURA, San Francesco di Asciano, p. 91.

²⁵ La deformazione del fianco a valle era stata segnalata in DOCCI, *S. Francesco a Cortona: rilievo, analisi storica, e nuovi contributi* pp. 135-6, sulla base del primo rilievo eseguito con tecniche avanzate strumentali e fotogrammetriche.

²⁶ Lo spessore murario dei fianchi è pari a circa 92 cm, la parete a valle aumenta complessivamente di 15 cm con due riseghe murarie; nel muro confinante con il cortile, dove un ringrosso murario in basso è visibile soltanto per un breve tratto in prossimità della facciata, l'incremento di spessore è analogo. L'ulteriore piccola risega muraria presente nel fianco del cortile si ritiene trascurabile per quanto riguarda il dimensionamento generale delle murature; si veda a questo riguardo la nota 9.

l'intero fianco, considerando il livello stradale, ha nella zona di massima deformazione uno strapiombo esterno complessivo di circa 60 cm.

Altre rilevanti informazioni si traggono dalle sezioni dello stesso fianco. La parete ha la massima inclinazione, corrispondente a una rotazione di circa 1 grado, fino perlopiù all'altezza degli archi delle bifore; poi, con maggiore evidenza nella zona di massima deformazione, si crea una spezzata dove il tratto superiore della parete assume una posizione verticale, o di inferiore inclinazione, fino alle coperture²⁷ (fig. 13).

Da una simile singolarità si ricava che la parete si è inclinata prima della sua ultimazione verticale e, ovviamente, in assenza di capriate, che per l'effetto dell'attrito ne avrebbero frenato lo spostamento, o avrebbero mutato le caratteristiche di deformazione creando nella parete un incurvamento, sul piano verticale, tra base della parete e livello di appoggio delle capriate. Ma sulle capriate torneremo più avanti con ulteriori elementi.

I fianchi della chiesa, come visto, sono stati innalzati a partire da quote differenti, dettate dal ripido profilo collinare. Dopo avere costruito l'abside con le cappelle affiancate e un tratto dei fianchi della navata, con la parete a valle innalzata all'incirca fino alle arcate delle bifore, deve essere stata presa la decisione di riempire di terreno l'interno della chiesa fino a crearne il piano di calpestio. Lo scopo poteva essere quello di utilizzare almeno una parte della chiesa, dove era forse incluso anche il tramezzo che delimitava la zona della chiesa ad uso esclusivo dei frati²⁸. Questa prima porzione disponibile della chiesa poteva essere delimitata da una parete temporanea trasversale alla navata. L'utilizzo della chiesa durante la costruzione dei lavori, avvalendosi di schermature temporanee per delimitare la parte officiata, è stato ipotizzato anche nella basilica di Santa Croce a Firenze e se ne ha una testimonianza pittorica nell'affresco *Santa Caterina Martire* (1388-89), dipinto nella chiesa di Santa Caterina a Treviso²⁹. Proprio il riempimento con terreno di riporto deve avere generato la spinta

²⁷ Le sezioni del fianco 1, 2, 4 e 6 mostrano una parte bassa inclinata e un tratto sommitale verticale; mentre le sezioni 3 e 5 evidenziano nella parte alta una minore inclinazione.

²⁸ GIURA, *San Francesco di Asciano*, p. 89.

²⁹ A. DE MARCHI, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi e G. Piraz, Pistoia 2011, pp. 33-71: 55 fig. 25, 58, 70 nota 45.

che ha deformato la parete a margine della strada³⁰, come comprovato dalla verifica svolta nel paragrafo che segue.

Spinta delle terre e deformazione del fianco a valle della chiesa

La spinta agente sul muro nella fase di costruzione, prima cioè che il muro ruoti o si sposti orizzontalmente, è pari alla spinta a riposo

$$S_o = \frac{1}{2} \gamma \cdot h^2 K_o = \frac{1}{2} \cdot 20 \cdot 7.5^2 \cdot 0.5 = 281 \text{ kN/m}$$

Il momento alla base del muro risulterebbe quindi pari a

$$M_o = 281 \cdot 2.5 = 702 \text{ kN} \cdot \text{m/m}$$

Quando si raggiunge la condizione di spinta attiva, la spinta risulterebbe pari a

$$S_a = \frac{1}{2} \gamma \cdot h^2 K_a = \frac{1}{2} \cdot 20 \cdot 7.5^2 \cdot 0.33 = 185 \text{ kN/m}$$

e il momento alla base

$$M_a = 185 \cdot 2.5 = 462 \text{ kN} \cdot \text{m/m}$$

Fissati questi due valori di riferimento si può argomentare quanto segue.

(a) Dalle analisi e rilievi del manufatto architettonico si ricavano le seguenti dimensioni: la parete della chiesa ha uno spessore di 92 cm e sotto il livello del pavimento si inspessisce con due riseghe murarie esterne di circa 15 cm complessivi. Assumendo l'ipotesi verosimile che nel lato interno della stessa parete si abbiano analoghe riseghe murarie, si otterrebbe lo spessore murario massimo di 122 cm nel tratto di parete che si innalza dalla fondazione fino a raggiungere la prima risega muraria (posta a circa 1.60 m dalla fondazione stessa).

Assumiamo dunque che lo spessore del muro (almeno nella sezione di immorsamento nella roccia) sia pari a $b = 1.22 \text{ m}$.

³⁰ Nel proseguire e ultimare l'edificazione del fianco strapiombante, deformato secondo i piani orizzontale e verticale, i necessari raccordi murari hanno comportato di eseguire con un'inclinazione anche le parti di completamento.

Questa prima ipotesi è molto importante perché le tensioni di trazione al lato interno risulterebbero pari a (con $J = 0.151$)

$$\sigma_o = \frac{M}{J} \cdot \frac{b}{2} - \frac{N}{A} = \frac{702}{0.151} \frac{1.22}{2} - 25 \cdot 7.5 = 2836 - 187 = 2649 \text{ kPa}$$

che si ridurrebbero a 2410 kPa per effetto lastra ($1 - \nu^2$) nel primo caso; pari a

$$\sigma_a = \frac{M}{J} \cdot \frac{b}{2} - \frac{N}{A} = \frac{462}{0.151} \frac{1.22}{2} - 25 \cdot 7.5 = 1866 - 187 = 1679 \text{ kPa}$$

con riduzione a 1528 kPa sempre per effetto lastra, nel caso di spinta attiva.

Dalle osservazioni relative alla tessitura del muro, si evince che non si hanno manifestazioni fessurative e, probabilmente, anche nella parte interna si può assumere che non siano state raggiunte trazioni tali da produrre fessurazione.

Dunque, sembrerebbe ragionevole assumere che il valore iniziale della spinta possa aver prodotto una rotazione tale da ricondurre il regime di spinta a riposo a quello di spinta attiva, che è l'unico a non indurre trazioni non compatibili con la resistenza del materiale.

Naturalmente, il passaggio alla spinta attiva implica che si possa formare a ridosso del muro un cuneo di spinta. La zona di riporto dovrebbe avere un'estensione pari a circa 4.50 m a partire dal ciglio del muro, e questo dato sembra essere confermato dalle ipotesi relative al cantiere, riportate in figura 2 (zona celeste).

(b) Accettata l'ipotesi di spessore

$$b = 1.22 \text{ m}$$

E assumendo verosimilmente che nella roccia affiorante sia stato realizzato uno scavo della stessa entità, la rigidezza alla rotazione della sezione di fondazione (nastri-forme) risulterebbe pari a

$$R_\alpha = \frac{G}{2} b^2$$

nella quale G è il modulo di taglio del terreno.

Confermato ora che la roccia è un'arenaria, di qualità più bassa della pietra serena fiorentina e parzialmente alterata perché affiorante, in assenza di sperimentazione diretta non possiamo che rifarci a dati di letteratura e assegnare a tale materiale una velocità delle onde di taglio

pari a 300 m/s. Tenendo conto del decadimento del modulo con le deformazioni, si arriverebbe a un valore operativo

$$G = 36 \text{ MPa, e quindi } R_{\alpha} = \frac{36}{2} 1.22^2 = \frac{27 \text{ MNm}}{\text{rad}} / \text{m}$$

Ne consegue che il momento alla base potrebbe aver prodotto una rotazione pari a

$$\alpha = \frac{702}{27} = 26 \cdot 10^{-3} \text{ rad}$$

con uno spostamento orizzontale alla quota +1.20 pari a

$$\delta_1 = 8.7 \cdot 26 \cdot 10^{-3} = 226 \text{ mm.}$$

Tale spostamento è compatibile con l'assunzione del raggiungimento della spinta attiva in seguito alla rotazione della parete, che avrebbe richiesto uno spostamento pari allo 0.2% della sua altezza (ossia circa 2 cm). È lecito dunque considerare con tale valore la deformata elastica

$$\delta_2 = \frac{S \cdot l^3}{8 \cdot E \cdot J} = \frac{185 \cdot 8.7^3}{8 \cdot 4000 \cdot 0.151} \cdot 10^{-3} = 25 \cdot 10^{-3} \text{ m}$$

nell'ipotesi di assegnare alla muratura un modulo $E = 4 \text{ GPa}$

In definitiva si arriverebbe a uno spanciamiento di circa 251 mm.

Questo è l'ordine di grandezza dello spostamento iniziale, che potrebbe essersi accresciuto durante la costruzione della parete della chiesa.

L'analisi fatta indirizza sui parametri che hanno maggiore influenza. In particolare, se le modalità esecutive dello scavo dovessero aver prodotto un allentamento della parte più superficiale della roccia, la rigidità alla rotazione (che è il parametro più significativo dall'analisi che precede) sarebbe potuta risultare decisamente inferiore e produrre quindi uno spanciamiento maggiore. In ogni caso, da quanto sopra esposto, la spinta del terreno di riempimento avrebbe prodotto una rotazione del fianco di 1.49 gradi, non dissimile dall'inclinazione massima di 1 grado che oggi raggiunge tale parete.

Le capriate. Contesto del cantiere medievale e restauri

Prima di entrare in merito al rapporto tra capriate e fianco a valle deformato e di soffermarsi sugli interventi di restauro che nel tempo hanno modificato le capriate stesse, è necessario premettere che i più

recenti restauri della chiesa di San Francesco (2004-05) hanno riportato alla luce pitture originarie nelle capriate e nei restanti elementi lignei delle coperture³¹. Questi importanti ritrovamenti, che hanno evidenziato prevalenti temi pittorici a frecce che si incuneano e motivi vegetali, solitamente giocati sulla tricromia rosso, bianco, nero, hanno ancora oggi un'estesa diffusione che ci consente di individuare ragionevolmente le parti lignee da considerare originarie (fig. 14). Si tratta di decorazioni dipinte perlopiù negli angoli degli elementi lignei; ma non meno significativi sono gli arricchimenti pittorici con motivi vegetali delle mensole utilizzate con differenti collocazioni. Un ulteriore tratto saliente della carpenteria del tetto è infatti anche la ricchezza di lavorazione degli apparati lignei. Le capriate appoggiano su mensole lavorate con profili a gole diritte e rovesce; i tiranti sono dotati di sotto catene con mensole laterali a gola diritta; gattelli a mensola si frappongono tra saette e puntoni, e si aggiungono mensole nell'appoggio delle terzere.

Le capriate, a un'attenta osservazione, non mostrano segni di essere parzialmente fuoruscite dalla muratura. Nella zona di massima inclinazione del fianco, le capriate raggiungono la luce di 15,93 m, che alle estremità della navata si riduce a 15,48, in prossimità della facciata, e a 15,72 verso il presbiterio³². Le luci variabili delle capriate sono commisurate, e quindi posteriori, alla deformazione del fianco meridionale, come visto, ultimato in sommità anche con tratti verticali di muratura.

La seguente sintesi dell'analisi puntuale delle undici capriate, iniziando la numerazione a partire dall'area presbiteriale, ne evidenzia alcuni specifici aspetti costitutivi e datazioni dipinte:

I. Si osservano tracce pittoriche nel monaco, in una saetta e in un gattello tra saetta e puntone, il tirante ligneo riporta la data 1691; staffe metalliche collegano il nodo tra mensole, tirante e puntone e altre interessano il solo tirante; l'adattamento tra elementi lignei originari e di restauro ha conferito al monaco una posizione inclinata; si osserva l'inflessione dei puntoni e della catena;

II. Le tracce pittoriche si limitano al monaco, alle saette con i gattelli; nel tirante è riportata la data 1691, un puntone reca la scritta 1662;

³¹ CARLINI, *La chiesa di San Francesco*, pp. 71-2. Per la decorazione del tetto della chiesa, vd. F. SOTTILI, *Le decorazioni pittoriche sulle capriate della chiesa di San Francesco a Cortona*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», 77, anno LXXXVIII, 2010, pp. 69-76.

³² La differenza di luce tra le capriate a ridosso della facciata e dell'abside è legata al fatto che in quest'ultimo lato la navata è più larga di circa 20 cm.

con i lavori del 1972-74 viene sostituito un puntone; forti inflessioni interessano puntoni e tiranti;

III. Le parti pittoriche riguardano gli stessi elementi della capriata precedente, cui si aggiungono le tracce pittoriche nella sotto catena; nel tirante è riportata la data 1661; l'evidente incurvamento verso l'alto del puntone sinistro indica una scelta approssimativa dei materiali negli interventi di restauro; il tirante ligneo ha un'inflessione che raggiunge i 30 cm;

IV. La capriata conserva quasi tutti gli elementi decorati eccetto il puntone destro; nella zona più a sinistra del tirante ligneo si osserva un raccordo a dente con staffe metalliche;

V. Si osservano decorazioni pittoriche originarie in tutti gli elementi, ad eccezione di una mensola dell'appoggio della capriata che appare di restauro; la presenza di lesioni ha indotto a rinforzare con staffe il tirante e il puntone destro, che appare anche visibilmente inflesso;

VI. Le pitture mancano soltanto nei puntoni, che si connotano come elementi di sostituzione anche per le irregolarità geometriche presenti in particolare negli spigoli;

VII. È la capriata più integra (con la V) per quanto riguarda gli apparati pittorici in tutti gli elementi lignei; si segnala un tratto di sottocatena aggiuntivo fissato da staffe;

VIII, IX, X, XI. Di queste capriate è stato sostituito un solo puntone³³.

Fenomeni di alterazione estesi a tutte le capriate sono gli svergolamenti rispetto al piano ideale triangolare individuato da puntoni e tiranti. Questi ultimi mostrano anche diffuse lesioni longitudinali, in alcuni casi, messe in sicurezza da staffe (che nei tiranti risultano sempre aggiunte); è piuttosto comune l'inflessione di puntoni e tiranti. Il sistema catena-sottocatena originario è connesso da chiodature (visibili nel lato inferiore della sottocatena) ed è fasciato da una staffa collegata al monaco. Tutte le capriate, salvo la prima, sono state rinforzate mediante tiranti metallici (a sezione circolare) posti sopra quelli lignei e ancorati a staffe che fasciano il nodo puntone, tirante e mensola; questi ultimi interventi sono probabilmente riconducibili ai lavori di restauro del 1950-55³⁴.

³³ Nella capriata X il puntone è stato sostituito nel 1972, cfr. CARLINI, *La chiesa di San Francesco*, pp. 55-6.

³⁴ *Ibid.*, pp. 48-9, 55-6.

Il campanile e le modificazioni del chiostro

Il campanile della chiesa di San Francesco a Cortona è un'aggiunta all'assetto originario, posta al di sopra della cappella delle reliquie. Nel lato posteriore di tale cappella è ancora visibile la traccia della falda della copertura originaria; è altrettanto evidente il diverso materiale impiegato: a differenza della muratura della chiesa in bozze squadrate, il campanile è costituito da pietrame irregolare con frequenti inserti di laterizio. Inoltre, qui il sottotetto primitivo della cappella era illuminato da una finestrella circolare in pietra, poi tamponata; mentre la nuova apertura, appena sopra, è ad archivoltto a pieno centro, con cornice in mattoni estesa all'intero perimetro. Alcuni adattamenti hanno riguardato anche il sottotetto dell'abside: la porta che vi accedeva è stata spostata; la copertura, prima a capanna secondo alcune evidenze murarie³⁵, assunse poi una conformazione a falda unica, con la parte più alta attestata al campanile (fig. 15).

Alcuni interessanti aspetti riguardano le soluzioni costruttive attuate nella realizzazione del campanile, al fine di incrementare gli spessori murari dettati dalle murature sottostanti. Nel lato posteriore l'incremento dello spessore viene ottenuto con una risega interna appoggiata su un arco; con un'analogia soluzione costruttiva si aumenta lo spessore della parete tra campanile e abside, con aggetto nel sottotetto di quest'ultima (fig. 15).

La costruzione del campanile non fu portata a termine; oggi nella parte più emergente esso si presenta come una vela, con una bifora sovrapposta a una monofora; ma si trattava in realtà di un progetto ambizioso in quanto l'intento era quello di costruire una torre campanaria. Ai lati della vela è palese l'interruzione delle pareti che sarebbero dovute proseguire per completare il perimetro murario della torre campanaria, realizzata soltanto per un primo tratto. La datazione di tale rilevante progetto resta un problema aperto, che non esclude una collocazione anteriore all'ultimazione della facciata della chiesa.

Un ulteriore rilevante modifica riguarda l'originario loggiato con copertura lignea, sostituito da una loggia voltata, della quale resta-

³⁵ I resti di un tratto di lastrame inclinato delinea la posizione della falda originaria. Si osserva il singolare utilizzo di mattoni per costruire la porzione di muro, all'incirca triangolare, tra sottotetto dell'abside e navata; è probabile che la disponibilità di mattoni in cantiere fosse legata all'esecuzione delle volte delle cappelle, che dovrebbero essere coeve a tale muro laterizio.

no palesi tracce nel fianco della chiesa, come le incisioni ad arco di cerchio nella muratura e i rattoppi in mattoni che testimoniano la posizione dei peducci, dei quali sopravvive quello d'angolo tra chiesa e convento (fig. 6). In una sorta di lapidario allestito in prossimità della porta del convento, è oggi riposto un ulteriore peduccio che doveva collocarsi nell'angolo tra le due ali del convento; si aggiungono rocchi lapidei di colonne ottagonali, che potrebbero perfino appartenere al loggiato del primo chiostro³⁶.

Oltre alla loggia, sul lato della chiesa, era stato realizzato un piano soprastante con la copertura testimoniata dalle scalpellature orizzontali a circa metà altezza delle bifore (fig. 6). I profondi solchi lasciati dall'addossamento della loggia voltata sono chiaramente visibili anche nel lato della prima ala del convento, dove risultano danneggiate anche la porta d'ingresso alla sala capitolare e le bifore affiancate su ciascun lato; oltretutto il paramento a conci squadrati con superficie liscia ricostruito contestualmente alle aperture della sala capitolare fu profondamente scalpellato per ottenere una migliore adesione di un intonaco, oggi non più esistente (fig. 7).

Nel tratto del fianco della chiesa prossimo alla facciata, sono visibili i segni dell'ala del convento smantellata negli anni venti del XX secolo³⁷; al piano terra si collocava un androne d'ingresso al chiostro coperto da una volta a botte, del quale resta la traccia dell'imposta, creata scalpellando secondo una superficie d'appoggio inclinata una fascia del paramento della chiesa; sono inoltre visibili gli alloggiamenti dei correnti del solaio soprastante il piano primo e, ancora sopra, la posizione della copertura a due falde con le terzere (Fig. 6). Inoltre, si individua la probabile traccia di una scala che collegava le due ali demolite del convento.

È evidente che il susseguirsi di patronati associati ai grandi altari della chiesa, introdotti a partire dal tardo Cinquecento, propiziarono finanziamenti e iniziative edilizie che per un lungo periodo si propagarono nell'intero complesso francescano.

³⁶ Durante i restauri del 2003 è stata rinvenuta la posizione della muratura a sostegno delle colonne del chiostro, dalla quale si evince una larghezza del chiostro di circa 3,70 m.; vedi CARLINI, *La chiesa di San Francesco*, pp. 17-8.

³⁷ DOCCI, *S. Francesco a Cortona*, pp. 142, 148-50; CARLINI, *La chiesa di San Francesco*, pp. 21-9. L'acqua raccolta dalle coperture dell'ala occidentale del convento, nella facciata, ha provocato un evidente dilavamento diagonale nel paramento di facciata con conseguente sensibile perdita di materiale lapideo.

Secondo Alberto Della Cella rientra in questa stagione di cambiamenti la costruzione dell'attuale sagrato della chiesa (1647)³⁸, con lo scalone costruito al di sopra di una fonte, dotata di due fornic d'ingresso sul lato di via Maffei e all'interno di un pilastro centrale attorniato da quattro campate coperte da volte a crociera. La quota di sbarco che raggiunge così lo scalone provoca quasi il completo interrimento dell'accesso che conduceva sotto la chiesa, del quale oggi affiora il solo archivolto dal piano di calpestio del sagrato.

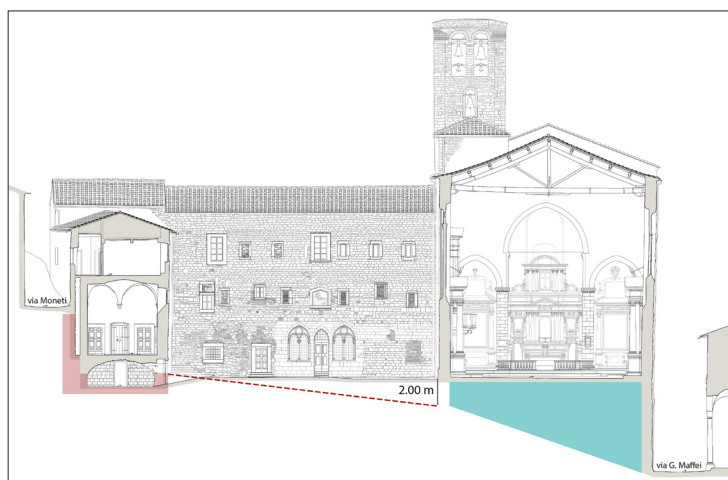
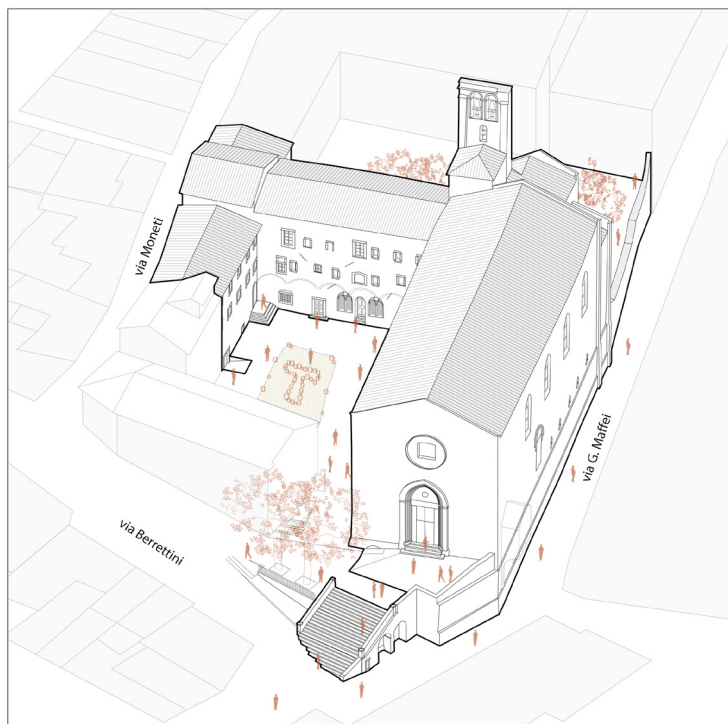
Fecero ancora seguito significativi cambiamenti settecenteschi nel convento, sui quali non si entra in merito in questa sede per ragioni di spazio³⁹.

Per quanto concerne il nucleo medievale del complesso minoritico di Cortona, ciò che è emerso da queste prime indagini è un cantiere di architettura di lunga durata, con fasi di edificazione che via via resero disponibili spazi della chiesa e conventuali, adottando anche soluzioni provvisorie. E all'interno di questa complessa genesi si inserirono rilevanti modificazioni, con la profonda trasformazione della primitiva ala del convento e l'aggiunta di una torre campanaria, rimasta incompiuta, al di sopra dell'attuale cappella delle reliquie.

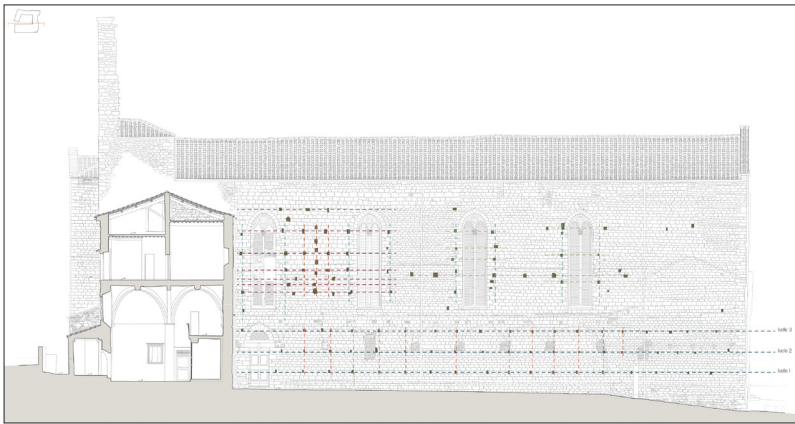
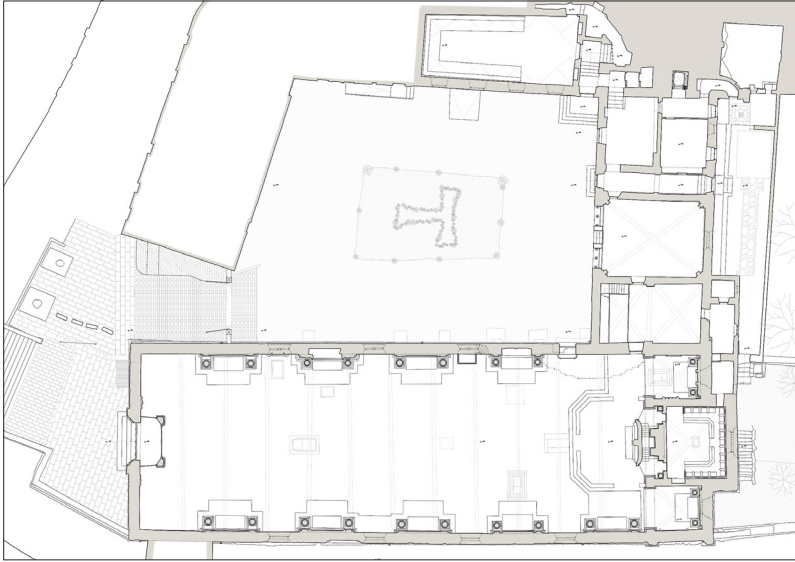
PIETRO MATRACCHI, RENATO LANCELOTTA, SARA MARIANELLI

³⁸ A. DELLA CELLA, *Cortona Antica*, Cortona 1900, p. 131.

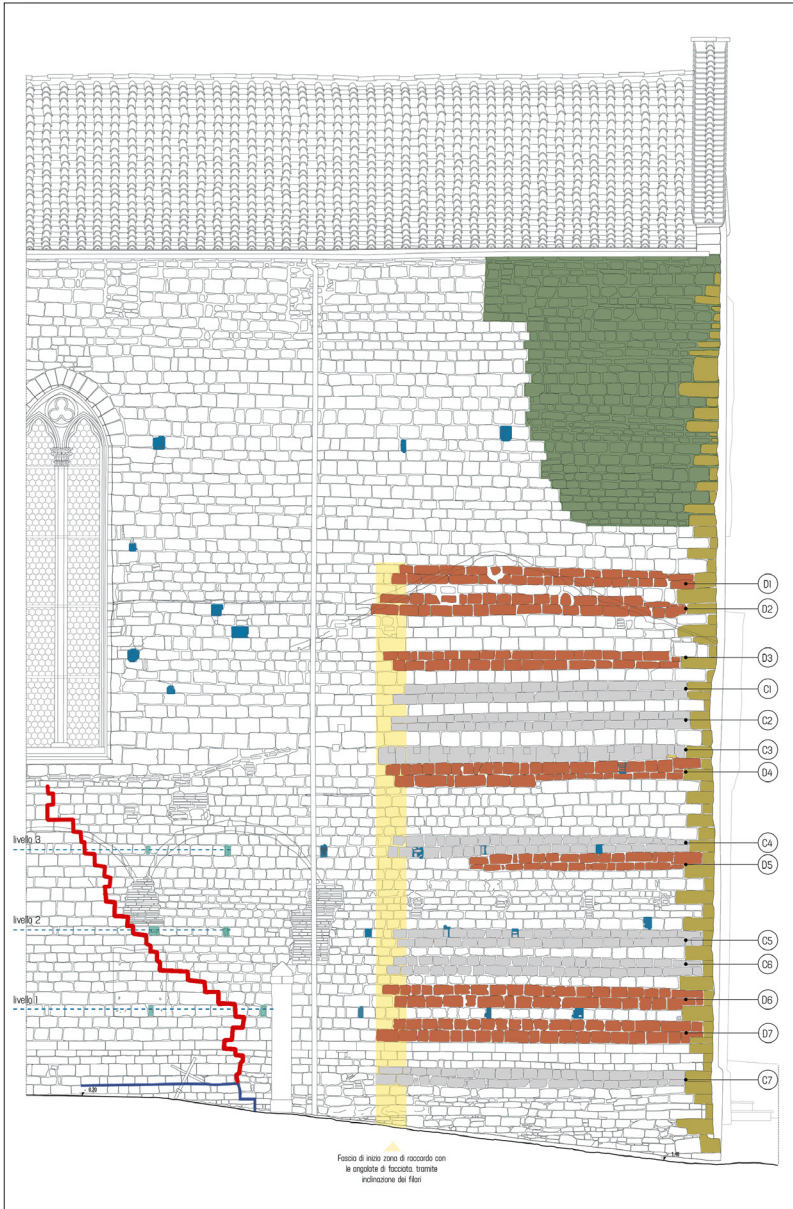
³⁹ ROCCHINI, *La chiesa e il convento*, Schede 53r-54v, pp. 187-9.



1. Cortona, il complesso di San Francesco nel contesto urbano.
2. Cortona, il complesso francescano nell'orografia del pendio: la sezione evidenzia il dislivello tra via Maffei e via Moneti; la presenza di roccia (in rosso), in parte scavata, nell'ala del convento a monte; l'ipotetico profilo del pendio (tratteggio) nell'area del chiostro; la quota di appoggio del fianco della chiesa adiacente; il riempimento del volume sottostante il piano di calpestio della chiesa (ciano).



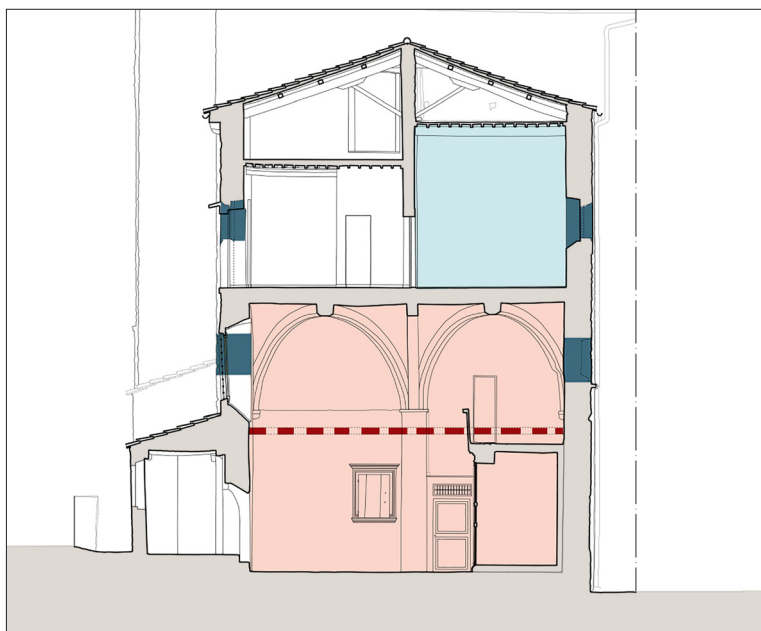
3. Cortona, pianta della chiesa di San Francesco e di una parte del convento.
4. Cortona, sezione dell'ala del convento francescano addossata alla zona absidale e vista del fianco della chiesa; sono evidenziati gli allineamenti delle buche portaie visibili.



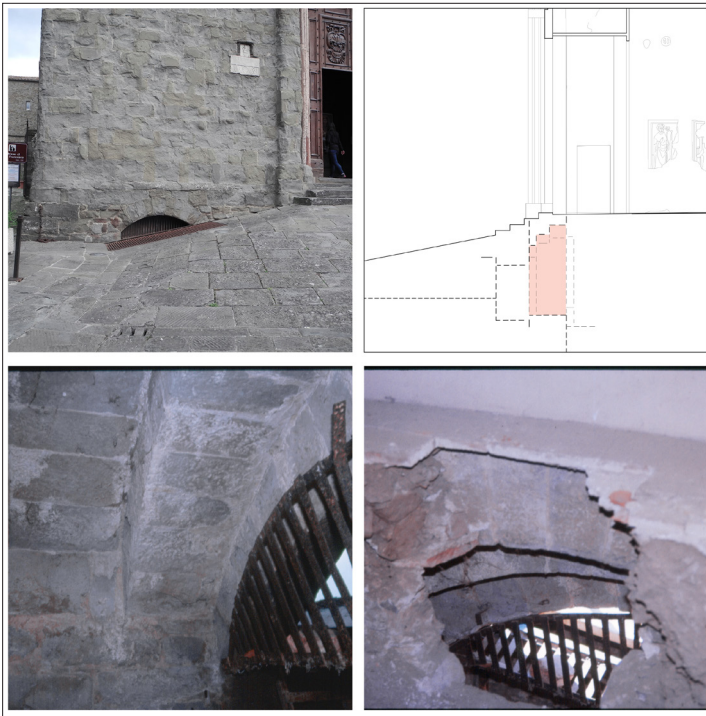
5. Cortona, stralcio del fianco della chiesa; sul lato del chiostro, prossimo all'angolata della facciata, si evidenzia: la discontinuità tra paramenti di differenti caratteristiche che si estende verso il basso dalla bifora (profilo diagonale rosso); la fascia verticale (in giallo) da cui hanno inizio filari di raccordo a cuneo (marroni e grigi) che assumono altezze variabili per adattarsi alle dimensioni dei conci d'angolo della facciata; nella parte sommitale l'ultima porzione di fianco realizzato (verde).



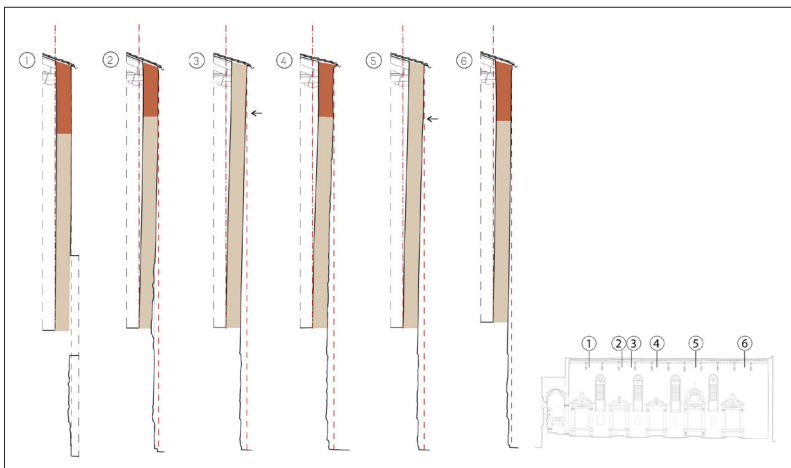
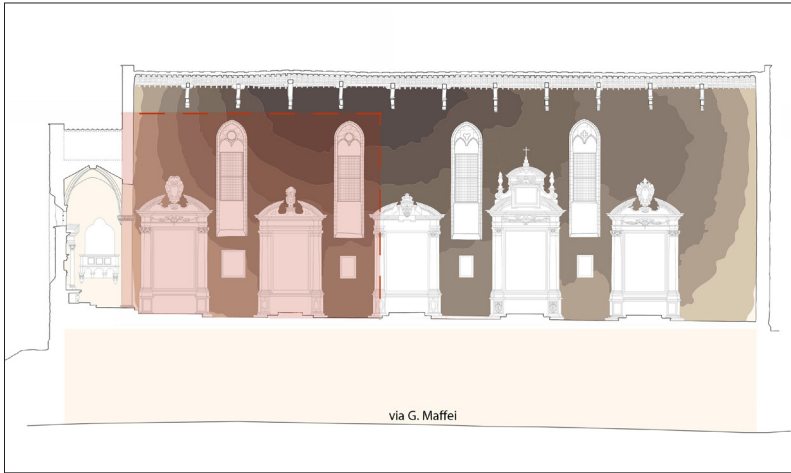
6. Cortona, fianco della chiesa (destra) con l'adiacente fronte del convento francescano (sinistra), sono evidenziati: la discontinuità dei filati sopra al terzo finestrone (linea rossa); le mensole lapidee (in ciano) che sostenevano l'originaria copertura lignea del loggiato, la soprastante lastra aggettante (in marrone); le tracce dell'ala del convento abbattuta (in verde); il portico voltato aggiunto (in grigio) e la traccia della sommità di una copertura che si attestava a metà altezza dei finestroni (in blu); il tamponamento degli alloggiamenti delle capriate (in giallo).
7. Cortona, ala del convento francescano addossata alla chiesa; la sovrapposizione tra prospetto sul chiostro e sezione longitudinale mette in luce: le finestrelle dell'originario assetto architettonico (in giallo), che risultano incompatibili con i doppi volumi e le volte (rosa chiaro) della sacrestia (A) e della sala capitolare (B). Sono inoltre indicati: le tracce della loggia voltata (in grigio), sovrapposta in parte alle bifore della sala capitolare (in verde scuro i rifacimenti di restauro), attorniate da una muratura in conci squadrati di pietra serena (verde chiaro).



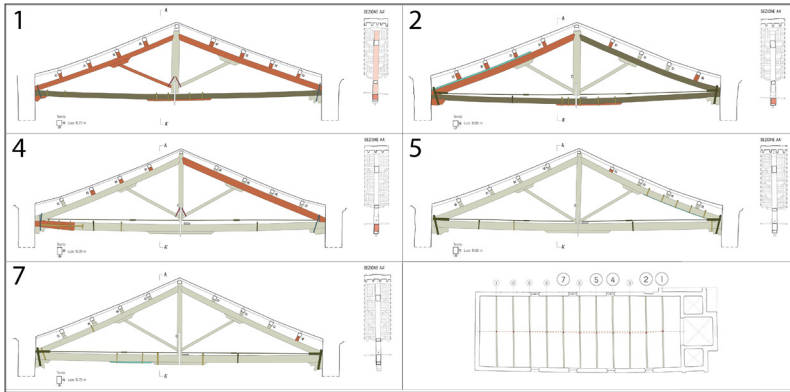
8. Cortona, fronte est dell'ala del convento francescano frapposta tra la chiesa e via Moneti e sezione del corpo di fabbrica adiacente a quest'ultima; si evidenziano le originarie finestre del convento (in giallo), la cisterna (1), l'apertura con mensole posta nell'estensione dell'ala originaria del convento (2).
9. Cortona, Sezione trasversale dell'ala del convento adiacente alla chiesa; sono messe in luce le finestrelle dell'originario assetto (blu) oggi in parte corrispondenti al doppio volume della sacrestia, dove il tratteggio indica la probabile posizione di un originario piano di calpestio intermedio. Al livello dell'attuale piano primo, il grande corridoio (celeste) affiancato alle celle dovette sostituire lo schema originario a corridoio centrale affiancato su entrambi i lati da celle.



10. Cortona, piante dell'ala del convento francescano che si attesta alla chiesa: (da sinistra) mezzanino, piani primo e secondo.
11. Cortona, particolare della facciata della chiesa di San Francesco; stralcio di sezione della facciata con la posizione della porta (in rosso) di accesso a un livello inferiore a quello della chiesa; (in basso) immagini delle arcate a coronamento di tale porta.



12. Cortona, sezione longitudinale della chiesa di San Francesco; sono indicati: l'inclinazione del fianco, che si incrementa verso il colore marrone scuro e ha inizio a partire dalla quota di via Maffei; la porzione della muratura (riquadro rosso) probabilmente costruita al momento di riempire l'area sottostante il piano di calpestio della chiesa.
13. Cortona, parete del fianco della chiesa di San Francesco sezionata in più posizioni; si evidenziano le diverse inclinazioni e alcuni tratti sommitali pressoché verticali (rosso).



14. Cortona, capriate della chiesa di San Francesco. Alcuni elementi lignei (in grigio) mostrano tracce delle pitture originarie; le parti lignee prive di pitture (marrone) potrebbero essere state sostituite, come attestano alcune datazioni al XVII secolo dipinte su tiranti e puntoni (marrone scuro). Si osservano tiranti e staffe in metallo aggiunti da restauri.
15. Cortona, complesso di San Francesco; stralcio di sezione tra zona absidale e convento, con evidenziata la torre campanaria aggiunta in un secondo tempo, e parzialmente realizzata con terminazione a vela, al di sopra della cappella delle Reliquie.

La chiesa di San Francesco di Trevi e quella di Cortona a confronto: le fasi costruttive, i portali, la decorazione scultorea

Si deve a Kurt Biebrach¹ nel 1908 il primo collegamento tra le chiese francescane di Trevi e Cortona. Lo studioso, guidato da una concezione evoluzionistica di stampo positivista, proponeva una classificazione tipologica di alcune chiese francescane e domenicane dell'Umbria e della Toscana connotate dalla copertura a capriate lignee. Attraverso l'impiego di un metodo comparativo, principalmente rivolto all'analisi delle soluzioni planimetriche, Biebrach distingueva tre varianti: il «tipo più semplice», considerato anche il più antico, comprendente le chiese a navata unica, prive di transetto e con tre cappelle absidali; il «tipo più ampio», ritenuto un'evoluzione successiva, con transetto su cui si aprono più cappelle; e infine il tipo esemplato sull'icnografia del San Francesco di Assisi, connotato dal coro poligonale. Al San Francesco di Cortona, che lo studioso riteneva costruito a partire dal 1230², era riconosciuto il ruolo di capostipite del «tipo più semplice», all'interno del quale era incluso il San Francesco di Trevi, del tutto simile al modello cortonese fatta eccezione per la forma poligonale dell'abside centrale (figg. 1-2).

Più recentemente, Wolfgang Schenkluhn³ è tornato a esaminare la chiesa trevana. Proponendo un ragionamento di carattere tipologico

Il contributo che segue è frutto delle ricerche della tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte (*La chiesa di San Francesco a Trevi. Lo spazio liturgico e la decorazione pittorica tra XIV e XV secolo*, a.a. 2017-18), che ho condotto sotto la guida del professor Andrea De Marchi, presso l'Università degli Studi di Firenze.

¹ K. BIEBRACH, *Die holzgedeckten Franziskaner und Dominikanerkirchen in Umbrien und Toskana*, BERLIN 1908.

² *Ibid.*, p. 16.

³ W. SCHENKLUHN, *Il convento francescano di Trevi e l'architettura degli Ordini mendicanti nel centro Italia*, in *Raccolta d'arte di San Francesco di Trevi*, a cura di B. Toscano, Firenze 2014, pp. 67-88. Sulla chiesa di San Francesco di Trevi si veda anche A. CURUNI, *Architettura degli Ordini mendicanti in Umbria. Problemi di rilievo*, in *Francesco d'Assisi. Chiese e conventi*, a cura di R. Bonelli, Milano 1982, pp. 136-8.

e accogliendo il *topos* storiografico inaugurato da Biebrach del San Francesco di Cortona come prototipo delle chiese mendicanti, ha analizzato più nel dettaglio il rapporto di filiazione di Trevi da Cortona e ha sottolineato la posizione di eccezionalità della prima nel contesto umbro.

Lo scopo di questo intervento è quello di suggerire un'alternativa ai modelli di Biebrach e Schenkluhn, capace di andare oltre i rigidi schemi interpretativi derivanti da un approccio classificatorio dell'architettura mendicante e di tener conto di tutti i fattori in gioco per la ricostruzione della storia e della cronologia edilizia delle due chiese francescane, a partire dalle fonti documentali e paleografiche fino ad arrivare a un'analisi architettonica e storico-artistica. Mi soffermerò anzitutto sul contesto trevano, di cui proporrò una revisione della datazione delle fasi costruttive, per poi tentare un confronto con la vicenda del San Francesco di Cortona alla luce degli ultimi studi condotti, così da ridefinire i termini del rapporto fra le due chiese.

La chiesa di San Francesco di Trevi sorge nella zona nord-orientale del centro storico, appena all'interno dell'antica cerchia di mura medievali. Presenta una vasta navata rettangolare, lunga 35 metri e larga 11, coperta con capriate lignee e conclusa a oriente da tre cappelle voltate a crociera che ne impegnano tutta la larghezza; l'abside centrale è di forma pentagonale, mentre le due laterali sono più strette e a pianta quadrata. Al di sopra della cappella sinistra si innalza il campanile, previsto sin dal progetto originario (fig. 3). Della facciata occidentale, in buona parte nascosta dal proseguimento del prospetto del convento progettato da Giuseppe Valadier negli anni Trenta dell'Ottocento, è visibile solo la parte sommitale, intaccata da evidenti rimaneggiamenti: il rosone centrale è sovrastato da un piccolo oculo tamponato ed è affiancato da due grandi finestroni rettangolari, aperti nel XVII secolo e in seguito occultati. Il portale d'ingresso (fig. 4) si trova sul lato meridionale, in posizione lievemente decentrata verso occidente, e presenta una strombatura a colonnine, una lunetta dipinta⁴ e un vistoso archivolto ogivale; questo è sormontato da un arco a sesto acuto e da un

⁴ La lunetta rappresenta la *Madonna col Bambino tra san Francesco e santa Chiara*. La sua esecuzione è affidata a un pittore della prima metà del XV secolo noto come Maestro dell'abside destra di San Francesco a Montefalco, attivo tra Foligno, Trevi e Montefalco e responsabile di altri affreschi sulle pareti della navata della chiesa trevana di San Francesco (cfr. F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989, I, p. 104).

timpano su paraste che costituisce una sorta di protiro poco profondo, successivo al portale. Il prospetto meridionale, assai interessante per l'evidente discontinuità del paramento murario, che testimonia l'avvicinarsi di varie fasi costruttive, è scandito da una successione di sette paraste, più basse di circa tre metri rispetto all'imposta della copertura, e ospita in prossimità dell'abside un secondo portale gotico di minori dimensioni (fig. 5). Il lato settentrionale dell'edificio è quasi completamente coperto dal chiostro e da altre strutture del convento che vi sono addossate, fatta eccezione per la sezione sommitale, oggi intonacata, dove rimane traccia di una sola finestra rettangolare tamponata.

La delineaione dei tempi di costruzione di questa chiesa costituisce un argomento controverso nel panorama storiografico. Per questa ragione è importante, come prima cosa, ripercorrere attraverso le fonti la storia dell'insediamento francescano a Trevi e mettere a fuoco alcuni termini temporali riguardanti l'edificio, che si ricavano da documenti del tempo, da testimonianze di storici locali e da iscrizioni ancora presenti *in situ*.

Stando a quanto riferisce l'erudito settecentesco Durastante Natalucci nella sua *Historia universale*, i francescani dovevano essersi stabiliti in città già nel 1258, come risulta da un breve papale che Alessandro IV avrebbe indirizzato alla comunità dei frati trevani proprio in quell'anno⁵. I primi documenti disponibili che fanno esplicito riferimento all'esistenza di un convento e di una chiesa sono però due bolle pontificie risalenti rispettivamente al 1285 e al 1291⁶. In ogni caso si può pensare che i francescani avessero edificato una chiesa già

⁵ D. NATALUCCI, *Historia universale dello stato temporale ed ecclesiastico di Trevi* (1745), ed. a cura di C. Zenobi, Foligno 1985, p. 138; si veda anche S. NESSI, *San Francesco a Trevi: un raro esempio di stabilitas loci*, in *Il cantiere pittorico della Basilica superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di G. Basile e P.P. Magro, Assisi 2001, pp. 383-403: 384-5.

⁶ La prima è la *Ex parte* di Onorio IV del 26 giugno 1285, con la quale il pontefice ordinava al guardiano dei frati minori della città di assolvere i trevani dalla scomunica comminata loro per aver prestato aiuto ai ribelli di Perugia nella guerra contro Foligno (per la trascrizione del testo cfr. C.R. PETRINI, *Le vicende della chiesa e del convento di San Francesco di Trevi dal XV al XX secolo*, in *Raccolta d'arte*, pp. 89-98: 97, nota 38). La seconda è il privilegio d'indulgenza *Licet is* di Niccolò IV del 7 maggio 1291 rivolto a coloro che avessero visitato la chiesa nelle festività della Vergine, di San Francesco, di Sant'Antonio, di Santa Chiara e relative ottave, e nell'anniversario della dedizione della chiesa (G.G. SBARAGLIA, *Bullarium franciscanum Romanorum Pontificum*, 4

prima di queste date, molto probabilmente nel 1268, riferimento inciso in una lastra trapezoidale che fino a qualche anno fa era murata al vertice della facciata di San Francesco insieme a due teste virili poste alle estremità⁷ (fig. 6). Lungo i lati obliqui della lastra, infatti, corre un'iscrizione che attesta il compimento di un'opera – verosimilmente un'impresa costruttiva – da parte di tale Maestro Angelo nel mese di maggio del 1268, data che può essere riferita all'intitolazione di una prima chiesa costruita *ex novo* dai frati⁸.

Per quanto riguarda la storia trecentesca dell'edificio, sono tre le date di particolare rilevanza. La prima è quella riportata dall'iscrizione della campana, dove, oltre alla duplice invocazione alla Madonna e a San Francesco, ai nomi del guardiano del convento e del fonditore, compare anche l'anno di fusione 1341, termine *ante quem* per la costruzione del campanile⁹. Le altre due invece si possono ricavare da due delibere comunali degli anni cinquanta del Trecento, gli unici documenti che attestano dei lavori costruttivi per la chiesa francescana: con la prima, del 1354, il Comune di Trevi ordinava a tutti i cittadini

voll., Romae 1759-68, IV (1768), p. 248, n. 462; cfr. M. SENSI, *I Francescani a Trevi e i loro insediamenti*, in *Raccolta d'arte*, pp. 43-66: 44).

⁷ La lastra e le due teste sono state rimosse dalla facciata per motivi conservativi nel 2002, ricollocate all'interno della Raccolta museale di San Francesco e sostituite in facciata con i relativi calchi (cfr. B. SPERANDIO, *La chiesa di San Francesco e la città medievale*, in *Raccolta d'arte*, pp. 27-42: 38, note 17 e 19).

⁸ Il testo della lastra è il seguente: MAGI(STE)R· A/NGEL(US) FECIT HOC OP(US) AN(N)O / D(OMI)NI M· CC· LXVIII / M(EN)SE MAII // AVE MARIA GRA(TIA) (PLENA) DOMIN(US) TECU(M) B(E)N(E)D(I)CTA TU. Rispetto all'iscrizione posta in corrispondenza della base con la prima parte dell'Ave Maria, la parte scolpita nei lati obliqui è realizzata con caratteri diversi, più incerti e meno raffinati, che sembrano essere di epoca successiva. Inoltre, la data 1268 contrasta con le indicazioni fornite dallo stile del manufatto, che ripropone temi altomedievali di più raffinata fattura usati nella decorazione degli architravi dei portali di alcuni monumenti della zona. Anche le due sculture raffiguranti le teste del papa e dell'imperatore – secondo un'usanza ben attestata per i portali di molte chiese romaniche folignate – sono incompatibili con una datazione agli anni Sessanta del Duecento, dal momento che il loro impiego non sembra andare oltre gli inizi del XIII secolo. Sulla base di queste e altre considerazioni Bernardino Sperandio ha proposto di ritenere la lastra un elemento di riuso, proveniente da una chiesa romanica del territorio trevano intitolata a Maria e poi reimpiegata dai francescani (cfr. SPERANDIO, *La chiesa di San Francesco*, pp. 29-31).

⁹ Il testo dell'iscrizione è trascritto in SENSI, *I Francescani a Trevi*, p. 58, nota 30.

di portare una soma di legna ai frati per fare la fornace della calce, in modo da contribuire all'opera della chiesa «quae noviter aedificatur»¹⁰; la seconda, risalente al 1358, imponeva agli abitanti di Matigge che avessero animali da tiro di trasportare una soma di pietra ciascuno dalla cava di Colle Paterno alla chiesa dei frati, «causa murandi»¹¹.

Tra i documenti quattrocenteschi, infine, è importante menzionare gli *Annali* di ser Francesco Mugnoni, il quale ricorda come «in questa età nostra», compresa tra il 1448 e il 1488, la città fosse stata interessata da un grande fervore edilizio che riguardò anche il San Francesco, «cresciuto et magnificato»¹².

Facendo riferimento alle fonti appena enumerate, gli studiosi hanno proposto ipotesi di datazione contrastanti. Come accennato in apertura, Schenkluhn¹³ ritiene che la costruzione della chiesa che vediamo ancora oggi sia da riferire alla seconda metà del XIII secolo come diretta derivazione dal San Francesco di Cortona, per la quale viene accolta la datazione alla metà del Duecento, di cui riprodurrebbe il tipo di edificio ad aula con tre cappelle absidali. La chiesa cortonese è quindi presa dallo studioso tedesco come modello di riferimento non solo per il disegno della pianta e l'articolazione degli alzati, ma soprattutto per la diversificazione delle coperture tra la navata e le cappelle della zona absidale. A qualche decennio più tardi, verso l'inizio del Trecento, Schenkluhn fa risalire il portale della facciata meridionale, in base allo stile degli elementi scultorei che lo compongono. La chiesa sarebbe poi stata ristrutturata e ampliata alla metà del XIV secolo, al tempo delle due delibere comunali, con la sopraelevazione della parete meridionale, la costruzione del portale minore e del protiro di quello maggiore, e la trasformazione della cappella centrale dall'originaria

¹⁰ Archivio Storico Comunale di Trevi, b. 1, 25, Riformanze (1354-56), c. 14; per la trascrizione cfr. SENSI, *I Francescani a Trevi*, p. 58, nota 32.

¹¹ Archivio Storico Comunale di Trevi, b. 2, 27, Riformanze (1358-59), c. 68; cfr. la trascrizione parziale del documento in SENSI, *I Francescani a Trevi*, p. 58, nota 33. Degno di nota è il fatto che in entrambe le delibere comunali la chiesa è chiamata «di San Ventura», in onore del beato eremita di Pissignano che, morto in odore di santità, nel 1310 era stato sepolto dentro un'arca di pietra sotto l'altar maggiore della chiesa di San Francesco (cfr. L. JACOBILLI, *Vite de' santi e beati dell'Umbria*, 3 voll., Foligno 1647-61, II (1656), p. 103).

¹² F. MUGNONI, *Annali dall'anno 1416 al 1503* [1450-1502 circa], ed. a cura di P. Pirri, Perugia 1921, p. 112.

¹³ SCHENKLUHN, *Il convento francescano di Trevi*, pp. 71-9, 82-6.

forma quadrata – come prevedeva il modello cortonese di riferimento – a poligonale con chiusura 5/8 irregolare, tipologia derivante da Santa Croce a Firenze¹⁴. Su queste basi lo studioso sostiene che la chiesa di Trevi e quella di Montefalco, dalla pianta molto simile, costituiscano delle vere e proprie eccezioni nel panorama umbro, avendo come modelli ispiratori le chiese toscane di San Francesco a Cortona e di Santa Croce a Firenze, piuttosto che la Basilica assisiense, caratterizzata da una cappella maggiore meno slanciata, con le pareti laterali oblique e una chiusura 5/10 con volta ribassata.

Il limite dello studio di Schenkluhn risiede però nella scelta di analizzare solo quegli aspetti strettamente pertinenti alla disciplina della storia dell'architettura – come pianta, alzati, sistemi di copertura, documenti di consacrazione – senza porsi il problema di rapportarli alle preesistenze edilizie ancora visibili, che testimoniano l'esistenza di una chiesa più antica rispetto a quella attuale e permettono di ricostruire una storia dell'insediamento francescano a Trevi molto più complessa.

Un frammento di questa prima costruzione, infatti, è costituito dalla facciata, inglobata in quella della chiesa odierna e in parte visibile negli spazi che oggi ospitano la raccolta museale di San Francesco, in corrispondenza della scala di accesso ai vari piani: larga 9,40 metri e alta più di 8, presenta un portale ad arco ogivale (fig. 7) posto circa 3 metri più in basso rispetto al piano di calpestio della chiesa attuale e sormontato da un rosone tamponato di 2,80 metri di diametro. Bernardino Sperandio ha giustamente osservato come questi resti diano l'idea di un edificio di medie dimensioni dai caratteri tipici del romanico-gotico umbro, che ben si accordano con il riferimento agli anni Sessanta del Duecento riportato dall'iscrizione del frontoncino lapideo. Lo studioso ritiene quindi che i frati avessero avviato la costruzione di una loro prima chiesa negli anni Cinquanta del XIII secolo per completarla nel maggio del 1268. Essa era verosimilmente dedicata a Maria, come dimostrerebbero sia il riutilizzo della lastra recante l'invocazione alla Vergine sia la scelta del mese di maggio per l'intitolazione¹⁵.

¹⁴ Cfr. W. SCHENKLUNH, *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa* (2000), Padova 2003, pp. 178-83.

¹⁵ SPERANDIO, *La chiesa di San Francesco*, pp. 30-1. Sulla questione dell'intitolazione cfr. SENSI, *I Francescani a Trevi*, pp. 44, 46-7, secondo cui, con la costruzione della seconda chiesa (quella attuale), al titolo mariano sarebbe stato affiancato quello di San Francesco, in maniera analoga ad altre chiese francescane umbre, come quella di Santa Maria e San Francesco di Stroncone; tale idea sembra supportata dalla duplice

A Sperandio va quindi riconosciuto il merito di aver tenuto in considerazione l'intera storia dell'insediamento minoritico trevano, le fasi edilizie precedenti, l'insieme dei documenti conosciuti, le date indiziarie ricavate da manufatti artistici e scultorei e le informazioni provenienti dalla lettura del tessuto murario. Secondo la sua ricostruzione, l'attuale chiesa di San Francesco sarebbe la seconda a essere stata edificata dai frati, tra il primo decennio del Trecento e la seconda metà del Quattrocento, sulla base di una scansione in più fasi dei lavori di cantiere¹⁶. La fabbrica avrebbe preso avvio dalla zona absidale, eretta entro il 1341, come suggerisce la data di fusione della campana che costituisce un valido termine *ante quem* per il campanile e per la cappella sottostante; i lavori sarebbero proseguiti con la costruzione del portale minore, impiegato come ingresso temporaneo, e la delimitazione del perimetro dell'aula rettangolare e della sequenza delle paraste lungo la parete meridionale. Nella seconda fase di cantiere, databile verso la metà del XIV secolo, sarebbero state elevate le pareti della navata e costruito il portale maggiore. Procedendo alla realizzazione dell'aula, sarebbero state demolite le murature superiori della chiesa preesistente, lasciando quelle inferiori a costituire un ambiente sotterraneo, forse utilizzato come sepolcreto. Solo a questo punto la facciata della vecchia chiesa poté essere inglobata nella nuova cortina, dove fu riutilizzato, spostandolo più in alto, il rosone. Il completamento della chiesa sarebbe avvenuto nel Quattrocento inoltrato, al tempo del Mugnoni, con l'innalzamento di circa tre metri delle pareti della navata, il completamento della parte superiore delle monofore e la costruzione del protiro a protezione del portale.

Se la scansione delle fasi appare corretta, nondimeno sorgono perplessità riguardo alle tempistiche e, soprattutto, all'idea che l'edificio sia stato terminato solo nella seconda metà del XV secolo, dopo più di centocinquanta anni dall'avvio del cantiere: uno iato temporale eccessivamente dilatato per una fabbrica di medie dimensioni come quella del San Francesco di Trevi, che è possibile ridurre senza troppe difficoltà, concentrando i lavori costruttivi tra la fine del Duecento

invocazione, alla Madonna e a Francesco, che compare nell'iscrizione della campana del 1341. In seguito, con la sepoltura nel 1310 dell'eremita di Pissignano, la chiesa diventò una sorta di santuario *ad corpus*, favorendo nel corso del Trecento la diffusione dell'appellativo di San Ventura; questo andò gradualmente scemando, finché nei documenti ufficiali del Quattrocento si affermò la sola intitolazione a San Francesco.

¹⁶ SPERANDIO, *La chiesa di San Francesco*, pp. 35-7.

e gli anni cinquanta del Trecento. Come già si è accennato, la parte dell'edificio che meglio conserva le tracce del susseguirsi delle varie fasi edificatorie è la muratura del prospetto meridionale; in particolare, osservando l'estremità orientale di questa parete, è possibile distinguere almeno tre diversi interventi, caratterizzati da un andamento diagonale e riconoscibili dall'uso di differenti tipologie di materiale lapideo¹⁷ (fig. 5). Dal basso verso l'alto – e quindi dal più antico al più recente – si riconoscono, in termini stratigrafici: 1) uno strato di pietra calcarea giallognola, che si interrompe subito dopo la parasta addossata al portale minore; 2) uno strato di pietra bianca, un calcare massiccio molto compatto, corrispondente alla fase di costruzione di tutta la parete fino all'altezza delle paraste; 3) uno strato sommitale di calcare rosso. È importante notare come queste tre diverse tessiture murarie continuino nel paramento dell'abside destra: da ciò si capisce, in pieno accordo con Sperandio, che i lavori di costruzione procedettero a singhiozzo a partire dall'abside verso la navata (come indica l'andamento a gradoni delle murature). Mentre le fasi corrispondenti al tessuto di pietra giallognola e a quello di pietra bianca poterono susseguirsi a una distanza ravvicinata l'una dall'altra, più netta appare la cesura costituita dal sopralzo di calcare rosso, dal momento che le paraste si fermano a un livello inferiore e non sono state portate a compimento. Tale decisione si può spiegare come una modifica in corso d'opera del progetto originario: tenderei a escludere che inizialmente fosse prevista per la navata una copertura in muratura, poi abbandonata a favore delle capriate, risultando improbabile per una chiesa mendicante, tanto più di un piccolo centro urbano come quello di Trevi. Al contrario, risulta plausibile che il primo progetto della chiesa di San Francesco prevedesse un sistema di copertura ad archi diaframma, piuttosto diffuso in Umbria nel corso del XIV secolo (si vedano a titolo esemplificativo la chiesa di San Francesco a Piediluco o le chiese eugubine di San Giovanni e di Sant'Agostino). In tal modo si giustificerebbe la presenza dei contrafforti, altrimenti inspiegabili, a livello strutturale, in un edificio coperto a sole capriate.

Un simile cambio progettuale, dunque, potrebbe essere maturato a seguito di una sospensione più lunga del cantiere, della possibile durata di qualche decennio, ma non necessariamente di un secolo. A sostegno di quest'idea vi è un'importante considerazione: come già

¹⁷ B. SPERANDIO, *Delle pietre dell'Umbria da costruzione e ornamentali*, Perugia 2004, pp. 98-100, 319, nn. 115-6.

detto, la sopraelevazione in pietra rossa, benché ridotta di dimensioni, è visibile anche in corrispondenza della cappella *a cornu epistolae*, che quindi venne costruita a più riprese; questa, tuttavia, è decorata all'interno con affreschi databili verso il 1357¹⁸, anno entro cui la sua edificazione doveva essere completata. Ne consegue che l'ultima fase di cantiere debba collocarsi non oltre il sesto decennio del XIV secolo, interpretando i lavori documentati del 1354 e del 1358 come l'ultimo sforzo richiesto per portare a termine la chiesa.

La fabbrica, quindi, potrebbe essere stata avviata tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo, a cominciare dall'abside per poi procedere gradualmente verso la navata, sulla base della scansione proposta da Sperandio, ma secondo tempistiche decisamente più serrate. Entro il secondo decennio del Trecento potrebbero essere state edificate la cappella *a cornu Evangelii*, la cappella maggiore e buona parte di quella *a cornu Epistolae*, a cui seguirono, tra il terzo e il quarto decennio del secolo, i lavori di costruzione delle pareti della navata (fino all'altezza delle paraste), del portale maggiore e della facciata. A questo punto il cantiere, interrotto per il possibile esaurimento dei finanziamenti a disposizione, sarebbe stato ripreso a partire dagli anni Cinquanta, quando si finì di portare le pareti alla quota di copertura stabilita dall'altezza dell'abside, attraverso l'impiego della pietra calcarea rossa. Una simile datazione delle fasi costruttive permette di anticipare di almeno vent'anni – tra il terzo e il quarto decennio del Trecento – la costruzione del portale maggiore, accordandosi meglio con l'indicazione cronologica fornita dallo stile degli elementi scultorei, su cui tornerò a breve.

Rimane da chiarire un ultimo punto, e cioè a che cosa si riferisse il Mugnoni nell'affermare che al «tempo suo» (tra il 1448 e il 1488) «San Francisco è cresciuto et magnificato». A ben guardare, la seconda metà del Quattrocento fu un periodo di fervore edilizio soprattutto

¹⁸ La decorazione delle tre cappelle absidali costituisce un'impresa pittorica unitaria, opera del cosiddetto Maestro di Trevi, artista locale attivo nel terzo quarto del XIV secolo. La datazione di questi affreschi è da collocare nella seconda metà degli anni cinquanta, come suggeriscono sia la data 1357, che compare nel monumento funebre di Valente di Giacomo Valenti nella cappella *a cornu Evangelii* e che risulta un valido riferimento per l'allestimento e la decorazione di tutta la zona absidale, sia i dati stilistici delle pitture. Per una trattazione approfondita di questi temi cfr. G. MANCINI, *La chiesa di San Francesco a Trevi. Lo spazio liturgico e la decorazione pittorica tra XIV e XV secolo*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2017-18.

per il convento, che in quegli anni veniva largamente ricostruito. Lo dimostrano i numerosi documenti rintracciati da Stefano Felicetti nell'Archivio Notarile di Trevi¹⁹, nei quali sono attestati nel 1474 il completamento del campanile della chiesa e tra il 1480 e il 1482 l'esecuzione di lavori per la costruzione di alcuni ambienti del convento, come la cucina, il refettorio, la sagrestia e il dormitorio. È dunque a questi interventi, e non al completamento della chiesa, che molto probabilmente alludevano le parole del Mugnoni.

Il caso trevano qui preso in esame dimostra che la mera comparazione tipologica, impiegata come unico criterio d'indagine, possa condurre a ricostruzioni fallaci. Una valida alternativa metodologica è rappresentata da una lettura integrata del monumento, che scaturisce dall'analisi di tutti gli elementi che il contesto offre, dalle fonti scritte a quelle epigrafiche, dalle testimonianze architettoniche e del tessuto murario a quelle artistiche. Studi di questo tipo hanno riguardato anche il San Francesco di Cortona che, tradizionalmente datato tra il 1245 e il 1254²⁰, è stato rivalutato come edificio trecentesco sulla base di un'analisi incrociata di fonti di diversa natura, generalmente ignorate da buona parte della storiografia critica sull'argomento. Il primo ad aver messo in discussione il *topos* della chiesa cortonese come capostipite della chiesa-fienile mendicante è stato Renato Bonelli²¹, proponendo di riferire i documenti di metà Duecento riguardanti la fondazione dell'edificio da parte di frate Elia a una prima costruzione di minori dimensioni, poi sostituita dalla chiesa attuale. L'idea è suggerita sia dalle dimensioni medio-grandi del San Francesco, che renderebbero improbabile la sua erezione negli anni 1245-54, sia dalle evidenze stilistiche della decorazione scultorea, giudicata trecentesca. La linea interpretativa di Bonelli, accolta da pochi altri

¹⁹ Cfr. S. FELICETTI, *Documenti sulla fabbrica della chiesa e del convento di San Francesco di Trevi*, in *Raccolta d'arte*, pp. 289-94.

²⁰ Per un resoconto dettagliato della storiografia critica sul San Francesco di Cortona si rimanda a G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, pp. 71-83. Sulla chiesa cortonese si veda in ultimo *I tesori della chiesa di S. Francesco a Cortona. Da frate Elia a Luca Signorelli*, a cura di S. Allegria, Cortona 2022.

²¹ R. BONELLI, *Introduzione*, in *Francesco d'Assisi. Chiese e conventi*, a cura di R. Bonelli, Milano 1982, pp. 7-12; ID., *L'insediamento francescano. Legislazione, cronologia, linguaggio, poetiche*, «Storia della città», 8/26-27, 1983, pp. 15-20.

studiosi, è stata recentemente sviluppata da Giovanni Giura²², che ha convincentemente proposto di collocare la costruzione della chiesa tra la fine del XIII e il quinto decennio del XIV secolo, in forza di una serie di indizi che si ricavano da fonti letterarie e pittoriche finora poco prese in considerazione. I lavori sarebbero iniziati dall'abside per procedere gradualmente e senza particolari interruzioni verso la facciata, per la quale si possiedono due importanti termini cronologici di riferimento: un *post quem* rappresentato dal 1335, anno in cui è ricordato un lascito per la fabbrica della facciata di San Francesco; e un termine *ante quem*, cioè i primi anni quaranta del Trecento, quando il muro di controfacciata doveva essere già stato realizzato per poter accogliere la *Crocifissione* dipinta da Jacopo di Mino del Pellicciaio. Un'ulteriore argomentazione portata da Giura a favore della datazione primo-trecentesca è costituita dallo stile degli elementi di scultura architettonica: le bifore del lato settentrionale sembrano trovare un corrispettivo nelle archeggiature dell'altare di San Donato del Duomo aretino, mentre il portale viene avvicinato a quello maggiore del San Francesco di Trevi²³.

In effetti, il confronto tra i due portali rivela l'adesione a uno schema comune e consente una vicendevole conferma di datazione tra il terzo e il quarto decennio del XIV secolo.

Il portale maggiore di Trevi presenta una strombatura caratterizzata dall'alternanza di due colonnine lisce a pilastri con modanatura concava, che terminano con una serie continua di capitelli, decorati a motivi fitomorfi (fig. 8): le fasce capitellari di sinistra presentano foglie d'acanto su due ordini; quelle di destra fogliame a viticcio e figure di uccelli. Al di sopra dei capitelli si imposta un vistoso archivoltogogivale, poggiante su due figure leonine che fungono da mensole, e decorato lungo il profilo esterno da foglie d'acanto e al centro dalla figura dell'*Agnus Dei*. I confronti stilistici individuati dalla critica fanno propendere per una datazione verso il terzo decennio del Trecento, in perfetto accordo con la cronologia risultante dalla scansione delle fasi costruttive proposta in questa sede. In particolare, Schenkluhn²⁴ intravede una possibile derivazione delle foglie del capitello sinistro (fig. 9)

²² GIURA, *San Francesco di Asciano*, pp. 83-92.

²³ GIURA, *San Francesco di Asciano*, pp. 83-4, sulla scorta di G. CARRESI, *La chiesa di San Francesco a Cortona*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013/2014, relatore G. Tigler.

²⁴ SCHENKLUHN, *Il convento francescano di Trevi*, p. 74.

da quelle del portale della Basilica inferiore di Assisi (fig. 10), databile entro il primo quindicennio del XIV secolo²⁵: da qui discenderebbe lo schema delle foglie d'acanto su due ordini dalla punta ritorta, che, pur rese in maniera molto plastica, conservano un carattere più stilizzato rispetto al vivace e spigliato naturalismo assisiense. Da questo stesso modello dipenderebbero, secondo Jürgen Wiener²⁶, anche la decorazione scultorea del portale della chiesa abbaziale di Santa Maria in Val diponte nei pressi di Perugia, detta di Montelabate (fig. 11), che sulla base di un'epigrafe murata in facciata sembra risalire al 1315²⁷, e quella del portale del San Nicolò di Spoleto (fig. 12), da riferire dopo il 1304 (anno di posa della prima pietra della chiesa)²⁸, forse verso il terzo decennio del Trecento.

È proprio tra l'esemplare spoletino e quello trevano che si possono instaurare i confronti più interessanti, soprattutto per ciò che riguarda l'impostazione complessiva del portale e la sua struttura architettonica (fig. 13). Entrambi, infatti, condividono la strombatura a colonnine – con la differenza che a Spoleto quella centrale è tortile –, il gioco di bicromia data dall'utilizzo della pietra bianca e di quella rosa, la decorazione della ghiera dell'arco con foglie d'acanto e la presenza dei due leoni a sorreggere l'archivolto, elemento che rimonta al più antico portale di Santa Chiara ad Assisi.

Il portale di Cortona sembra riproporre una struttura analoga a quella del portale di Trevi, ma tradotta in una forma decisamente più essenziale (fig. 14). L'opera cortonese, infatti, mostra lo stesso impianto strombato con fasci di colonnine lisce, che, realizzate in pietra rosa, producono un gioco di bicromie e proseguono sull'archivolto ogivale. Ciò che, a prima vista, differenzia i due portali è l'aspetto grandioso e

²⁵ *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, 4 voll., a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, II.2, *Schede*, pp. 284-5.

²⁶ J. WIENER, *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi*, Werl-Westfalen 1991, pp. 244-50.

²⁷ Cfr. F. GUARINO, A. MELELLI, *Abbazie benedettine in Umbria*, Perugia 2008, p. 127, cat. 47; B. SPERANDIO, *Chiese romaniche in Umbria*, Perugia 2001, pp. 93-4, cat. 190; M. SANTANICCHIA, *Il complesso abbaziale di Santa Maria in Val di Ponte (Montelabate). Spunti per una lettura storico-architettonica del monumento*, «Archivio perugino-pievese», 1/1, 1998, pp. 23-6.

²⁸ L. GENTILI, L. GIACCHÈ, B. RAGNI, B. TOSCANO, *L'Umbria. Manuali per il territorio*, 4 voll., Roma 1978, II, *Spoleto*, pp. 58-9; S. NESSI, *Nuovi documenti sulle arti a Spoleto. Architettura e scultura tra Romanico e Barocco*, Spoleto 1992, pp. 63-8.

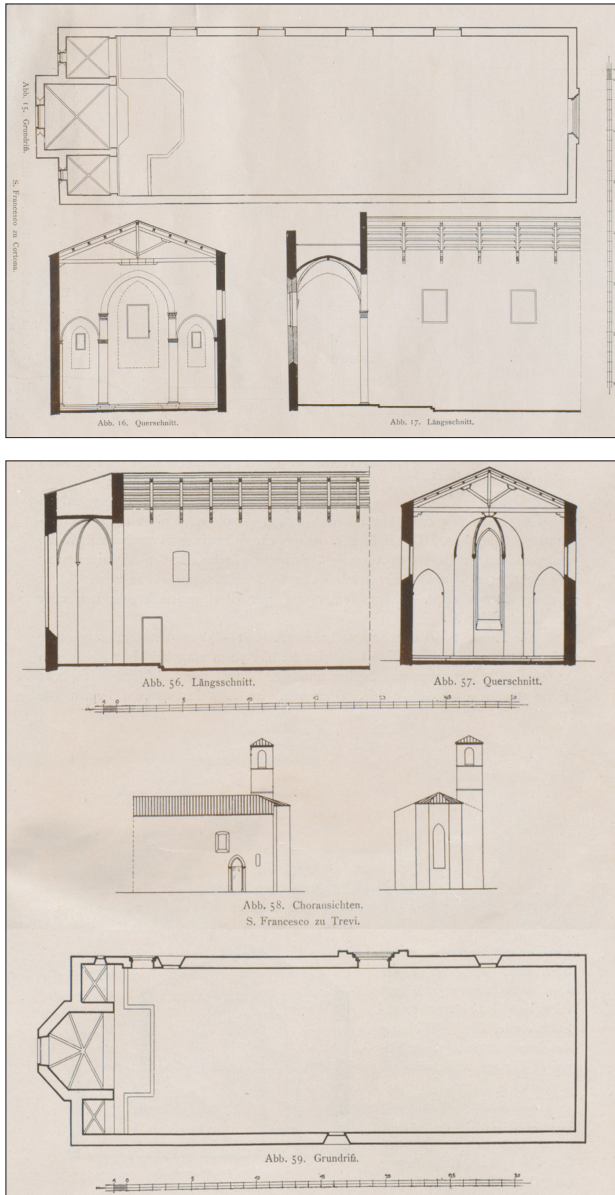
monumentale di Trevi contro quello più dimesso di Cortona, dovuto all'esilità delle colonnine, alla riduzione dimensionale delle fasce capitellari e all'assenza della decorazione scultorea. Tuttavia, è assai probabile che anche a Cortona il portale fosse originariamente impreziosito da elementi scolpiti sia in corrispondenza dei capitelli, sia della ghiera dell'arco, poi irrimediabilmente perduti per lo sfaldamento e la polverizzazione della pietra, causati dagli agenti atmosferici e dallo stillicidio delle acque. A suggerirlo il ritrovamento, durante il restauro della facciata negli anni 2008-09²⁹, di una traccia decorativa che un tempo ornava la strombatura del rosone: un motivo a foglie larghe dalle punte arricciate che si ritrova, simile nella concezione, nei capitelli di destra del portale di Trevi (figg. 15-16).

In conclusione, gli elementi emersi in questa discussione suggeriscono che il rapporto tra le due chiese debba essere ridefinito, poiché non spiegabile in termini di prototipo-derivazione. I dati a disposizione sembrano implicare che i due edifici fossero probabilmente coevi, eretti tra la fine del Duecento e la metà del Trecento, e appartenenti alla seconda fase dell'edilizia mendicante, corrispondente al momento della ricostruzione in forme più grandiose delle prime chiese francescane, la cui fondazione ricade tra il 1245 e il 1254 nel caso di Cortona e, probabilmente, tra il 1250 e il 1268 nel caso di Trevi. Più che mutuare un modello l'una dall'altra, dunque, tali chiese sembrerebbero, nelle parole di Giovanni Giura, aver «“contribuito”, in senso etimologico del “dare insieme”, alla creazione di quel modello»³⁰.

GIULIA MANCINI

²⁹ L. CARLINI, *Un secolo di restauri nel complesso monumentale della chiesa di San Francesco. 1913-2009*, Cortona 2009, pp. 81-3.

³⁰ GIURA, *San Francesco di Asciano*, p. 92.



1. Pianta e sezioni della chiesa di San Francesco a Cortona (da K. BIEBRACH, *Die holzgedeckten Franziskaner und Dominikanerkirchen in Umbrien und Toskana*, Berlin 1908, p. 15).
2. Sezioni, prospetti e pianta della chiesa di San Francesco a Trevi (da BIEBRACH, *Die holzgedeckten Franziskaner und Dominikanerkirchen*, pp. 29-30).

3. Trevi, chiesa di San Francesco, veduta dell'abside e del campanile.
4. Trevi, chiesa di San Francesco, prospetto meridionale.





5. Trevi, chiesa di San Francesco, prospetto meridionale (porzione verso l'abside).
6. Scultore del XII secolo (?), Timpano di facciata con croce patente tra due palme e due rosette. Trevi, Raccolta d'arte di San Francesco.



7. Trevi, portale della prima chiesa francescana di Santa Maria.
8. Trevi, chiesa di San Francesco, portale maggiore.



9. Trevi, chiesa di San Francesco, particolare del capitello sinistro del portale maggiore.



10. Assisi, basilica di San Francesco, chiesa inferiore, particolare dei capitelli del portale.



11. Montelabate, chiesa di Santa Maria in Valdiponte, particolare dei capitelli del portale.

12. Spoleto, chiesa di San Nicolò, particolare dei capitelli del portale.



13. Spoleto, chiesa di San Nicolò,
portale.



14. Cortona, chiesa di San
Francesco, portale.



15. Cortona, chiesa di San Francesco, particolare del rosone di facciata.

16. Trevi, chiesa di San Francesco, particolare del capitello destro del portale maggiore.

La chiesa e le fonti. La topografia storico-artistica di San Francesco di Cortona

Come ogni edificio storico ininterrottamente e intensamente al centro della vita pubblica e religiosa della sua città, la chiesa di San Francesco di Cortona si presenta a noi come il risultato di un incessante processo di adattamento alle diverse esigenze, scelte, gusti e rimaneggiamenti che si sono susseguiti nei secoli. Dalla fondazione di medio Duecento alla ricostruzione dei primi del Trecento nelle forme in cui la conosciamo oggi¹; dagli affreschi medievali alle tavole rina-

Durante la stesura del presente contributo il dialogo con le autrici e gli autori di questo volume è stato costante e sempre fruttuoso; ho tratto beneficio inoltre dal confronto con Sonia Chiodo, Silvia De Luca, Gaia Ravalli, Marta Vizzini. Sono state determinanti la disponibilità e la cortesia di padre Antonio di Marcantonio (Centro Studi Frate Elia da Cortona), Novella Maggiora (Archivio storico della Provincia Toscana delle Santissime Stimmate dei Frati Minori Conventuali, Firenze), Monia Manescalchi (laboratorio DocStAr della Scuola Normale Superiore, Pisa), Serena Pini (Museo di Palazzo Vecchio, Firenze), Serena Nocentini (Musei Nazionali di Siena, già Ufficio diocesano per l'arte sacra della Diocesi di Arezzo-Cortona-Sansepolcro).

¹ Sulla datazione dell'architettura di San Francesco tra gli ultimi anni del Duecento e il 1335-40 circa e più in generale sulla questione dell'architettura francescana, mi permetto di rimandare a G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, pp. 71-92, con ampia bibliografia precedente. Le ragioni che permettono di accantonare l'ipotesi avanzata dalla storiografia fin dall'Ottocento che la chiesa cortonese vada datata alla metà del XIII secolo per via del collegamento documentato con frate Elia, e che costituisca il modello per tutte le chiese mendicanti centro-italiane ad aula unica e tre cappelle absidali, oltre che delle ormai assestate riflessioni sull'evoluzione delle fabbriche chiesastiche dell'ordine tra Due e Trecento, si giovano adesso di una rilettura di elementi finora rimasti ai margini della discussione, ma che si rivelano dirimenti. In estrema sintesi: la datazione più accurata della plastica architettonica dell'edificio, confrontabile con esempi aretini di inizio XIV secolo; la considerazione che il vasto apparato decorativo a fresco delle pareti non rimonti a prima degli anni Quaranta del Trecento (e lo stesso dicasi per le capriate che conservano le decorazioni più antiche, databili comunque ai primi decenni

scimentali agli altari riformati con le tele di Cigoli, Pietro da Cortona e altri; dalla stauroteca eburnea bizantina al tempietto di Cesarino del Roscetto all'altare maggiore di Bernardino Radi; dalle tombe ottocentesche fino ai moderni restauri²: ogni epoca ha lasciato testimonianze di grande rilevanza che si sono sovrapposte le une alle altre concretandosi in un palinsesto di valori da indagare sia nella sua articolazione stratigrafica, sia nella sua dimensione organica.

In quest'ottica, il presente intervento ha lo scopo di introdurre alle vicende dell'arredo sacro della chiesa tramite l'individuazione di momenti chiave di un'evoluzione che ha vissuto fasi di fervido rinnovamento e fasi di stasi. Tramite la sovrapposizione di sezioni orizzontali offerte da fonti di diverso genere si tenterà di delineare una topografia storico-artistica che possa offrire nuovi elementi per la lettura delle testimonianze figurative più antiche e meno documentate, contestualizzando i brandelli di affreschi che oggi appaiono disarticolati nel vuoto delle pareti – quando non ricoverati nei locali conventuali – ma anche alcune pale d'altare di Luca Signorelli e della sua bottega che ai primi del Cinquecento qualificavano fortemente l'interno dell'aula ecclesiale.

L'illustre tradizione erudita cortonese mette a disposizione numerosi strumenti periegetici grazie ai quali è possibile evidenziare i diversi sta-

del secolo, su cui si veda F. SOTTILI, *Le decorazioni pittoriche sulle capriate della chiesa di San Francesco a Cortona*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», 77, 2010, pp. 69-76; la panoramica sulle monumentali *Cruces de medio ecclesiae* (ampiamente attestate anche nell'Aretino) che incombevano sul tramezzo, al cui confronto la *Croce* di San Francesco a Cortona (oggi al Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona), unica opera duecentesca giunta fino a noi, appare molto più piccola e pertanto destinata verosimilmente a una chiesa di dimensioni minori dell'attuale; la riconsiderazione di alcuni passi della *Legenda* della beata Margherita da Cortona scritta da frate Giunta di Bevignate subito dopo la morte (1297) in cui si parla espressamente di lavori in corso alla chiesa e al convento francescani; la notizia del lascito di Prode di Ranieri da Cortona per l'erezione della facciata nel 1335, che evidentemente segna la conclusione del cantiere architettonico. Durante il convegno cortonese di cui questo volume pubblica gli atti sono altresì emersi nuovi e importanti elementi, di cui danno conto Pietro Matracchi, Simone Allegrìa e Donal Cooper nel presente volume, che corroborano tale ricostruzione e consentono di portare il dibattito a uno stadio più avanzato e complesso.

² Un sintetico riepilogo delle emergenze storico-artistiche della chiesa è in G. GIURA, *Le testimonianze artistiche*, in *I tesori della chiesa di S. Francesco a Cortona. Da frate Elia a Luca Signorelli*, a cura di S. Allegrìa, Cortona 2022, pp. 69-81; ma si vedano adesso i saggi contenuti nel presente volume.

di della chiesa nei secoli a noi più vicini, e misurare i cambiamenti che sono intercorsi tra l'uno e l'altro. Utile punto di partenza per un'indagine *à rebours* è senz'altro la *Cortona antica* di Alberto della Cella, edita nel 1900³. A quest'altezza, al di là dei restauri del XX secolo che hanno portato allo scoprimento di molti degli affreschi medievali delle pareti e alla riapertura delle finestre originali⁴, la chiesa si presentava in una configurazione non troppo dissimile da quella che vediamo oggi (fig. 1), dominata dalle maestose mostre secentesche delle pareti e dall'imponente edificio dell'altare maggiore (fig. 5 dell'*Introduzione*). Una differenza importante è però costituita dai dipinti di diverso formato che si trovavano ricoverati nella cappella maggiore, in seguito quasi tutti trasferiti al Museo Diocesano di Cortona⁵. In parte erano giunti in San Francesco in seguito alle soppressioni ottocentesche, come la predella con *Storie di san Benedetto* della bottega di Signorelli⁶. Altri invece facevano parte *ab antiquo* dell'arredo sacro della chiesa, come il trittico con *San Bernardino da Siena tra san Francesco e sant'Antonio di Padova* di Domenico di Michelino (1457-59)⁷. Era appesa nella tri-

³ A. DELLA CELLA, *Cortona antica. Notizie archeologiche storiche ed artistiche*, Cortona 1900, pp. 117-32.

⁴ L. CARLINI, *Un secolo di restauri nel complesso monumentale della chiesa di San Francesco; 1913-2009*, Cortona 2009.

⁵ Sugli spostamenti delle opere ai tempi delle soppressioni e sulla costituzione del Museo Diocesano di Cortona si veda adesso S. Nocentini, *La "Pinacoteca Signorelliana". Dipinti di Luca Signorelli per la chiesa del Buon Gesù e nel Museo Diocesano di Cortona*, in *Signorelli 500. Maestro Luca da Cortona, pittore di luce e poesia*, Catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali-MAEC, 23 giugno-8 ottobre 2023), a cura di T. Henry, Milano 2023, pp. 75-87, con rimandi.

⁶ Secondo l'ipotesi di Laurence Kanter, si tratta della predella della pala già in San Michelangelo a Cortona oggi al Museo di Castel Sant'Angelo a Roma: L.B. KANTER, *The Late Works of Luca Signorelli and his Followers, 1498-1559*, PhD thesis, New York University, 1989, pp. 252-7.

⁷ Tra il 1457 e il 1459 a Domenico e al suo collaboratore Lorenzo di Puccio fu commissionato e pagato uno stendardo (oggi perduto) della compagnia di Santa Maria della Laudi di Cortona, insediata in San Francesco, il che dovette favorire la commissione della tavola (o viceversa): A. BERNACCHIONI, in *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 marzo-11 ottobre 2015), a cura di A. Tartuferi, F. D'Arelli, Firenze 2015, pp. 242-4 cat. 35, con attribuzione dell'opera *in toto* a Lorenzo di Puccio per via di certe durezza della condotta pittorica. L'attribuzione a Domenico di

buna anche la *Madonna col Bambino tra i santi Michele arcangelo, Antonio di Padova, Bernardino e Nicola*, assegnata per lo più a Francesco Signorelli (sebbene la qualità non permetta di escludere l'ideazione ma forse anche in parte l'intervento dello zio Luca), che Laurence Kanter ha collegato al testamento del 1512 di Bernardino di Niccolò Bernabei (da cui la scelta dei santi raffigurati sulla destra), il quale aveva destinato una somma per corredare di una tavola un altare dedicato a san Michele (effigiato in posizione d'onore)⁸. Vi si trovava inoltre l'*Adorazione dei pastori*, pure di Luca e bottega e sostanzialmente coeva, che Girolamo Mancini asseriva provenire da un altare dismesso in seguito all'ordine del visitatore apostolico Angelo Peruzzi nel 1583⁹.

Questi dipinti compaiono anche nella guida di Giuseppe Carloni del 1887, mentre non sono menzionati in quella anonima del 1827¹⁰ e nell'altrimenti analitica descrizione di Giovanni Girolamo Sernini Cucciatti (1781-85), redatta alla vigilia della soppressione del convento (1808)¹¹. I cambiamenti intercorsi nel XIX secolo riguardano

Michelino, che mi sembra da preferire seppure ammettendo l'intervento della bottega, fu avanzata per prima da L. COLLOBI RAGGHIANI, *Domenico di Michelino*, «La critica d'arte», 7, 1949/1950, 31, pp. 363-78: 366.

⁸ KANTER, *The Late Works of Luca Signorelli*, pp. 302-3, con i rimandi archivistici; ID., *Francesco Signorelli*, «Arte cristiana», 82, 1994, 762, pp. 199-212: 204-5.

⁹ G. MANCINI, *Vita di Luca Signorelli*, Firenze 1903, p. 225. Sulla tavola, che reinterpreta motivi dell'*Adorazione dei pastori* della National Gallery di Londra e dell'*Adorazione del Bambino* del Museo di Capodimonte a Napoli, ma anche della *Natività* del Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona, si veda il riepilogo di T. HENRY, in L.B. KANTER, G. TESTA, T. HENRY, *Luca Signorelli*, Milano 2001, pp. 233-4. Sulla visita di Angelo Peruzzi si veda *infra* nel testo.

¹⁰ G. CARLONI, *Poche ore a Cortona. Impressioni di Giuseppe Carloni. Guida del forestiere*, Cortona 1887, p. 83; [s.a.], *Brevi notizie storiche riguardanti l'antichissima città di Cortona ad uso specialmente dei forestieri*, Foligno 1827, che pure descrive puntualmente gli altari della chiesa (pp. 44-8).

¹¹ G.G. SERNINI CUCCIATTI, *Quadri in chiese e luoghi pii di Cortona alla metà del Settecento* [post 1781, ante 1785], a cura di P.J. Cardile, Cortona 1982. Storico, erudito, ricercatore, copista, socio dell'Accademia Etrusca, Giovanni Girolamo Sernini Cucciatti (1705-85) non riuscì a pubblicare l'opera; il suo manoscritto, nel 1982 conservato in collezione Robertson negli Stati Uniti, si intitolava *Raccolta di quadri più pregevoli, e di notizie singolari, spettanti a chiese, e luoghi pii di Cortona*, e costituiva un ampliamento di un precedente lavoro dello stesso autore dal titolo *Nota de' migliori quadri che trovansi nelle chiese di Cortona*, codice 434, Notti Coritane [1745], cc.

principalmente le due cappelle ai lati della maggiore¹². In quella di destra, sull'altare eretto da Annibale Laparelli nel 1657 si trovava la tela con l'*Immacolata Concezione e santi* di Ciro Ferri, in seguito all'occlusa sulla parete adiacente per far spazio alla *Madonna col Bambino* di Andrea di Nerio, un affresco staccato a massello dalla parete sinistra della navata in occasione dell'apposizione del monumento sepolcrale di Penelope Tommasi e della figlia Camilla (1838)¹³. La cappella di sinistra, peraltro non menzionata dal Sernini, era stata fondata da Evangelista Ridolfini nel 1659 e intitolata al suo santo onomastico¹⁴: ospitava l'armadio con le reliquie che a un certo punto venne posto sull'altare¹⁵ scalzando la tela settecentesca con *L'apparizione di Maria a san Giovanni evangelista* oggi visibile nella cappella maggiore, a sua volta probabilmente una replica di una precedente pala seicentesca¹⁶.

Quest'ultima – oggi perduta – è infatti ricordata nella preziosa de-

226-8. È trascurabile ai nostri fini la sommaria descrizione di D. TARTAGLINI, *Nuova descrizione dell'antichissima città di Cortona con l'aggiunta di diversi fatti antichi, ed altri particolari della medesima. Opera, e studio dell'abbate Domenico Tartaglini cortonese dottor collegiale di filosofia, e teologia, e cittadino di Perugia*, Perugia 1700: su San Francesco pp. 87-9.

¹² Nella navata invece una delle poche differenze riguarda il primo altare della parete destra, che in origine ospitava un *San Francesco in estasi* di Andrea Comodi, che – ci ragguaglia Dalla Cella (*Cortona antica*, pp. 129-30) – andò distrutto verso il 1840 in seguito a uno spostamento e venne sostituito dal *San Francesco di fronte al sultano* di Niccolò Monti (1842) tuttora in opera.

¹³ Sull'attribuzione ad Andrea di Nerio si vedano I. DROANDI, *Contributo per Andrea di Nerio e per i collaboratori aretini di Spinello*, in *In buon nome di pittore. Spinello e il suo tempo*, Atti della giornata di studio in memoria di Luciano Bellosi (Arezzo, 8 novembre 2011), a cura di I. Droandi, Firenze 2016, pp. 53-72, e GIURA, *San Francesco di Asciano*, p. 84. Sulla tela di Ciro Ferri: L. FORNASARI, *Pietro da Cortona profeta nella sua terra*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Seicento*, pp. 135-61: 153, nonché adesso il contributo di Alessandro Grassi in questo volume.

¹⁴ Tutti gli altari della chiesa sono corredati, sulla fronte sotto la mensa, di iscrizioni dedicatorie con il nome del committente (o dei committenti), dell'intestatario della cappella e dell'anno di fondazione: ne dà puntualmente conto Alessandro Grassi qui accanto.

¹⁵ DELLA CELLA, *Cortona antica*, p. 125.

¹⁶ La tela, pubblicata da Roberto CONTINI, in *Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a Maestro*, Catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali, 1° febbraio-4 maggio 1997), a cura di R. Contini, Milano 1997, pp. 148-9, è un prodotto settecentesco

scrizione della chiesa di Ludovico Nuti redatta tra il 1665 e il 1668, una fonte manoscritta la cui straordinaria importanza è già emersa per questo e altri contesti della provincia francescana toscana, e che ci aiuta a leggere il radicale processo di rinnovamento portato avanti per tutto l'arco del XVII secolo in accordo alle nuove istanze della Chiesa riformata, nonché a quelle di un gusto e di una sensibilità che hanno ormai superato il tardo Manierismo senza potersi dire – a queste latitudini – pienamente barocche in senso romano. Francescano conventuale, maestro in teologia a Venezia, Padova e Pisa, erudito attento alla lettura critica delle fonti, dei documenti e delle iscrizioni e niente affatto impreparato di fronte alle cose d'arte, Nuti ci offre una disamina impegnata della storia della comunità conventuale cortonese e della sua chiesa¹⁷. Riguardo alla disposizione interna dell'aula di San Francesco (fig. 2), emerge come la parete di destra della navata a que-

che probabilmente rimpiazzò l'opera realizzata originariamente per l'altare Ridolfini: si veda ancora Grassi in questo volume.

¹⁷ Firenze, Archivio Storico della Provincia Toscana delle Santissime Stimmate dei Frati Minori Conventuali, fondo Ludovico Nuti, *Cortona* (d'ora in poi per brevità: NUTI, *Cortona*). Sulla figura di Ludovico Nuti (1627-1668) si vedano il profilo tracciato in G. FRANCHINI, *Bibliosofia e memorie letterarie di scrittori francescani conventuali ch'hanno scritto dopo l'Anno 1585*, Eredi Soliani Stampatori Ducali, Modena 1693, pp. 408-409, e quello recente in C. BAY, *Una fonte seicentesca per le chiese minori della Toscana: Ludovico Nuti e il San Francesco di Pescia*, in *La storia e la critica*, Atti della giornata di studi per festeggiare Antonino Caleca (s.l., s.d.), a cura di L. Carletti e G. Garzella, Pisa 2016, pp. 143-53. Per la sua importanza come fonte per la ricostruzione dell'assetto interno delle chiese minoritiche toscane: D. COOPER, scheda n. 3, in *Giotto e compagni*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 18 avril-15 juillet 2013), ed. par D. Thiébaud, Milan 2013, pp. 87-93; 91; ID., *Experiencing Dominican and Franciscan Churches in Renaissance Italy*, in *Sanctity Pictured. The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, Exhibition catalogue (Nashville, Frist Center for the Visual Arts, 31 october 2014-25 january 2015), ed. by T. Kennedy, Nashville (TN) 2014, pp. 47-61; 61, note 47; GIURA, *San Francesco di Asciano*, pp. 46-7, 197-9, e *passim*; ID., *Presenze inattese in Val di Chiana*. Giovanni Baglione, Giovanni Battista Bissoni e altri appunti seicenteschi per San Francesco a Lucignano, «Studi di Memofonte», 23, 2019, pp. 168-198; ID., *Lo spazio oltre l'altare. Il patronato laicale sulla cappella maggiore nelle chiese francescane toscane*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, Atti del convegno (Bologna, Università di Bologna, 27-28 novembre 2019), a cura di F. Massacesi e G. Valenzano, Bologna 2022, pp. 257-72; ID., «Opus Cenini Andreae de Colle». Un affresco 'firmato' di Cennino Cennini e una proposta

ste date fosse sostanzialmente compiuta, con tutti e cinque gli altari già in opera e completi delle pale dipinte (fig. 6 dell'*Introduzione*): a partire dalla controfacciata troviamo le dediche a san Francesco e san Bonaventura (patronato Capulli, 1609), a sant'Anna (patronato Rotani, 1643), alla Vergine Maria (patronato Sernini Cucciatti, 1606), a sant'Antonio di Padova (patronato Buoni, 1596, poi Tommasi, 1642), a san Francesco e alla beata Margherita da Cortona (patronato Baldelli, 1625).

Diversamente, la parete sinistra (fig. 7 dell'*Introduzione*) appariva un cantiere aperto: l'altare dei Santi Girolamo e Lucia, fondato dalla famiglia Zeffirini nel 1615, era ancora privo dell'*Estasi di santa Lucia* che Matteo Bonechi avrebbe realizzato solo ai primi del XVIII secolo, e all'interno della mostra era visibile l'affresco trecentesco con l'*Incoronazione di Maria* e il *Martirio di santa Lucia* di Jacopo di Mino del Pellicciaio¹⁸. La stessa situazione si verificava per l'adiacente cappella di patronato Alfieri, fondata nel 1606 ma «la [cui] tavola non è ancora fatta», scrive Nuti, riferendosi alla celebre *Annunciazione* di Pietro da Cortona, opera finale del pittore che si trovava ancora in bottega al tempo della sua morte (1669)¹⁹. Procedendo verso l'area presbiteriale, la cappella del Crocifisso presentava un aspetto molto diverso da quello attuale, che rimonta alla volontà di Margherita Baldacchini (1679) ed è ornato dalle sculture di Giuseppe (o forse Andrea, come suggerisce adesso Alessandro Grassi) Piamontini (*Cristo crocifisso*) e Francesco Fabbrucci (*Beata Margherita da Cortona* e *Beato Giuseppe da Copertino*). Nuti riporta infatti che la mostra era «di pietra serena, ma di foggia antica»; nell'architrave si leggeva «Philippus Baldachi-

per l'allestimento delle Annunciazioni lignee senesi ai primi del Quattrocento, «Studi di Memofonte», 31, 2023, pp. 45-71.

¹⁸ Si veda più avanti nel testo. È notevole l'attenzione da parte di Ludovico Nuti anche per la decorazione più antica della chiesa, cioè per quegli affreschi medievali il cui apprezzamento è ancora di là da venire ma che in questo contesto vengono presi in considerazione per ragioni di ricostruzione storica. L'erudito infatti non manca di ricordare l'archivolto della cappella maggiore con i *Dodici apostoli* (NUTI, *Cortona*, f. 24), ben consapevole che si tratta dell'unico brano superstite di una decorazione che in origine era estesa a tutto il grande vano voltato: sull'opera, di Spinello Aretino, si veda S. WEPPELMANN, *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Florenz 2003, ed. it. Firenze 2011, pp. 319-20.

¹⁹ Sull'opera si rimanda per brevità a R. CONTINI, in *Pietro da Cortona per la sua terra*, pp. 124-5, e al saggio di Grassi in questo volume.

nus», ma in precedenza il patronato spettava alla famiglia Angelieri e la mensa era dedicata a san Michele arcangelo. Sull'altare si trovava una tavola dipinta con «Christo crocifisso con la B. Vergine, e S. Giovanni evangelista»²⁰, identificabile forse con la *Croce* tardo duecentesca oggi al Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona, testimonianza pressoché unica della decorazione della chiesa di San Francesco nella sua configurazione duecentesca²¹. Si trattava però di una collocazione recente, forse provvisoria, perché su questo altare fino al 1602 si trovava il *Crocifisso* ligneo che la tradizione popolare identificava con quello miracoloso che aveva parlato alla beata Margherita, e che il 14 settembre di quell'anno era stato solennemente trasportato nella chiesa a lei dedicata²². Ad ogni modo è interessante rilevare che quest'area

²⁰ NUTI, *Cortona*, ff. 26-7.

²¹ GIURA, *San Francesco di Asciano*, pp. 84-92. Sull'opera si vedano adesso il ripilogo critico in M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Mediaeval Panel Painting in Tuscany. 12th to 13th Century. A supplement*, ed. by S. Chiodo, Florence 2021, pp. 563-5 cat. 194, e le aperture di Giulia Spina in questo volume; sul restauro R. CAVIGLI, *La croce dipinta del MAEC di Cortona. Un caso di trasporto parziale con nuovi materiali*, in *Knocking on wood. Materiali e metodi per la conservazione delle opere in legno*, a cura di R. Bestetti e I. Sacconi, Padova 2023, pp. 163-71, e il saggio della stessa autrice in questo volume.

²² Sul *Crocifisso* ligneo è tornato di recente Elvio LUNGHİ (*Il Crocifisso di Santa Margherita a Cortona*, «Torrita. Storia, arte, paesaggio», 12, 2022, pp. 9-17), reiterando una datazione tardo-duecentesca e l'identificazione con l'esemplare miracoloso che parlò alla beata Margherita (morta nel 1297). Lunghi però – che assegna l'opera a uno scultore d'Oltremania senza addurre confronti, del resto impossibili dato che per sua stessa ammissione non si conservano esemplari inglesi – pur tirando in ballo lo studio del contesto come necessaria premessa metodologica, evita di discutere le considerazioni espresse in GIURA, *San Francesco di Asciano*, pp. 89-92, proprio sulla chiesa di San Francesco, sulla sua ricostruzione tra Due e Trecento, sul valore di testimonianza della *Vita* di Margherita scritta da Giunta di Bevignate, sulla presenza in chiesa di un'altra immagine del Cristo crocifisso, dipinta (oggi al Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona), databile al nono decennio del XIII secolo, probabile *Crux de medio ecclesiae* esposta sul tramezzo della primitiva e più piccola aula ecclesiale e a cui dunque poteva avere accesso una donna quale Margherita (si veda anche supra, note 1 e 21). In ogni caso restano per me dirimenti le considerazioni stilistiche che portano a datare il *Crocifisso* scolpito verso il 1340, rendendo impossibile il collegamento con quello citato nella *Vita* della beata Margherita: si vedano tra gli altri A. GALLI, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli

– in cui insisteva anche il primitivo organo – fosse *ab antiquo* collegata con la Confraternita della Beata Vergine e di San Francesco che fin dal Duecento è documentata in San Francesco e che si riuniva in un'area prossima alla porta di comunicazione con il chiostro²³.

Dove la chiesa presentava le maggiori differenze rispetto a quanto attestato nei secoli seguenti è nell'area della controfacciata. All'angolo con la parete meridionale Nuti descrive un antico altare di San Giacomo, il cui patronato spettava ai marchesi di Petrella, sebbene – ricorda l'erudito – in passato era appartenuto al vicino Ospedale della Misericordia²⁴. Dall'altro lato c'erano «tre vecchi e sproportionati altari», rispettivamente dedicati a san Michele (di patronato Zaccagnini), a san Bernardino (Brancati), e alla Concezione di Maria (Orselli), in cui era incardinata una compagnia laicale: «ma perché alla chiesa recavano deformità e sconcio, furono levati via; et in loro vece per a [*sic*] tempo se n'è sostituito uno, nella cui tavola è rappresentata la Deposizione di Christo dalla croce, aspettandosi che il sito sia richiesto da qualcheuno per farlo edificare a corrispondenza degli altri moderni»²⁵. Il passo testimonia un modo di procedere che doveva essere tutt'altro che isolato: rimosse le vestigia di un passato ormai lontano e che non generava entrate per l'esaurirsi dei patronati, era stata allestita una soluzione provvisoria, probabilmente utilizzando un dipinto che si trovava nella disponibilità della comunità conventuale, in attesa che un nuovo finanziatore si facesse carico delle spese e delle dotazioni di un altare moderno²⁶. Mi domando inoltre se tale brano non costituisca l'ultima attestazione della pala dell'altare maggiore di San Francesco, iniziata da Luca Signorelli poco prima della morte e completata negli anni seguenti dal nipote Francesco; quella «*tabulam Sanctae Crucis*»

e P. Refice, Firenze 2005, pp. 113-37: 122-4, e G. TIGLER, *Sculture gotiche a Cortona*, *ibid.*, pp. 191-208: 201-2 (a cui rimando anche per le vicende dello spostamento nel 1602). A sostegno di tale datazione interviene adesso anche la storia della Compagnia di Santa Maria e di San Francesco delineata in questo volume da Francesco Zimei.

²³ Si veda il saggio di Francesco Zimei in questo volume. Come scrive Nuti (NUTI, *Cortona*, f. 26), l'organo (poi sostituito con quello attuale nella stessa posizione) era stato fatto a spese del convento nel 1441 e rilavorato da Lorenzo da Prato (1466-70).

²⁴ NUTI, *Cortona*, f. 21.

²⁵ *Ibid.*, f. 27.

²⁶ Cosa che avvenne di lì a poco grazie all'intervento della famiglia Tozzi, che nel 1671 provvide alla fondazione della cappella dedicata a san Giuseppe e alla commissione della *Natività* a Raffaello Vanni.

la cui iconografia doveva esaltare la reliquia venerata sulla mensa e forse da identificare con la «Sconficcatone di Christo» ricordata da un inventario del 1644 nella cappella Laparelli²⁷: qui sarebbe giunta in seguito alla ristrutturazione dell'altare maggiore avviata nel 1619, ma già nel 1657 sarebbe stata scalzata dall'*Immacolata Concezione e santi* di Ciro Ferri (che andava a rispondere alla nuova intitolazione dell'altare, precedentemente dedicato a san Ludovico di Tolosa), rendendosi così disponibile a essere riadattata sull'altare provvisorio della navata.

Se Ludovico Nuti, con acuta coscienza storica, 'filma' un processo in divenire, l'«istantanea» della chiesa prima del rinnovamento controriformato è fornita dalla visita apostolica di Angelo Peruzzi, che nel febbraio del 1583 ispezionava i luoghi sacri di Cortona in obbedienza alle disposizioni papali che prevedevano una ricognizione anche delle sedi conventuali, normalmente sottratte alla giurisdizione episcopale²⁸. Delle visite pastorali è ricalcato il percorso, che preve-

²⁷ KANTER, *The Late Works of Luca Signorelli*, pp. 303-6, con rimandi e segnature archivistiche; ID., *Francesco Signorelli*, pp. 204-6: nel 1522 il legnaiolo Vincenzo di Pietro Paolo era stato pagato per gli «ornamenti del altare maggiore di la chiesa de Sancto Francesco cioè la tavola quale è al presente a dipingniere in nelle mani di lo eccellente maestro Luca di Gilio depentore». Lo stesso Luca – che, come è noto, richiese di essere sepolto proprio in San Francesco – nel suo testamento del 1523 aveva destinato 25 fiorini per il suo completamento; più tardi, tra il 1525 e il 1532, sono registrati dei pagamenti a Francesco, che evidentemente portò a compimento l'opera che forse lo zio aveva appena fatto in tempo ad avviare. La dicitura «tabulam Sanctae Crucis» compare in un documento del 1530 che è parte di una vertenza tra Francesco e gli eredi di Luca. Contestualmente Kanter ha proposto di ricondurre a quest'opera una *Testa di Cristo* già in collezione Tommasi a Cortona, a cui a sua volta Tom HENRY, in KANTER-TESTA-HENRY, *Luca Signorelli*, pp. 229, 243-4, ha avvicinato la predella con *Storie di Cristo* delle Gallerie degli Uffizi (inv. 1890.8371) proveniente dalla chiesa della Trinità dei Pellegrini di Cortona. Per il passaggio sull'altare Laparelli: ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese, 59: San Francesco di Cortona, Libro d'inventarii, cc. 23 sgg.

²⁸ Su Angelo Peruzzi, vescovo *in partibus* di Cesarea dal 1572 e di Sarsina dal 1581, visitatore apostolico dal 1575, si veda il profilo delineato da G. DALL'OLIO, *Peruzzi, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma 2015 (consultabile online). La visita nei territori cortonese e biturgense è stata pubblicata in *Visita Apostolica alle diocesi di Cortona e Sansepolcro, 1583, e Decreti generali. Visitatore Angelo Peruzzi vescovo di Sarsina*, a cura di S. Pieri e C. Volpi, Arezzo 2012; la ricognizione in San Francesco, avvenuta il 27 febbraio 1583, è alle pp. 65-8 (d'ora in poi per brevità: PERUZZI, *Visita*).

deva di iniziare dall'altare maggiore, proseguire in senso antiorario con la cappella *in cornu Evangelii* e di chiudersi con quella *in cornu Epistolae*. In San Francesco si contano ben diciassette altari (fig. 3), di varia natura e stato di conservazione: molti infatti risultano fatiscenti, arredati poveramente e privi di una congrua rendita che ne garantisca il mantenimento e l'ufficiatura, nel qual caso il visitatore ordina direttamente di abolirli. Oltre ai tre altari della testata orientale, altri cinque sono indicati come «sub capella», lasciando intendere l'esistenza di strutture profonde, in parte scavate nei muri d'ambito della navata e in parte aggettanti nell'aula tramite coronamenti pensili, setti murari e cancellate, secondo una tipologia largamente attestata²⁹.

Rispetto alla configurazione secentesca, risultano in larga parte diverse le intitolazioni e i patronati, così come la distribuzione all'interno dell'aula ecclesiale, meno regolare specie – com'è tipico – nel tratto che corrispondeva all'*ecclesia laicorum*, dove si accavallavano le dimostrazioni della devozione popolare. In particolare, lungo la parete sinistra, dopo l'altare di Santa Lucia («sub capella»), la cui posizione è assicurata dal citato affresco con il martirio della vergine siracusana nella nicchia dietro la seconda mostra secentesca, il visitatore apostolico incontra quello dedicato a San Francesco, «contiguum nimis duobus altaribus» (lasciandoci quindi intravedere una situazione di particolare affollamento), e «omnibus destitutum», da cui la decisione di abolirlo e di rimuovere l'immagine del titolare che vi si trovava³⁰. Subito dopo passa a descrivere quei tre altari che Nuti annoterà come rimossi: quello di San Michele («sub capella»), le cui pitture, antiche e molto rovinate, dovranno essere totalmente rinnovate; quello di San Bernardino, sul quale il patronato della famiglia Brancati non è più efficace poiché non provvede alla celebrazione della festa del santo,

²⁹ Per rimanere nella stessa area, un esempio ancora integro è la cappella di Ciuccio Tarlati nel Duomo di Arezzo, ma anche, per la struttura aggettante e non per la profondità dello scavo, quella Dragomanni in San Domenico, e ancora quelle lungo la parete destra di San Francesco, ancorché ricostruite nel Novecento: A. PINCELLI, *Architettura religiosa: Arezzo e il suo territorio*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, pp. 255-88, con rimandi. Peruzzi annota poi un altare senza titolo «sub capellula» (PERUZZI, *Visita*, p. 65), verosimilmente una struttura più piccola, forse lignea anziché lapidea, e uno «extra capellam» (*ibid.*, p. 67), nei pressi del punto della parete destra in cui si apriva una grande porta, presto murata, che evidentemente non permetteva di ricavare nel muro la profondità necessaria per l'alloggiamento di un altare.

³⁰ PERUZZI, *Visita*, p. 66.

ma la cui l'immagine sulla mensa merita di essere mantenuta perché si ordina di realizzare una cortina cerulea per coprirla; infine – e siamo ormai all'angolo con la controfacciata – l'altare della Concezione di Maria (anch'esso «sub capella») «nihil habet in bonis», e le sue «picturas valde indecentes» devono essere sostituite così come dev'essere realizzata una nuova tavola iconograficamente conforme al titolo dell'altare³¹.

Il confronto tra le descrizioni di Peruzzi e di Nuti risulta utile per misurare gli effetti degli ordini impartiti dal visitatore apostolico³². Eccetto quello di San Giacomo, ricordato da entrambe le fonti all'angolo tra la parete meridionale e la controfacciata, salvato probabilmente dal prestigioso patronato dell'Ospedale della Misericordia a dispetto di una condizione fatiscante già nel 1583, tutti gli altari della parete destra vennero in breve tempo sostituiti dalle nuove cappelle in pietra serena (a partire da quella di Sant'Antonio di Padova nel 1596). Scomparvero le dediche a san Bartolomeo, a san Nicola e all'Epifania, mentre dei due altari intitolati a Maria e dei due dell'Annunciazione ne vennero mantenuti soltanto uno a destra (cappella della Beata Vergine) e uno a sinistra, dove già si trovava (cappella dell'Annunciazione). Lungo la parete settentrionale l'altare della Concezione non venne rinnovato come richiesto dal visitatore, bensì trasferito nella cappella *in cornu Epistolae*; quello di San Bernardino dovette essere rimosso nonostante la tavola e la cortina, così come quello di San Michele.

Da Nuti sappiamo che nel 1501 la chiesa aveva subito importanti lavori di restauro, in particolare al tetto, «e X anni doppo tutta la chiesa fu imbiancata dalla Fraternita»³³ (ovvero la Confraternita di Santa Maria e di San Francesco). Tuttavia le numerose menzioni di affreschi antichi – peraltro sempre giudicati severamente – da parte di Peruzzi implica che almeno in corrispondenza degli altari essi non fossero stati oblitterati. Nonostante ciò, il collegamento tra le testimonianze figurative che noi oggi possiamo verificare e gli altari descritti dalle fonti è meno lineare di quanto sembri a prima vista.

Cominciando dalla parete meridionale, nell'angolo con la controfacciata le *Storie di san Giacomo* di Spinello aretino e della sua bottega decoravano l'omonimo altare ricordato in questa posizione (fig. 13).

³¹ *Ibid.*

³² Un'importante testimonianza intermedia tra Peruzzi e Nuti è costituita da un inventario degli obblighi liturgici del 1607, illustrato da Donal Cooper qui accanto.

³³ NUTI, *Cortona*, f. 20.

L'indicazione «sub capella» nella visita del 1583 e la sagoma ogivale degli affreschi farebbero pensare a una struttura voltata addossata alle pareti, com'è tipico delle cappelle in controfacciata, ma in questo caso l'ammorsatura avrebbe compromesso quel che rimane della precedente campagna decorativa, ovvero una *Crocifissione e santi* di Jacopo di Mino del Pellicciaio di metà Trecento³⁴ che nella parte alta pare quasi risparmiata appositamente (fig. 4). Non è facile da spiegare il motivo di questa soluzione, né immaginare come apparisse l'architettura del vano, che forse andava a comprendere anche la porzione più antica chiudendosi sopra la cornice, cuspidata al centro. La datazione dell'intervento spinelliano verso il 1400 indica verosimilmente il tempo della fondazione della cappella, che Laura Corti ha ipotizzato essere di patronato Casali, la potente famiglia cortonese che fino al 1409, pur con alterne fortune, assunse un ruolo dominante sulla città e il cui legame con San Francesco è ben attestato³⁵, come per altro mostra con nuovi argomenti Donal Cooper qui accanto. In attesa di eventuali conferme, possiamo presumere che il patronato venisse assunto dall'Ospedale della Misericordia al tempo della costruzione della sua nuova sede, realizzata a partire dal 1441 accanto al convento francescano, al quale

³⁴ Si tratta di un'opera importante sia per quanto riguarda l'attività di Jacopo di Mino, a cui l'ha attribuita Luciano BELLOSI, *Jacopo di Mino del Pellicciaio*, «Bollettino d'arte», V s., 57, 1972, 73-7, sia perché offre un termine *ante quem* per la conclusione della facciata della chiesa, per la cui erezione Prode di Ranieri da Cortona aveva donato nel 1335 la somma di 100 lire: GIURA, *San Francesco di Asciano*, pp. 91-92. Durante i restauri degli anni Settanta del secolo scorso si è intervenuti in maniera scomposta su questo affresco falsando il palinsesto, ridipingendo la figura della beata Margherita di Jacopo di Mino che adesso risulta incongruamente davanti allo strato con le *Storie di san Giacomo*.

³⁵ L. CORTI, in *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, a cura di L. Corti e R. Spinelli, Milano 1998, pp. 144-5 cat. 2.3; EAD., *Divagazioni iconografico-tipologiche a partire da un ciclo misconosciuto di San Giacomo Maggiore nella chiesa di San Francesco a Cortona*, in *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, a cura di N. Stringa, Padova 2006, pp. 91-9: 98-9. Per l'individuazione della cappella la studiosa si è basata sul manoscritto del frate conventuale Francesco Antonio Benoffi, *Custodia aretina*, conservato nella Biblioteca di Cesena, una cui copia è nell'Archivio della Provincia Toscana dei Frati Minori, ms. II.L.6.B, che però a sua volta riprende alla lettera i testi di Ludovico Nuti, come già aveva mostrato Caterina BAY (*Una fonte secentesca*, p. 46 nota 12) per il fascicolo riguardante San Francesco di Pisa, e come si può dimostrare anche per gli altri.

è collegata tramite un passaggio sopraelevato su via Giuseppe Maffei³⁶. La porta di questo passaggio – ristrutturato in forme settecentesche – si apre all'inizio della parete destra della chiesa, cioè nell'area in cui insisteva la cappella di San Giacomo, e dovette essere realizzata per permettere da un lato ai Priori dell'istituzione di accedere direttamente alla loro cappella, dall'altro ai frati di andare a officiare l'oratorio interno del nosocomio di cui erano a loro volta rettori³⁷.

Risalendo l'*ecclesia laicorum* lungo la parete meridionale, dietro il primo altare secentesco negli anni Settanta del secolo scorso è stata rinvenuta entro una nicchia una grande *Madonna col Bambino e santi* (oggi conservata nell'ex sala capitolare del convento) di Bartolo di Fredi³⁸ (fig. 11). Data la posizione, potrebbe corrispondere alle «picture omnes [...] decrustatae» che Peruzzi vedeva sull'altare «sub capella» dedicato a san Bartolomeo³⁹, ma l'assenza dell'apostolo tra i santi a lato del trono lascia aperta la possibilità che tale titolo sia stato assegnato all'altare in un momento successivo rispetto alla realizzazione dell'affresco (verso il 1360) e alla prima fondazione della cappella.

Più avanti, alle spalle del terzo altare secentesco, un'altra nicchia, più piccola, emersa nel corso dei restauri più recenti, potrebbe corrispondere, data la sequenza della visita, all'altare «sub capella» di San Nicola⁴⁰. Del finto trittico a fresco che vi si trovava – oggi nella sala convegni dell'adiacente Centro Studi Frate Elia da Cortona – si conserva soltanto parzialmente la *Madonna col Bambino* al centro, oltre al *Cristo benedicente*, un *Santo evangelista* barbato e *San Giovanni Battista* nelle cuspidi (figg. 5-6). La perdita della figura in posizione d'onore non permette di stabilire l'esatto legame con la cappella dedicata al vescovo di Mira, ma è ragionevole credere che – al netto della possibilità, anche in questo caso, di un cambio di intitolazione – l'affresco individuasse una cappella-arcosolio che del resto è allusa anche dall'incorniciatura superiore e inferiore sulla quale il finto trittico si staglia illusionisticamente. Un primo inquadramento stilistico porta a includere l'opera nella scuola aretina della metà del Trecento,

³⁶ DELLA CELLA, *Cortona antica*, pp. 165-6.

³⁷ *Ibid.*, p. 132.

³⁸ L. BELLOSI, *Per l'attività giovanile di Bartolo di Fredi*, «Antichità viva», 24/1-3, 1985, pp. 21-6.

³⁹ PERUZZI, *Visita*, p. 67. Sul patronato Ridolfi indicato da Peruzzi porta nuove conoscenze qui accanto Donal Cooper.

⁴⁰ *Ibid.*

dominata dalla personalità di Andrea di Nerio di cui l'autore riprende i volumi espansi e i tratti marcati. La Madonna mutua un modello lorenzettiano, quello del centrale del polittico di Monticchiello di Pietro (oggi al Museo Diocesano di Pienza), per la mano del Bambino appoggiata sulla spalla della madre (qui entrambe) ripresa a sua volta da Giovanni Pisano, ma anche per il profilo netto del Bambino, con la testa piegata all'indietro in un intenso dialogo con la Madre. È notevole la conservazione delle lamine in stagno dorato intorno alle figure, dovuta probabilmente a una precoce obliterazione dell'affresco, il cui impiego rimarca la volontà di replicare la preziosità di un'opera su tavola.

Spostandoci sul lato settentrionale e ripartendo dalla controfacciata, è possibile che dirimpetto alla cappella di San Giacomo insistesse un'altra struttura voltata, di cui potrebbero essere testimonianza due piccoli frammenti di affresco dal profilo centinato, uno a occidente con il panneggio di un santo e uno a settentrione con la testa di un angelo (e l'aureola di un secondo) sotto una cornice geometrica. In quest'ultimo caso la porzione di pittura permette di assegnare l'opera a Jacopo di Mino del Pellicciaio, in un momento non lontano dalla decorazione della cappella di Santa Lucia cui si è fatto cenno (fig. 7). Tuttavia la presenza di altri affreschi nella parte bassa – in particolare della *Madonna col Bambino tra i santi Leonardo e Michele arcangelo* in controfacciata su cui un tempo si leggeva la data 1380 (fig. 12), e due santi di più debole qualità entro un riquadro sulla parete settentrionale che non hanno relazioni con la figurazione soprastante – rende problematica la ricostruzione dell'ambiente⁴¹. Per di più il titolo che Peruzzi cita per l'altare, la Concezione di Maria, difficilmente può risalire a prima della metà del Quattrocento⁴², il che riporta la nostra attenzione sulla velocità con cui mutavano patronati, dedizioni e decorazioni.

Di seguito lungo la parete avremmo incontrato l'altare di San

⁴¹ Come ho già anticipato (GIURA, *San Francesco di Asciano*, p. 103 nota 112), la *Madonna col Bambino e santi* del 1380 è un'opera da assegnare a un pittore locale allievo di Andrea di Nerio, autore anche di altri affreschi a Cortona (nella chiesa di San Cristoforo) e nei dintorni (in Santa Maria delle Grazie a Magione, opera datata 1371), ma la cui ricostruzione analitica andrà rimandata ad altra sede.

⁴² Si veda in proposito M. MUSSOLIN, *Il culto dell'Immacolata Concezione nella cultura senese del Rinascimento. Tradizione e iconografia*, «Forte Fortuna. Quaderni dell'Opera», 8-9, 2003/2005, 1 [2006], pp. 131-307.

Bernardino: l'«icona» per la quale il visitatore apostolico ordina di realizzare una cortina di lino è identificabile con il citato trittico con *San Bernardino da Siena tra san Francesco e sant'Antonio di Padova* di Domenico di Michelino conservato nel Museo Diocesano di Cortona (fig. 15), la cui foggia, aggiornata sul gusto per la pala quadra rinascimentale – ancorché intimamente gotica nella spartizione dei campi e nella carpenteria da integrare con archetti pensili, pilastrini e coronamenti – dovette farla apparire moderna e dunque degna di essere mantenuta, almeno in un primo momento.

Al contrario le «picturae [...] prae antiquitate ut plurimum decrustatae»⁴³ dell'altare di San Michele, subito a lato di quello di San Bernardino, vennero obliterate e rinvenute soltanto nel secolo scorso dietro il primo altare secentesco della parete: esse constano della *Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Michele e Bartolomeo* con lo *Sposalizio di Maria* nella lunetta, opera datata 1445 di un pittore che guarda a Giovanni di Paolo ma incline ad aperture eccentriche umbro-marchigiane⁴⁴ (fig. 5 del saggio di Cooper). Come mostra qui accanto Donal Cooper, datazione, posizione e iconografia si sposano alla perfezione con le vicende documentarie della cappella fondata nel 1440 da Bartolomea di Bartolomeo Zaccagnini in ricordo del figlio Michelangelo e fatta decorare dal cugino Francesco di Cristoforo entro il 1448.

L'affresco, oggi nell'ex sala capitolare del convento, si trovava entro una nicchia (Peruzzi dice infatti che l'altare è «sub capella»), e individuava un'altra di quelle cappelle-altari verosimilmente abbellite con una struttura aggettante che incorniciava la lunetta superiore. Esattamente come l'*Incoronazione della Vergine* e il *Martirio di santa Lucia* ancora *in situ* di Jacopo di Mino del Pellicciaio nella nicchia dietro il secondo altare secentesco, poco più avanti, che determina con precisione la posizione dell'antica cappella dedicata alla martire siracusana

⁴³ PERUZZI, *Visita*, p. 66.

⁴⁴ L'affresco fu pubblicato da A.M. MAETZKE, in *Arte nell'Aretino. Recupero e restauro dal 1968 al 1974*, Catalogo della mostra (Arezzo, San Francesco, 14 dicembre 1974-2 febbraio 1975), a cura di L. Boccia, C. Corsi, A.M. Maetzke, Firenze 1974, pp. 80-1, cat. 28, e assegnato alla bottega dei fratelli Salimbeni, verso il secondo decennio del Quattrocento; l'attribuzione è stata respinta da M. MINARDI, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008, pp. 125 nota 75, 204); la data è stata letta da GIURA, *San Francesco di Asciano*, p. 84.

e ne fissa la fondazione sullo scorcio del settimo decennio del Trecento⁴⁵ (figg. 8-10). L'impaginazione è originale e anticipa quella dell'affresco dell'altare di San Michele: a differenza di quanto sembri a prima vista, la figurazione principale è quella costituita dal *Martirio di santa Lucia*, che prosegue ben al di sotto della mensa dell'altare secentesco. Si tratta di una rarissima scena narrativa del pittore senese, in cui sono condensati più momenti della *passio* di Lucia tratti dalla *Legenda Aurea*: tra le quinte laterali costituite da Pascasio e i suoi soldati da un alto e dalla folla dei siracusani usciti dalla porta della città per assistere all'esecuzione dall'altro, la giovane al centro è sottoposta al supplizio del fuoco (visibile in basso), trafitta in gola da una spada (di cui resta solo l'impronta della lamina con cui era realizzata), comunicata dal confessore e infine incoronata come martire da parte degli angeli. Tale incoronazione è amplificata da quella di Maria nella parte superiore (oggi maggiormente visibile e meglio conservata, il che può risultare fuorviante ai fini della lettura iconografica), che costituisce una sorta di tabellone apicale che segue la curvatura della nicchia-altare scavata nella parete⁴⁶. Questa era poi monumentalizzata all'esterno, oltre che da un più che probabile coronamento lapideo o ligneo nella parte alta, da un'ulteriore decorazione nella parte bassa di cui è testimonianza la testa di una Vergine annunciata sul piedritto di destra, residuo di un'*Annunciazione* (fig. 10) che, replicando la funzione che aveva nei

⁴⁵ L'affresco è stato pubblicato da P. REFICE, *Al di là e al di qua dell'Appennino: Valdichiana e Valtiberina, senesi e romagnoli*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, pp. 79-96: 85-6, con la giusta attribuzione a Jacopo di Mino; se ne era accorto anche Alessandro CONTI, [rassegna bibliografica] Luciano Bellosi, *Jacopo di Mino del Pellicciaio*, «*Bollettino d'arte*», 57, 1972, pp. 73-77, «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*», III s., 4, 1973, pp. 1323-4: 1324.

⁴⁶ L'*Incoronazione di Maria* costituisce una sorta di replica del capolavoro Jacopo di Mino, la luccicante tavola di identico soggetto del Museo e Pinacoteca Civica di Montepulciano della metà del sesto decennio del Trecento, della quale – al netto delle differenze di medium e di conservazione – ritroviamo il gusto per la lavorazione delle lamine metalliche e per la descrizione degli strumenti musicali. Un appropriato commento stilistico dell'opera meriterebbe altro spazio: basti qui dire che rispetto alla leggiadra trama pittorica di Montepulciano, tutta giocata sull'oro e sui toni pastello, alle sue fisionomie delicate, alle sottigliezze spaziali degli angeli in primo piano, i personaggi dell'affresco cortonese mostrano una pelle più ispessita, una consistenza materica più greve, un'espressività meno aulica: caratteristiche che collocano l'opera nei pressi del polittico n. 145 della Pinacoteca Nazionale di Siena datato 1362.

pennacchi degli archi trionfali, introduceva al racconto sacro, in un corredo di finti marmi e cornici fogliacee che si intravedono anche negli sguanci e che rimarkano la magnificenza della cappella fin dalla sua fondazione⁴⁷. D'altro canto le menzioni degli affreschi sia da parte di Peruzzi (sebbene li stigmatizzi come «valde antiquatae» e da rinnovare), sia di Nuti (che li vede all'interno della nuova mostra d'altare e testimonia come non si fosse dato seguito alla richiesta del visitatore apostolico), e infine il coronamento del programma iconografico con l'*Estasi di santa Lucia* del Bonechi ai primi del Settecento attestano la lunghissima continuità del culto in questo punto della chiesa.

Più avanti, dopo l'altare dell'Annunciazione – di cui nulla sappiamo prima del rifacimento secentesco – e quello di San Nicola dall'altra parte, avremmo incontrato il tramezzo, che in edifici di media grandezza come questo doveva essere costituito da due semplici setti murari, ciascuno ornato di un altare rivolto verso la congregazione dei laici, e da un'apertura in asse che conduceva all'*ecclesia fratrum* e al coro ligneo antistante l'altare maggiore, secondo quanto attestato dalla nota pianta trecentesca di San Francesco di Arezzo (fig. 4 nel saggio di Donal Cooper) nonché da numerosi altri casi che si possono ricostruire in Toscana e fuori⁴⁸. Di tale struttura Peruzzi e a maggior ragione

⁴⁷ Da segnalare che negli sguanci della nicchia si trovano inoltre due santi entro edicole, estremamente rovinati: a destra si può riconoscere *Sant'Antonio abate*, mentre a sinistra una *Santa* dall'abito rosso.

⁴⁸ La pergamena (Archivio Capitolare di Arezzo, Carte di varia provenienza, n. 873) è stata commentata da moltissimi studiosi: per le aderenze con i temi che stiamo trattando si segnalano D. COOPER, *Franciscan choir enclosures and the function of double-sided altarpieces in pre-Tridentine Umbria*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 64, 2001(2002), pp. 1-54: 6-7; ID., *Access all areas? Spatial Divides in the Mendicant Churches of Late Medieval Tuscany*, in *Ritual and space in the Middle Ages*, Proceedings of the 2009 Harlaxton Symposium, ed. by Frances Andrews, Donington 2011, pp. 90-107: 93-6; ID., *Experiencing Dominican and Franciscan Churches, passim* (ma si vedano anche le considerazioni espresse dall'autore nel saggio del presente volume); A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico*, Firenze 2009, pp. 57-8; ID. *Come erano le chiese di San Domenico e di San Francesco nel Trecento? Alcuni spunti per ricostruire il rapporto tra spazi ed immagini sulla base dei frammenti superstiti e delle fonti*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento*, Pistoia 2012, pp. 13-51; G. GUAZZINI, *San Pier Maggiore a Pistoia: un inedito libro di testamenti trecenteschi ed una proposta di ricostruzione degli assetti interni*, «Bulettno storico pistoiese», 114 (III S. 47), 2012(2013), pp. 57-88: 65-8.

le fonti a lui successive non fanno menzione, né a proposito di San Francesco né di altre chiese a Cortona e altrove, il che porta a ritenere che verso il 1583 si era già dato corso alla liberazione della navata, il più macroscopico dei cambiamenti legati alle nuove esigenze estetiche e culturali affermatesi durante tutto l'arco del XVI secolo, e che le istanze promosse dal Concilio di Trento – ma messe per iscritto solo dalle *Instructiones* di Carlo Borromeo – si limitarono a sancire e a rendere normative⁴⁹. Tale riassetto prevedeva di norma lo spostamento del coro dei frati dalla navata alla cappella maggiore, dietro l'altare che veniva appositamente avanzato, e ciò rendeva obsoleta la protezione

⁴⁹ Riguardo l'arredo liturgico, è noto come le risoluzioni conciliari siano estremamente vaghe, limitandosi a ribadire l'importanza delle immagini in relazione al culto delle reliquie e dell'intercessione dei santi, mentre un dispositivo normativo più organico è contenuto nelle *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* di Carlo Borromeo (1577): si vedano da ultimo V. LUCHERINI, *Introduzione. Sulla rifunzionalizzazione post-medievale delle immagini sacre medievali*, in *Immagini medievali di culto dopo il Medioevo*, a cura di V. Lucherini, Roma 2018, pp. 7-18, con rimandi; M. GIANANDREA, in M. GIANANDREA, E. SCIROCCO, *Sistema liturgico, memoria del passato, sintesi retorica. L'arredo ecclesiastico medievale in Italia dalla Controriforma al post-Vaticano II*, *ibid.*, pp. 407-51: 408-18. Numerosi sono i fattori che portano alla liberazione della navata: tra questi, la concezione rinascimentale dello spazio unificato, la crescente importanza assegnata al culto del Santissimo Sacramento e il maggiore coinvolgimento del fedele nelle funzioni religiose: si vedano almeno S. DE BLAAUW, *Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e Cinquecento. La perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 27-28 marzo 2003), a cura di J. Stabenow, Venezia 2006, pp. 25-51; F. CAGLIOTI, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, *ibid.*, pp. 53-89. Anticipazioni delle soluzioni unificanti sono variamente documentate, ad esempio a Napoli: S. D'OVIDIO, *La trasformazione dello spazio liturgico nelle chiese medievali di Napoli durante il XVI secolo: alcuni casi di studio*, in *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins*, ed. by I. Folletti et al., Roma 2018, pp. 93-119. In Toscana vanno in questa direzione i celeberrimi casi fiorentini di San Lorenzo e della Santissima Annunziata, ma anche i primi lavori di Vasari ad Arezzo: M. HALL, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce. 1565-1577*, Oxford 1979, pp. 1-15, con rimandi, tra cui si veda almeno C.A. ISERMEYER, *Il Vasari e il restauro delle chiese medievali*, in *Convegno Internazionale per il IV Centenario della prima edizione delle "Vite" del Vasari*, Atti del convegno (Firenze, Palazzo Strozzi, 16-19 settembre 1950), Firenze 1952, pp. 229-36.

garantita ai religiosi dal diaframma, che dunque veniva rimosso. Anzi in molte realtà tramezzo e coro dovevano essere percepiti come un unico corpo, quando addirittura non lo fossero davvero, con le sedute addossate direttamente alla parete posteriore dell'*intermedium*, come è attestato dalle piante delle chiese di San Servolo o Sant'Andrea della Zirada a Venezia⁵⁰. Un indizio indiretto di ciò è l'assenza di menzioni relative al tramezzo che connota anche le dodici descrizioni di chiese francescane toscane di Ludovico Nuti, così attento a registrare invece lo spostamento degli stalli dei frati nella cappella maggiore, segno che – almeno da una certa data in avanti – la distinzione di questi due fondamentali elementi dell'arredo liturgico medievale non fosse più così chiara.

In San Francesco a Cortona il nuovo coro fu allestito nella cappella maggiore nel 1551 e probabilmente intorno a questa data (incisa al centro degli stalli) o poco prima possiamo collocare la rimozione del «*muris [...] per transversum ecclesie*», ormai privo della sua funzione primaria⁵¹. Non è da escludere però che le dediche degli altari che vi si addossavano – e con esse i loro arredi quando di una certa importanza – venissero recuperate sulle pareti adiacenti all'area dove esso insisteva, specie se i patronati relativi erano ancora attivi⁵². In sede di convegno avevo ipotizzato che i due altari sul tramezzo di San

⁵⁰ DE MARCHI, *La pala d'altare*, p. 58; GUZZINI, *San Pier Maggiore*, pp. 65-8. Sulla pianta di San Servolo si veda anche M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Note per un itinerario artistico*, in N.E. VANZAN MARCHINI, *San Servolo e Venezia. Un'isola e la sua storia*, Verona 2004, pp. 141-65: 144-5.

⁵¹ La definizione è quella contenuta nella cronaca trecentesca di Galvano FIAMMA: *La Cronaca maggiore dell'Ordine Domenicano di Galvano Fiamma*, a cura di G. Oddetto, «*Archivium fratrum Praedicatorum*», 10, 1940, pp. 297-373: 326; DE MARCHI, *La pala d'altare*, pp. 55-6. Uno stretto parallelo con il caso cortonese si coglie in San Francesco ad Asciano, in custodia senese (ma in diocesi aretina), dove il coro era stato spostato nel 1555 in occasione del cambio di patronato dell'altare maggiore e del suo conseguente riallestimento con la commissione dell'*Incoronazione della Vergine e santi* del Riccio (Siena, Pinacoteca Nazionale): GIURA, *San Francesco di Asciano*, pp. 62-4. Qui accanto Donal Cooper suggerisce che ci possano essere stati due riallestimenti della zona presbiteriale, il primo verso gli anni Dieci o Venti del Cinquecento, il secondo alla metà del secolo.

⁵² Ho ipotizzato un cambiamento simile per l'altare di San Raffaele arcangelo, poi diventato della Vergine del Carmelo, nella chiesa di San Francesco ad Asciano: GIURA, *San Francesco di Asciano*, pp. 57-8, 64.

Francesco fossero la sede originaria di due *Sacre conversazioni* di Luca Signorelli e bottega oggi al Museo Diocesano di Cortona, e le ricerche archivistiche di Donal Cooper presentate qui accanto confermano tale possibilità, pur con qualche differenza. Si tratta della citata *Madonna col Bambino tra i santi Michele arcangelo, Antonio di Padova, Bernardino e Nicola* (fig. 16) ordinata da Bernardino di Niccolò Bernabei nel 1512, a cui adesso Serena Nocentini collega la predella con *Sant'Antonio di Padova, il Miracolo della mula, Cristo risorto, il Miracolo del corporale e San Francesco* dello stesso museo diocesano cortonese⁵³, e della *Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Bonaventura, Ludovico di Tolosa e Antonio di Padova* (fig. 17) di cui non si conoscono notizie precedenti la metà dell'Ottocento, quando si trovava nella chiesa del Gesù, un ambiente che servì da collettore di opere del territorio in seguito alla diaspora delle soppressioni. Per quest'ultima Kanter ha optato per escludere dalle possibilità la chiesa di San Francesco perché la presenza di tutti i principali santi dell'ordine farebbe pensare più a un altare maggiore, magari di un edificio più piccolo (ma sempre collegato ai Minori), date le misure contenute del dipinto⁵⁴. Tuttavia è da notare che proprio le dimensioni sono praticamente identiche al dipinto per Bernardino Bernabei, così come consentaneo è il momento stilistico (sebbene la tavola con i santi francescani mostri un grado maggiore di autografia), il che farebbe pensare a due pale gemelle concepite unitariamente. L'illuminazione da destra in entrambe combacia con la luce naturale che entra dalle finestre meridionali della chiesa; inoltre, le loro dimensioni ridotte a confronto con l'*Adorazione dei Pastori* (fig. 18) – che possiamo collegare al titolo dell'Epifania, sull'ultimo

⁵³ NOCENTINI, *La "Pinacoteca Signorelliana"*, p. 82.

⁵⁴ KANTER, *The Late Works of Luca Signorelli*, pp. 209-11, seguito adesso da NOCENTINI, *La "Pinacoteca Signorelliana"*, p. 83. Per un riepilogo delle opere della fase tarda di Signorelli a Cortona si vedano anche N. BALDINI, *Dopo Pietro della Francesca: Bartolomeo della Gatta, Pietro Perugino e Luca Signorelli*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari e A. Giannotti, Firenze 2004, pp. 11-32: 27-32, e T. HENRY, *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven - London 2012, ed. it. Città di Castello 2014, pp. 263-310. La pala con i quattro santi francescani è stata a lungo esposta insieme al timpano con *Dio Padre benedicente* oggi nei depositi del Museo Diocesano, ma la coerenza dei due pezzi è stata da tempo messa in dubbio: T. HENRY, in KANTER, TESTA, HENRY, *Luca Signorelli*, p. 224 cat. 93; ID., *The Life and Art*, p. 269; le dimensioni, gentilmente comunicatemi da Serena Nocentini, non collimano, essendo il timpano molto più piccolo della pala.

altare della parete destra prima della cappella absidale⁵⁵ – suggeriscono forse una tipologia di altare diverso, più piccolo, come potevano essere quelli ricavati sui due setti murari a lato della porta del coro. Del resto non mancano esempi di commissioni sincrone o almeno ravvicinate per le due ancone del diaframma tra chiesa dei laici e chiesa dei frati, come quelle di San Domenico a Fiesole, dove l'Angelico nel corso di circa un decennio, a partire dal 1425, realizzò la pala per l'altare maggiore, e l'*Annunciazione* (oggi al Prado) e l'*Incoronazione della Vergine* (al Louvre) per i due altari mediani⁵⁶. Né stupirebbe la volontà di un nuovo allestimento per il tramezzo a date così tarde, prossime cioè alla definitiva obliterazione di questa struttura che connotava così fortemente le chiese medievali. La sua progressiva marginalizzazione come luogo tipico della devozione laicale comune in favore di quella privata già nel XIV secolo, e il precoce smembramento del dispositivo visuale per immagini che lo qualificava (documentabile in alcuni casi eclatanti come ad esempio quello della chiesa domenicana di Santa Maria Novella a Firenze, dove la grande *Croce* di Giotto e la *Maestà* di Duccio risultano delocalizzate già nel 1421)⁵⁷, non necessariamente preclude, specie in provincia, un investimento sui suoi altari per tutto il Quattrocento se non ancora all'inizio del Cinquecento. Nella stessa Cortona l'*Annunciazione* dell'Angelico (oggi al Museo Diocesano) doveva essere destinata a un altare del tramezzo di San Domenico. Più avanti il diaframma della chiesa di Ognissanti a Firenze, già adorno delle opere di Giotto, venne aggiornato con i celebri affreschi di Bot-

⁵⁵ Nel 1583 però la tavola doveva trovarsi già altrove se Peruzzi lamenta la mancanza della consacrazione e dell'arredo («totum est desolatum»), tanto che ne ordina la demolizione.

⁵⁶ Nella stessa Cortona, in San Domenico, la ristrutturazione quattrocentesca della chiesa comportò una serie serrata di nuove commissioni da cui scaturirono il trittico di Sassetta e quello dell'Angelico per le due cappelle ai lati della maggiore e l'*Annunciazione*, pure di fra' Giovanni, per l'altare di Giovanni di Cola probabilmente sul tramezzo della chiesa: un riepilogo delle vicende in C.B. STREHLKE, *Perché Angelico?*, in *Beato Angelico a Pontassieve. Dipinti e sculture del Rinascimento fiorentino*, Catalogo della mostra (Pontassieve, Palazzo Municipale, 28 febbraio-27 giugno 2010), a cura di A. Labriola, Firenze 2010, pp. 45-65.

⁵⁷ DE MARCHI, *La pala d'altare*, pp. 48-50; ID. *Duccio e Giotto, un abbrivio sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, I, *Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 125-55: 128-9.

ticelli (*Sant'Agostino*) e Ghirlandaio (*San Girolamo*) ai lati del varco d'accesso all'*ecclesia fratrum*. Al santuario della Verna per la chiesa di Santa Maria degli Angeli, dopo la realizzazione dell'altare maggiore verso il 1480-1485, Andrea della Robbia e la sua bottega realizzarono anche la *Natività* (1490) e la *Deposizione nel sepolcro* (1493) per i due altari della recinzione del coro⁵⁸; peraltro la foggia quadrata di queste ultime due pale, irrobustita da fastose cornici, richiama – pur nel *medium* differente – quella che poteva essere la configurazione dei dipinti signorelliani di San Francesco che dobbiamo immaginare inquadrati da intagli dorati. Ancora tra il 1537 e il 1538 Giorgio Vasari dipinse due tavole per il tramezzo della chiesa abbaziale di Camaldoli, come egli stesso ricorda nella sua autobiografia⁵⁹.

Nell'attesa di eventuali conferme, appare evidente come nel primo quarto del Cinquecento con la pala dell'altare maggiore, l'*Adorazione dei pastori* e le due *Sacre conversazioni* la chiesa di San Francesco a Cortona si presentasse profondamente rinnovata dalle opere di Luca Signorelli (fig. 19), che – ancorché ormai ritirato dai più importanti palcoscenici fiorentini e romani – era ancora in grado di incidere profondamente nella realtà locale, direttamente o tramite il nipote Francesco. Ma il dato più interessante che emerge è l'alto tasso di cambiamento che in una prospettiva diacronica di lunga durata interessa le vicende degli altari, delle loro intitolazioni, dei loro patronati e dei loro decori. In altre parole, un organismo come San Francesco a Cortona non si lascia decifrare usando le tradizionali categorie delle fasi di sviluppo, giacché l'evoluzione che si registra appare continua, contraddittoria, contingente, a tratti vorticoso. Né va dimenticato che oggi possiamo contare su pochi frammenti di una storia secolare: se del

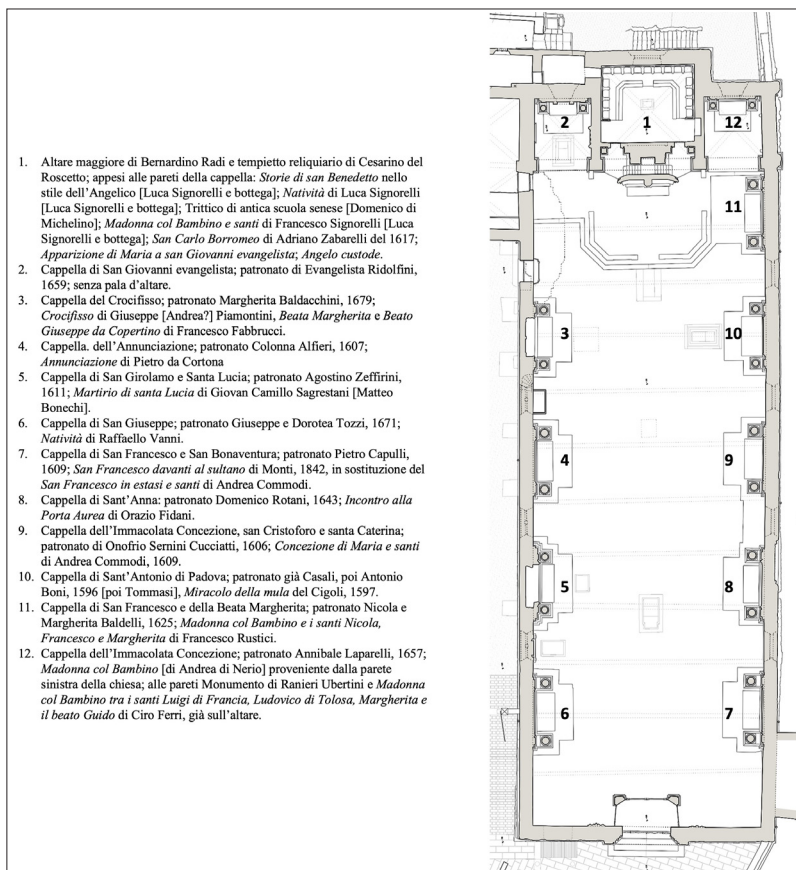
⁵⁸ Sull'intervento di Andrea della Robbia alla Verna si rimanda a G. GENTILINI, *I Della Robbia e la scultura invetriata nel Quattrocento*, 2 voll., Firenze 1992, pp. 210-1, 238-9, 329, 372; A. BELLANDI, *Per le valli dell'Aretino a revoir gli invetriati*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, pp. 33-47: 36; E. NERI LUSANA, *I Francescani e la scultura*, in *L'arte di Francesco*, pp. 115-129: 124-5.

⁵⁹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, 3 voll., Firenze 1568, ried. in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, 11 voll., Firenze 1966-97, VI (1987), pp. 375-6; sulle opere si vedano M. ALOTTO, *Contributi documentari su Giorgio Vasari a Camaldoli*, «Arte cristiana», 97, 2009, 855, pp. 469-74, e B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle vite*, Milano 2013, ed. cons. Milano 2021, pp. 26-7.

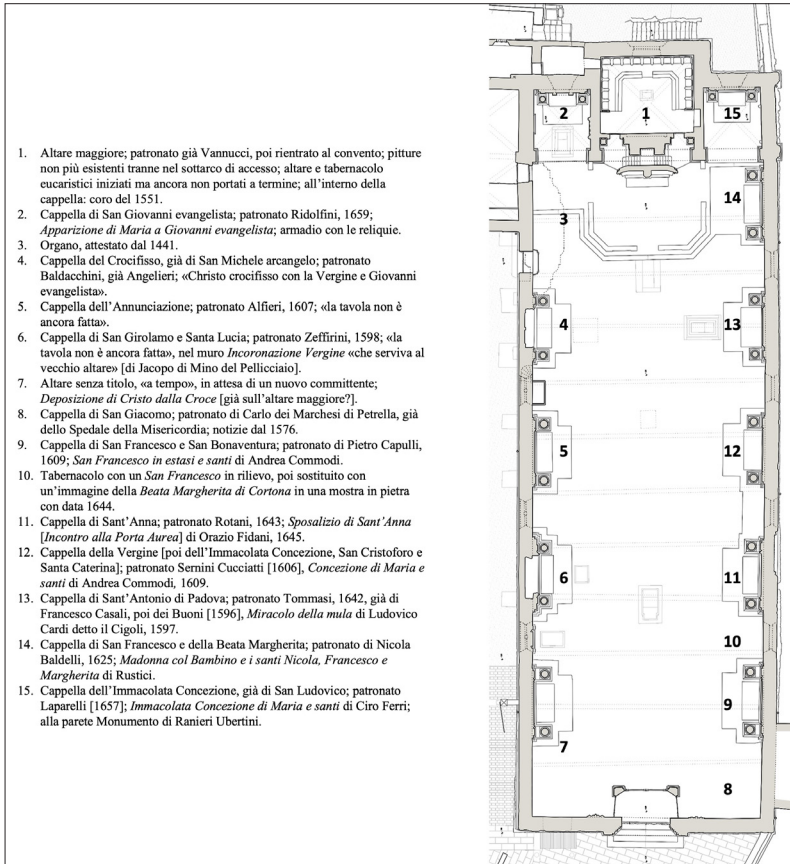
Trecento San Francesco ci ha restituito solo affreschi, essi certamente non erano l'unica forma d'arte figurativa presente in chiesa; dovevano invece essere affiancati da tavole dipinte, come forse la grande *Croce* di Pietro Lorenzetti del Museo Diocesano⁶⁰, ma anche sculture, tele, bandiere, scudi, codici e tutte quelle manifestazioni che rendevano una chiesa tardo medievale e di prima età moderna un rutilante caleidoscopio di forme, colori e suoni.

GIOVANNI GIURA

⁶⁰ Si vedano in proposito le aperture di Andrea De Marchi in questo volume.



1. Dedicazione, patronato e arredo degli altari della chiesa di San Francesco di Cortona secondo la descrizione di Alberto Della Cella (1900) [tra parentesi quadre i riferimenti moderni].



2. Dedicazione, patronato e arredo degli altari della chiesa di San Francesco di Cortona secondo la descrizione di Ludovico Nuti (*ante* 1668) [tra parentesi quadre integrazioni dell'autore].



3. Dedicazione, patronato e arredo degli altari della chiesa di San Francesco di Cortona secondo la descrizione di Angelo Peruzzi (1583) [tra parentesi quadre integrazioni dell'autore].

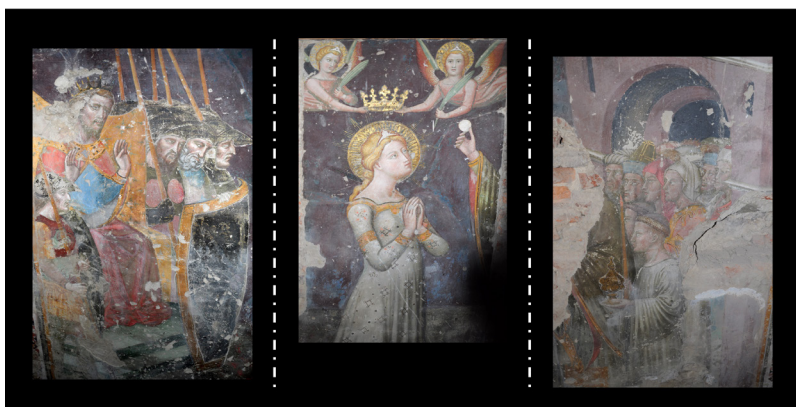


4. Jacopo di Mino del Pellicciaio (e restauratore), *Crocifissione e santi*, 1340-1345, e Spinello Aretino, *Decollazione di san Giacomo*, 1400 circa. Cortona, chiesa di San Francesco
5. Pittore aretino, *Madonna col Bambino, Redentore benedicente e santi*, 1345-1350. Cortona, Centro Studi Frate Elia da Cortona.



6. Pittore aretino,
*Madonna col Bambino,
Redentore benedicente
e santi* (part.), 1345-
1350. Cortona, Centro
Studi Frate Elia da
Cortona.
7. Jacopo di Mino del
Pellicciaio, Frammento
con *Angeli*, 1355-1360.
Cortona, chiesa di San
Francesco.





8. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Incoronazione di Maria e angeli; Martirio di santa Lucia*, 1355-1360. Cortona, chiesa di San Francesco.
9. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Martirio di santa Lucia* (rimontaggio di tre immagini), 1355-1360. Cortona, chiesa di San Francesco.
10. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Maria annunziata*, 1355-1360. Cortona, chiesa di San Francesco.



11. Bartolo di Fredi, *Madonna col Bambino e santi; Cristo in pietà e santi*, 1360 circa. Cortona, convento di San Francesco, sala capitolare.



12. 'Maestro di Cortona', *Madonna col Bambino tra san Leonardo e san Michele*, 1380. Cortona, chiesa di San Francesco.
13. Spinello Aretino e bottega, *Storie di san Giacomo*, 1400 circa. Cortona, chiesa di San Francesco.



14. Spinello Aretino,
Apostoli, 1400
circa. Cortona,
chiesa di San
Francesco.

15. Domenico di
Michelino, *San
Bernardino tra
san Francesco
e san Nicola di
Padova*, 1465-
1467. Cortona,
Museo diocesano.

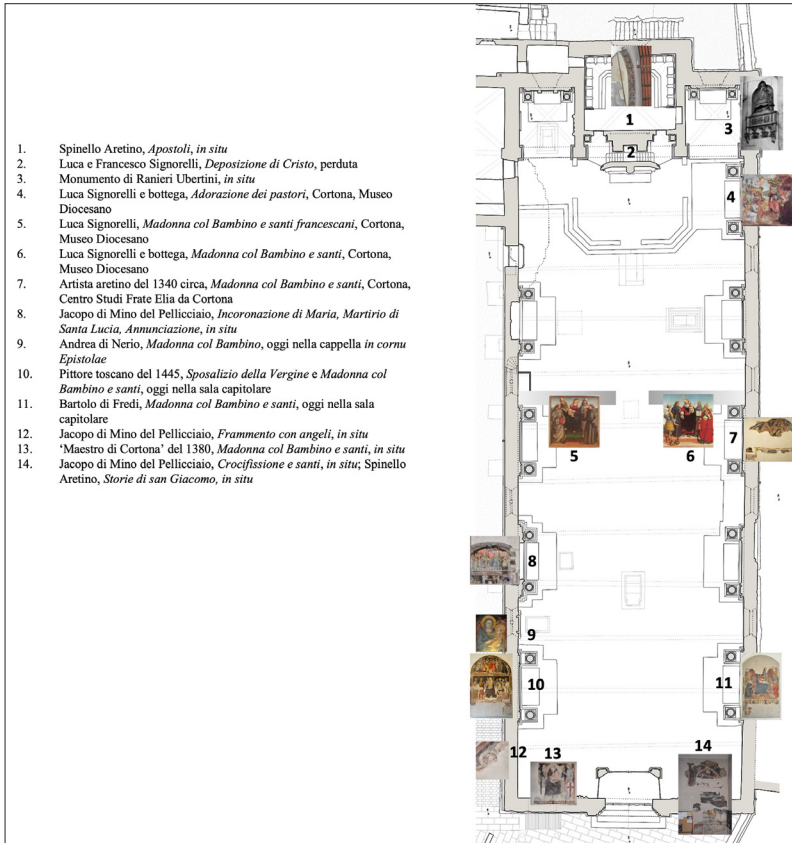




16. Luca Signorelli e bottega, *Madonna col Bambino tra i santi Michele arcangelo, Antonio di Padova, Bernardino e Nicola di Bari*, 1512 circa. Cortona, Museo diocesano.
17. Luca Signorelli, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Ludovico di Tolosa, Bonaventura da Bagnoregio e Antonio di Padova*, 1512 circa. Cortona, Museo diocesano.



18. Luca Signorelli e bottega, *Natività di Cristo*, 1515-1520.
Cortona, Museo diocesano.



19. Proposta di riposizionamento (non in scala) dei principali arredi pittorici e scultorei della chiesa di San Francesco di Cortona verso il 1525.

Reconstructing San Francesco, Cortona: Archival archaeology and the medieval church interior

For a church long considered the architectural prototype for mendicant foundations across central Italy, San Francesco in Cortona has been surprisingly understudied, especially with regard to the surviving archival documentation pertaining to the convent. A conference focused specifically on the history of the Franciscan house in Cortona is therefore a very welcome intervention in the broader field of mendicant artistic patronage. Moreover, Giovanni Giura's recent research – incorporated into his 2017 PhD dissertation on San Francesco, Asciano and presented in expanded form in these proceedings – has challenged the traditional dating of the Cortona church to the mid thirteenth century, convincingly proposing instead a significantly later building history stretching across the first half of the fourteenth century¹. Rather than a revolutionary building ahead of its time, the

I thank the editors and Padre Antonio di Marcantonio for the invitation to participate in a memorable conference and to develop this material for publication. My understanding of the Cortona church and mendicant church interiors more generally has been greatly enriched by discussions with Joanna Cannon, James Banker, Caroline Bruzelius, Andrea De Marchi, Machtelt Brüggem Israëls, Giovanni Giura, Erik Gustafson, Tom Henry, and Giovanni Pescarmona. Novella Maggiora provided generous access to the Franciscan provincial archives at Santa Croce, while I was fortunate to benefit from Patrizia Rocchini's assistance at Cortona's Archivio Storico. I thank Simone Allegria for the chance to consult the local Archivio Diocesano and for expert advice on the transcription of Cortonese notarial documents. Gian Carlo Ristori and Marco Marcellini kindly forwarded publications relating to historic organs in Cortona's churches. Additional thanks are due to Chiara Capulli, Lorenzo Donati, Lucas Giles, and Alessandro Grassi. I am especially grateful to Giovanni Pescarmona and Rebecca Sartore for consulting and photographing archival material in Florence when travel between the UK and Italy was restricted during the 2020-21 pandemic.

¹ Ed. as G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, pp. 83-92, and the author's essay in the present volume. Unpacking the implications of Giura's revised dating for San Francesco,

Cortona church now needs to be reassessed alongside other predominantly fourteenth-century Franciscan buildings, like San Francesco in nearby Arezzo².

The present paper argues that the example of Cortona, detached from the formal debates over mendicant architectural origins, can add significantly to our knowledge of the organisation and evolution of the Franciscan church interior over the late medieval and Renaissance periods. It advances our understanding of the building's spatial configuration and liturgical fabric, drawing on an array of archival sources, some already known, but most of them unstudied and unpublished. By focusing on the case studies of four side altars we can trace a complex set of renewals that both overlapped and superseded each other (figg. 1-3), as the church's interior fabric responded to the wishes of the friars and their patrons, and to broader artistic and liturgical fashions.

Interlocking archives and their excavation

While the current interior of the Cortona church is dominated by the monumental *pietra serena* altars installed in the years to either side of 1600, documentary sources can help us recover the pre-Tridentine interior. Fortunately, we have an impressive set of interlocking documentary sources which, when combined, can shed a good deal of light on the church's earlier arrangements. Detailed, altar-by-altar tours of the church are preserved in the Apostolic Visitation conducted on 27 February 1583 by the ever-officious Angelo Peruzzi, Bishop of Sarsina, and by the description of the church composed in the 1660s by the Franciscan historian Ludovico Nuti³. Peruzzi's remit was narrowly

Cortona for our understanding of the first generation of Franciscan church buildings will be a major challenge for scholars of mendicant architecture over the coming years.

² The early dating is further confirmed by the 1324 testamentary bequest for construction work on the «ecclesie nove Sancti Francisci de Cortona» discovered in the Biblioteca Comunale by Simone Allegria, and discussed in Pietro Matracchi's essay in the current publication.

³ *Visita Apostolica alle diocesi di Cortona e Sansepolcro 1583 e Decreti Generali: Visitatore Angelo Peruzzi vescovo di Sarsina*, ed. S. Pieri and C. Volpi, Arezzo 2012, pp. 65-8 (hereafter PERUZZI, *Visita*); Florence, Basilica di Santa Croce, Archivio Storico della Provincia Toscana dei frati Minori Conventuali (hereafter ASPTFMC), corda 11, opuscolo 6: LODOVICO NUTI, *Convento di Cortona, serie de' guardiani / predicatori*,

liturgical, but Nuti included additional information on the church's artworks and fabric.

As we will see, a third – hitherto overlooked – compilation of notices relating to altars and their patrons can be added to Peruzzi and Nuti in the form of a register of liturgical obligations compiled in 1607 but drawing on older documentation. These core sources can be supplemented by what survives of the convent's archive, divided between the Corporazioni Religiose Soppresse in the Florentine state archives and the provincial archive of the Tuscan conventuals at Santa Croce. Beyond these records lie countless notices for the Cortona Franciscans embedded within the city's notarial archive, subsumed since the late sixteenth century within the vast *Notarile Antecosimiano* in the Archivio di Stato di Firenze. The notarial record represents a *mare magnum* of source material, largely untapped by art historians, and mining the relevant acts thinly spread throughout these copious registers is a *lavoro certosino*⁴. The notarial documents published here stem from an ongoing survey of the Cortona notaries in the Antecosimiano and what follows needs to be heavily qualified as a work in progress.

Further research in the Archivio di Stato di Firenze reveals that the convent's *diplomatico* – its historic archive of parchment documents – also survives, again subsumed within a later and larger *fondo*. The key to locating the convent's *pergamene* is a brief notice preserved in Padre Nuti's description regarding the façade of the church. Nuti had read «tra le scritture del convento» that one «Pro di Ranieri» of Cortona had bequeathed 100 *lire cortonesi* in his testament of 3 January 1335 for the construction of the church's façade or «frontispicio», giving the notary as Ser Donato di Ser Orlando of Cortona⁵. Nuti's report of this bequest for work on the façade as late as the 1330s provided important documentary support for Giura's redating of the building

descrizione della chiesa, maestri in teologia (hereafter NUTI, *Cortona*). For more extensive discussion of these sources, see Giura's essay in this volume.

⁴ A notable exception is M. ISRAËLS, *Sassetta, Fra Angelico and their patrons at S. Domenico, Cortona*, «The Burlington Magazine», 145, 2003, pp. 760-76, whose reconstruction of the fifteenth-century configuration of the Dominican church in Cortona draws heavily on otherwise unpublished notarial documentation.

⁵ NUTI, *Convento di Cortona*, c. 20: «Per la fabrica del frontispicio o facciata della chiesa, tra le scritture del convento si ha memoria, che nel 1335, alli 3 di gennaio Pro di Ranieri da Cortona lasciò nel suo testamento lire cento cortonesi, per rogo di Ser Donato di Messer Orlando da Cortona».

to the first half of the Trecento, but it has not been recognised that the original testament is still extant⁶. Nuti's naming of the notary helps us to locate the parchment in the main Diplomatico section of the Archivio di Stato in Florence. There is no dedicated heading for the Cortona Franciscans in the Diplomatico, and the testament is preserved amongst the miscellaneous 'Adespote' section. The original document adds important information to Nuti's summary: the will was rogated in the choir of the church in the presence of the guardian and six other friars, the testator is named as «Prodo olim Ranieri de Cortona», the façade bequest was «in opere frontispitio dicte ecclesie», and a further bequest endowed an altar in San Francesco⁷. The will unfortunately provides little evidence for Prodo's family or relations beyond his wife Caterina, and it has not been possible so far to identify his altar foundation amongst those recorded in the later documentation⁸.

Further research in the Adespote section of the Diplomatico reveals

⁶ GIURA, *San Francesco di Asciano*, pp. 91, 104, n. 148.

⁷ FIRENZE, Archivio di Stato (hereafter ASFi), Diplomatico, Adespote, Provenienti da Archivio centrale delle Corporazioni religiose soppresse, 3 January 1335: «Die tertia mensis ianuarii. Actum in ecclesia Sancti Francisci de Cortona, in coro dicte ecclesie, presentibus fratre Nicholino Marchi de Castello Cascia guardiano dicti loci, fratre Benvenuto Ridolfi de Prateregio, fratre Matheo Forzieris de Anglario, fratre Salvi Bonaventure de Capi, fratre Iacopo Guidonis de Bibbiena, fratre Francischo Cechi de Montevarchi et fratre Iohanne olim Cortonensis de Cortona, testibus ad infrascripta vocatis et rogatis. Prode olim Ranieri de Cortona [...] presens testamentum suum facere procuravit et fecit nuncupativum, quod dicitur sine scriptis, de bonis suis in hunc modum. In primis quidem sui corporis sepulturam elegit apud ecclesiam Sancti Francisci de Cortona et cetera. Item iussit et elegit se vestui et sepelliri in habitu fratrum Sancti Francisci predicti, cui ecclesie Sancti Francisci reliquit pro anima sua et suorum peccatorum remedio centum libras de Cortona expendendas per infrascriptos suos fideicommissarios in opere frontispitii ecclesie antedictae [...]. Item reliquit pro anima sua et dari iussit conventui fratrum Sancti Francisci de Cortona unum paramentum cum planeta dalmatica et tunicella de sinode nova pro celebrandis missas defunctorum valorem xxv librarum. Item reliquit pro anima sua et voluit et mandavit quod de rebus suis fulciatur in ecclesia dictorum fratrum Sancti Francisci unum altare, scilicet de una tobalia magna pro altari coperiendo et de omne alio fornimento computata planeta predicta; in quo altare celebrentur missa continue ad salutem anime sue».

⁸ A much later reference dated 8 September 1426 to testamentary bequests «pro anima Prodis Ranerii Prodis» may refer back to the same individual, see ASFi, Notarile Antecosmiano (hereafter NA) 18031, c. 27r.

more documents for San Francesco, and it may be deduced that this *fondo* absorbed the diplomatic archive of the Cortona convent, hitherto assumed to have been lost⁹. The copy of Prodo's testament preserved in Florence would therefore be the very same document seen by Nuti in the convent's archive in the seventeenth century. Amongst the Adespote parchments is another early will, the testament of a Franciscan tertiary «soror Clara» rogated on 9 May 1339, who left 25 *lire* for work on a new belltower for the church – another indication that significant construction work was underway in this period¹⁰. A third fourteenth-century document pertaining to the Cortona Franciscans in the Adespote *fondo* is an indulgence of a year and 40 days granted by Cardinal Bonaventura Badoer da Peraga on 26 December 1379 to the chapel of Saint Nicholas in the church of San Francesco for a range of feasts throughout the liturgical year¹¹.

Apart from these early *pergamene*, the Adespote parchments include a range of privileges and bulls benefitting the Cortona Franciscans stretching into the seventeenth century from which it should be possible to substantially reconstruct the diplomatic archive of the convent. But for our purposes the most useful of these later documents is a parchment booklet compiled in 1607 by the then Guardian, Maestro Domenico Iannelli, listing the historic liturgical obligations of the

⁹ The 1326 letter of indulgence conceded by Bishop Ranieri Ubertini to the confraternity of the Virgin and Saint Francis based in the church recently published by Francesco Zimei and discussed in his essay in the current volume is also preserved in the Adespote *fondo*.

¹⁰ ASFi, Diplomatico, Adespote, Provenienti da Archivio centrale delle Corporazioni religiose soppresses, 9 May 1339: «Soror Clara mantellata tertii ordinis beati Franciscii filia quondam Angeleri Pesciaioli de civitate Cortone [...] reliquit vigintiquinque libras bonorum denariorum minutorum nunc in civitate Cortone [...] in opere novi campanilis fiende in dicta ecclesia beati Franciscii».

¹¹ ASFi, Diplomatico, Adespote, Provenienti da Archivio centrale delle Corporazioni religiose soppresses, 26 December 1379: «Ut igitur capella Sancti Nicolai in ecclesia Sancti Francisci de Cortona congruis honoribus frequententur omnibus Christi fidelibus vere penitentibus et confessis qui dictam capellam in festivitibus [...]». The indulgence was valid for the feasts of Easter, the Ascension, Pentecost, the Trinity, Corpus Christi, Saint John the Baptist, Saints Peter and Paul and the other apostles, the Exaltation and Invention of the Cross, the Magdalen, Saint Francis, Saint Michael Archangel, All Saints, Saint Nicholas, Christmas, the Circumcision, Epiphany, the Purification, the Annunciation, the Assumption, the Nativity and the Conception of the Virgin.

convent¹². The booklet arranges the mass and office obligations month by month with frequent references to specific altars and the notarial documents that underpinned their foundations and endowments. While the 1607 booklet does not provide a topographical account of San Francesco in the manner of the Peruzzi visitation or Nuti description, it includes important additional information that is not preserved in either of the other sources. The remainder of this essay focuses on the case studies of four altar foundations within San Francesco to explore how this new source – supplemented by unpublished notarial documents – can enrich and nuance our understanding of the church interior and its early arrangement.

The Casali Chapel of Saint Anthony of Padua

The 1607 list highlights the importance of the altar dedicated to Saint Anthony of Padua, which is absent from the 1583 visitation only to reappear in Nuti's description in its current location as the fourth of five altars on the right-hand nave wall counting from the façade. The present altar dates from the renewal of the church in the years around 1600, discussed in detail in Alessandro Grassi's essay in this volume. Nuti described the canvas by Cigoli and the passage of patronage rights over the altar to the Buoni family and subsequently to the Tommasi. He did, however, also note that the chapel had originally been built by Francesco Casali, *signore* of Cortona from the death of his father Bartolomeo in 1363 until his own death from the plague in 1375¹³. The 1607 list of obligations sheds more light on the origins of this altar and can explain why it had disappeared in the later Cinquecento, only to reappear in the Seicento. The Saint Anthony altar is linked to

¹² ASFi, Diplomatico, Adespote, Provenienti da Archivio centrale delle Corporazioni religiose sopresse, 1607. The title reads: «Al Nome d'Iddio / Nel presente libro comprato dal P[adre] M[aes]stro Domenico Iannelli da Cortona si schoperanno tutti gli obblighi, feste, et altre cose necessarie di q[uest]o nostro convento di S. Franc[esc]o si per conservarne non solo per noi altri ma ancora p[er] quelli che verranno p[er] perpetua memoria. / Il q[u]ale libro è stato scritto p[er] ordin[e] del P[adre] Maest[ro] Dom[enic]o del mese di marzo 1607 essendo lui guardiano».

¹³ NUTI, *Convento di Cortona*, cc. 22-23: «Succede l'altare dedicato a S. Antonio di Padova, che ne tempi oltrepassati fu edificato da Francesco Casali signore di Cortona, poscia fu posseduto dalla famiglia de' Buoni; indi è pervenuto in quella de' Tommasi [...]».

Francesco's testament of 1375, rogated by Ser Guglielmo de Cosci di Ranieri da Lucca on 13 August. A copy of this testament survives in another section of the Florentine Diplomatico, that of the Unione dei Luoghi Pii of Cortona, which confirms the terms described in the 1607 booklet. Francesco left the friars an annual endowment of 10 gold ducats from the substantial sums he had invested in the Monte Vecchio di San Marco in Venice. They were to use these monies to celebrate the feast of Saint Anthony with a mass of the Virgin and solemn office of Saint Anthony at the altar dedicated to the saint in the church of San Francesco¹⁴.

The 1370s were evidently a significant period for the completion and promotion of San Francesco. We may recall the 1379 indulgence conceded to the chapel of Saint Nicholas in the church mentioned above. On 4 April 1374, just over a year before Francesco Casali made his final testamentary arrangements, the church had been consecrated by Francesco's cousin Ludovico Casali, bishop of Pozzuoli, and two other prelates. The ceremonial completion of the church was commemorated with a marble plaque bearing a *volgare* inscription and embedded into the façade wall, which recorded that the building was consecrated in honour not only of Saint Francis, but also Saints Anthony and Louis of Toulouse. The consecration was attributed «a istantia del Nobile Principe e Signore Mes[ser] Francescho Vicario delo I[m]peradore e[t] Cortona», and the joint dedication was reinforced inside by the prominent Casali chapel dedicated to Saint Anthony. Francesco Casali's endowment of the chapel via his Venetian investments generated later documentation in the notarial record as the communal authorities sometimes had to appoint emissaries to secure these funds¹⁵. The Casali bequest was a significant resource that would

¹⁴ ASFi, Diplomatico, Cortona, Unione dei Luoghi Pii, 13 August 1375: «Item reliquid conventui Sancti Francisci de Cortona singulis annis in perpetuum decem florenos auri de quibus annuatim in festo Beati Antonii de Padua quod est die XIII^a iunii dici debeant misse Virginis gloriose et offitium solempne ad reverentiam beati Antonii prefati in capella ipius beati Antonii sita in ecclesia Sancti Francisci prefati».

¹⁵ See, for example, the series of documents composed on 11 November 1395 (NA 20712, at date) empowering «nobilem virum Arengherium olim domini Nicolai militis de nobilibus de Casoli civem civitatis Senarum ad presens et actorem, factorem, procuratorem et negotiorum gestorem generalium dominorum civitatis Cortone in civitate Venetiarum» to seek the monies owed from Francesco Casali's Venetian investments to Cortona's religious houses. The sequence includes a document composed in San

subsequently be used to fund a stained-glass window in the *cappella maggiore* as late as the 1420s¹⁶. The church's façade still preserves a weather-beaten Casali coat of arms on its upper gable, reinforcing the sense that the completion of San Francesco was very much a Casali sponsored project¹⁷.

The 1607 obligations booklet provides more detail on the Saint Anthony altar, clarifying that it had been moved from its original location in the middle of the church¹⁸. The phrase used to specify its former site – «nel mezzo della chiesa» – is a formula well-known from numerous period sources to refer to altars and other monuments attached to *tramezzo* screens¹⁹. The Cortona church was almost certainly built

Francesco in the presence of the guardian and thirteen friars confirming Arengherio's authority to obtain the funds owed from Francesco's bequest «dicto conventui Sancti Francisci de Cortona pro missis et offitio solempni celebrandis et dectero[?] celebrandis annuatim in perpetuum in festo Sancti Antonii de Padua et apud capellam ipsius Sancti Antonii constructam in dicta ecclesia Sancti Francisci de Cortona per dictum testatorem». On 11 March 1412 the friars complained that the Venetian funds for the masses and office «in capella ipsius Beati Antonii sita in ecclesia Sancti Francisci» had not been paid for four years, see ASFi, NA 18908, at date.

¹⁶ See note 26 below. This connection could reinforce the suggestion made by S. WEPPELMANN, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011, pp. 319-20, that the Casali may have commissioned the fresco decoration of the *cappella maggiore* executed by Spinello Aretino between 1400 and 1407.

¹⁷ The likely influence of Francesco Casali on the decoration of the church has already been noted by GIURA, *San Francesco di Asciano*, p. 103, nn. 113, 114.

¹⁸ ASFi, Diplomatico, Adespote, Provenienti da Archivio centrale delle Corporazioni religiose soppresses, 1607, c. 10r: «A dì 13 [June] habbiamo à far la festa di S. Antonio da Padova ad istantia di Messer Francesco da Casale alla cappella di S. Antonio, già si faceva alla cappella, che era nel mezzo della chiesa, hora si fa à quella testa del coro verso l'organo per scambio del luogo intitolato tale cappella in S. Antonio, si deve dire le messe della Vergine Maria, e la messa cantata di S. Antonio, così contiene el suo testamento». Almost exactly the same text appears in ASPTFMC, Corda 1, Fasc. 3, Manoscritto AA, Cortona, Convento di San Francesco, *Documenti diversi inerenti convento e chiesa (XV-XVI)*, c. 27r. This volume of *memorie* includes a series of liturgical obligations that in many places matches Fra Iannelli's 1607 booklet word-for-word and is likely to have been his original source. The palaeography of the entries in Manoscritto AA suggests a compilation date earlier in the sixteenth century; further analysis will hopefully clarify the volume's internal chronology.

¹⁹ For the significance of the phrase, see D. COOPER, *Franciscan Choir Enclosures*

with a nave screen set roughly two-thirds up the nave from the main façade (fig. 1). The best source for Franciscan liturgical arrangements in the fourteenth century is an architectural plan of the Order's church in nearby Arezzo, drawn on a tightly scrolled parchment in that city's Archivio Diocesano and traditionally attributed to a certain 'Fra Giovanni da Pistoia' (fig. 4). The Fra Giovanni plan shows a simple curtain wall *tramezzo* screen with two side altars flanking a central doorway. Beyond the screen is a separate choir precinct, laid out as an open-horseshoe facing the high altar, split by a door on the building's principal axis.

While no comparable visual evidence survives for the Cortona church, documentation suggests a similar configuration. On 18 November 1449, «soror Chaterina», daughter of Nerio di Ionte di Nerio and Franciscan tertiary, asked for burial in San Francesco in the tomb of her step-mother Lippa, Nerio's second wife. The location of Lippa's tomb was specified «in parte mulierum iuxta hostium de medio dicte ecclesie», that is by the door in the middle of the church in the women's part²⁰. The door described here is probably the central door of the *tramezzo* screen, which we know from other mendicant contexts was a prestigious location for lay burials²¹. The «pars mulierum» specified in Suor Caterina's testament likely refers to the lower part of the nave between the screen and the counter façade. This is a valuable addition to a small number of similar notarial indications for other mendicant churches that suggests that the screens served to divide

and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 64, 2001, p. 46, note 127.

²⁰ ASF, NA 18917, at date: «Domina soror Chaterina de tertio ordine quem beatus Franciscus instituit filia quodam Nerii Ionte Nerii de Cortona et uxor olim Rigi Iohannis Rigi de Cortona [...]. In primis quodam sui corporis sepulturam elegit apud ecclesiam Sancti Francisci de Cortona in sepulcro in quo sepulta fuit et est domina Lippa, eius noverca et uxor secunda dicti Nerii Iontem, filia olim Pucci Lennini de Montepoliciano, quod est in dicta ecclesia Sancti Francisci in parte mulierum iuxta hostium de medio dicte ecclesie».

²¹ For the case of Francesco Bruni's testament of 4 July 1385 which requested burial in Santa Croce, Florence «iuxta portam que est propinqua coro et dividit locum hominum a loco mulierum», see D. COOPER, *Recovering the lost rood screens of medieval and Renaissance Italy*, in *The Art and Science of the Church Screen in Medieval Europe: Making, meaning, preserving*, ed. S. Bucklow, R. Marks and L. Wrapson, Woodbridge 2017, p. 237.

the nave according to gender, at least at a conceptual level even if the practicalities of segregation were more variable and nuanced²².

Further burial requests in the testamentary record suggest a monumental choir structure in the upper nave. On 2 October 1486, the local notary Ser Antonio Gilii asked for burial in San Francesco in his family's tomb located between the choir and the wall on the side of the Misericordia hospital, that is the south side of the nave²³. On 17 November 1494 Francesco Pontelli requested burial in the Franciscan habit in San Francesco in the tomb he had had made in the middle of the choir on the side of the sacristy and the entrance door into the church, which would be the north side, with reference to the door linking the church with the cloister²⁴. Both of these testamentary bequests are best understood in relation to a free-standing choir in the upper nave, beyond the screen with space for burials in the midst of the stalls and also in the surrounding areas to either side between the outer stalls and the nave walls. In addition, it may be noted that the early sources we have for the high altar chapel never refer to it in

²² For the 1492 reference to an altar concession in San Francesco, Città di Castello «in parte inferiori dicte ecclesie deputata pro residentia mulierum», and other related documentary notices, see COOPER, *Recovering the lost rood screens*, pp. 236-7. To judge from the testament of «Domina Bartola filia quodam Mei domini Guidonis» dated 5 March 1446, the church of Santa Margherita, Cortona was also divided by gender, see ASFi, NA 18917, at date: «In primis quidem sui corporis sepulturam elegit in ecclesia Sancte Margarite de Cortona secus et penes figuram Sancti Antonii de Padua, que est depicta in hostio murato capelle crucifissi iuxta pergamum a latere dominarum».

²³ ASFi, NA 5771, cc. 87r-v: «Spectabilis vir ser Antonii Iohannis Egidii de dicta civitate Cortone notarius publicus [...]. Item elegit sui corporis sepulturam si ipsum mori contigerit in dicta civitate Cortone in ecclesia Sancti Francisci dicte civitatis in sepulcro sui patris et suorum antecessorum quod dissit esse in dicta ecclesia inter murum et corum versus domum Sancte Marie de Misericordia».

²⁴ ASFi, NA 5771, cc. 158v-159r: «Egregius vir Franciscus olim Nicholai Tome de Puntellis de dicta civitate Cortone [...] sui corporis sepulturam elegit quando de hac vita migrare contingerit in ecclesia Sancti Francisci dicte civitatis et in sepultura per eum facta in medio cori dicte ecclesie videlicet in illa que est a latere sacristie sive hostii introitus dicte ecclesie in qua disset esse recondita quedam cassa suo signo figurata et in ea esse ossa suorum filiorum et eius corpus vestiri iussit habitu fratrum religionis Sancti Francisci». Francesco additionally specified that his wife Honofria and daughter Marsia should be interred with him but that the friars were not to permit any further burials in the tomb for 50 years from the time of his death.

relation to the church's choir²⁵. A particularly clear instance occurs in a notarial act of 13 November 1421, rogated in the choir of San Francesco, arranging funds for a new stained-glass window in the *cappella maggiore*, which is said to be «retro altare maius»²⁶. Certainty on this point is important, as other nearby Franciscan churches across the regional border in the Order's Umbrian province (for example San Francesco, Sansepolcro and San Francesco, Città di Castello) were organised very differently with apsidal choir precincts located behind their high altars²⁷. The accumulated documentary evidence establishes that the Cortona church followed the liturgical template of the Tuscan province, exemplified by the Fra Giovanni plan for Arezzo.

The screen and nave choir had evidently been dismantled by the time Angelo Peruzzi inspected the church in 1583 (fig. 3). The current stalls in the apse bear the date 1551 and it is likely that their commission marked an important reconfiguration of the church. The friars had signed the contract for the choir stalls the previous summer, although the document itself has yet to be identified in the Cortona notarial record²⁸. The two circular marble tomb markers for the Pon-

²⁵ For example, see ASFi, NA 5759, cc. 35r-36v, for an agreement of 29 January 1476 between the Guardian (Fra Antonio Tomassi) and friars of San Francesco and one Francesco Righi, permitting the latter «murare et facere murum sue domus super muro orti dicte ecclesie Sancti Francisci situm extra dictam ecclesiam iuxta capellam maiorem».

²⁶ ASFi, NA 18910, cc. 227v-229r, agreeing funds from the «capelle Sancte Margherite» in the church of San Basilio and from the Venetian investments bequeathed by Francesco Casali «ad fieri faciendum unam fenestram vitream figuratam vel alio modo factam pro fenestra quod est in dicta ecclesia Sancti Francisci retro altare maius dicte ecclesie et in capella dicti maioris altaris». The document was composed «in choro dicte ecclesie» in the presence of the Guardian, Fra Luca Andrea da Castiglione Aretino, and seven other friars.

²⁷ For an up-to-date treatment of the Umbrian material, see D. COOPER, *Revisiting the Umbrian Retro-Choir: Plurality and Choice in the Medieval Franciscan Church Interior*, in *Spaces for Friars and Nuns: Mendicant Choirs and Church Interiors in Medieval and Early Modern Europe*, ed. H. Morvan, Rome 2022, pp. 81-150.

²⁸ While the construction of the choir would have been the responsibility of the Unione dei Luoghi Pii, the payment for drawing up the contract with an (unfortunately) unnamed notary is found in the registers of the convent's expenses, see ASFi, CRS 59.7, c. 157v: «Istesso dì [7 luglio 1550] si fece il contratto del coro dei al notaio soldi tredici denari quattro».

telli family now before the high altar also date from 1550, suggesting that their tombs (described above in the nave choir) were rearranged at the same moment²⁹. To these interventions can be added the notices from the «minutari della Curia» cited by Alberto Della Cella in 1900³⁰. According to these sources, the church's roof was renewed in 1556, its organ in 1557-58, and a new pulpit commissioned in 1560³¹. Taken together, these references suggest a coherent and far-reaching renewal of the church in the 1550s that predated the Apostolic Visitation in 1583 and the subsequent overhaul of the side altars.

The Laparelli Chapel of Saint Louis of Toulouse

The 1607 list preserves a different kind of *memoria* regarding the chapel of Saint Louis of Toulouse, located in the right-hand apse. This chapel had been granted to Pierpaolo Laparelli in the 1460s who in turn promised to renew the glass of the chapel's window. But Padre Iannelli (or the earlier Franciscan source he was transcribing) went on to record the unhappy sequel to the Laparelli concession. Pierpaolo's obligations passed on to his sons Ulisse, Jacopo and Lodovico, who

²⁹ The twin markers bear the family arms and matching inscriptions: «DE PVN-TELLIS.SEPVLCRV.M.D.L.».

³⁰ A. DELLA CELLA, *Cortona Antica: Notizie archeologiche storiche ed artistiche*, Cortona 1900, pp. 122-3. One of Della Cella's sources can now be identified as a volume entitled «Liber allocationum bonorum Unionis 1537-1608» in Cortona's Archivio Diocesano. I am very grateful to Simone Allegria for his help in locating these documents.

³¹ DELLA CELLA, *Cortona Antica*, pp. 122-3, referring to: a contract for the repair of the roof dated 14 June 1556 rogated by Ser Ridolfino Ridolfini (not found in the «Liber allocationum») with the «muratore» Matteo di Paolo Petti; an agreement of 1 December 1557 rogated by Ridolfino Venuti («Liber allocationum», cc. 181v-182r) whereby the Unione entrusted one Maestro Agostino di Bartolomeo Cianciulli with the repair of the organ and its decoration following damage caused by the poor state of the roof (the organ was to be relocated «in pulpito veteri» and Cianciulli's work was endorsed by Onofrio Zefferini on 10 December 1558); a contract of 23 December 1560 rogated by Ser Rodolfino di Bernardo Venuti («Liber allocationum», c. 198v) between the Unione and the «fabro lignario» Tommaso di Andrea Sellari for the construction of a pulpit (described in the original document as «uno suggesto seu pergolo») incorporating four walnut columns three *braccia* high.

left the window half-finished and interpreted the arrangements for the chapel on their own terms («a lor' modo»), equipping the chapel with a missal, a chalice and a frontal, even if the window was left «molto male»³². The list of *obblighi* refers to the original contract in a register of the notary Ser Gaspare di Ristoro for the years 1460-66, which does not survive in the Notarile Antecosimiano. Fortunately, a transcription of the contract, dated 18 November 1463, is preserved in Manoscritto AA in the provincial archives in Santa Croce³³. According to its terms, Pierpaolo undertook to repair the roof or window of the chapel so that the rain did not come in, as well as equipping it with a missal, chalice and «paramenta»³⁴.

It is possible that the 1607 *obblighi* document the memory of a dispute rather than its ongoing reality, as a quittance agreed on 11 July 1500 between the convent and Pierpaolo's sons Ulisse and Lodovico seems to record the resolution of the matter. The friars recalled the concession «iam pluribus annis» to Pierpaolo of the «capellam Sancti Ludovici sitam in dicta ecclesia iuxta altare maius dicte ecclesie ex ala-

³² ASFi, Diplomatico, Adespote, Provenienti da Archivio centrale delle Corporazioni religiose sopresse, 1607, cc. 5v-6r: «La casa di Pietropaolo di Lapo, et heredi di esso Pietropaolo, cioe Messer Ulisse, Jacopo, e Lodovico tutti tre fratelli, cioe figliuoli di detto Pietropaolo sono in perpetuo obligati dare al convento lire sei piccoli per conto dell'offitiatura della loro cappella intitolata S. Lodovico episcopo e confessore, la quale cappella li fù concessa dal general Sansone, et appariscene publico contratto per mano di Ser Gaspare di Ristoro nel sesto suo libro che comincia nel 1460 persino 1466 a carta 72 per la quale concessione s'obliga detto Pietropaolo fare la finestra di detta cappella di vetro, et usa questo termine in esso contratto: *usque ad complectionem dicte fenestre*; loro post mortem Pierpauli hanno fatto mezza finestra, item hanno à fare un messale, un calice, et paramenta cum omnibus necessariis, et loro hanno interpretato a lor' modo, et hanno fatto un palliotto assai dolente, hanno dato calice, e messale, nondimeno la finestra sta molto male». The same text with minor variations appears in ASPTFMC, Corda 1, Fasc. 3, Manoscritto AA, c. 18r.

³³ ASPTFMC, Corda 1, Fasc. 3, Manoscritto AA, cc. 166v-168r (the transcription was made in 1544), with a further summary on c. 169r.

³⁴ ASPTFMC, Corda 1, Fasc. 3, Manoscritto AA, c. 167r: Pierpaolo promised the friars that he would «[...] faciat aptare tectum super dictam capellam si opus ut pluvia non damnificat dictam capellam [...] et obligatus sit [...] facere tectum seu fenestram vitream que est in dicta capella omnibus et singulis eius sumptibus expensis usque ad complectionem sine aliquo intervallo temporis».

tere dextro dicte ecclesie»³⁵. For their part Ulisse and Lodovico handed over to the guardian Fra Gioacchino a missal, chalice and paten³⁶. In addition, the document confirmed that the window and «paramenta» of the altar had been completed several months previously³⁷. In 1583 Peruzzi recorded the chapel still in the hands of the Laparelli, although by this point «tota decrustata», «satis inornatum» and generally neglected³⁸. When Nuti described the church in the 1660s, the chapel's dedication had changed to the Immaculate Conception, and it had received a new altarpiece by Ciro Ferri³⁹. Its patronage rights remained in the hands of the Laparelli and Nuti observed their arms visible in the chapel's window, probably still the glass that had been renewed in 1500⁴⁰. Nuti also alluded to «ricordi» mentioning the chapel going back as early as 1429. For now, Nuti's source for this earlier date is unclear, but it would imply that the dedication predated the 1463 concession to the Laparelli family.

In fact, the dedication is likely to reach further back into the Trecento, if we recall the 1374 consecration inscription listing Saint Louis of Toulouse as the third co-titular of the church after Francis and Anthony. We have already seen how Anthony was commemorated inside via the prominent Casali altar on the *tramezzo* screen, and it would seem logical that the internal topography of the church would similarly acknowledge Saint Louis. The episcopal dedication of the chapel is also likely to have informed the choice of location for the tomb of Ranieri Ubertini, the first bishop of Cortona following the creation of the

³⁵ NA 15697, cc. 192r-v.

³⁶ NA 15697, c. 192r: «unum missalem in carta pecudina bene ligatum et capitulum et manualiter scriptum copertum cum tabulis fodderatis de coreo rubeo valuti florenorum decem auri; item unum calicem cum una patena de argento valute et extimationis florenorum septem auri».

³⁷ NA 15697, c. 192v: «[...] et pluribus mensibus iam elapsis fieri fecerunt fenestram vitream dicte capelle et paramentum pro dicto altari».

³⁸ PERUZZI, *Visita*, p. 67.

³⁹ NUTI, *Convento di Cortona*, c. 23: «Al lato sinistro dell'altar maggiore [Nuti is evidently looking down the church from the high altar] è la cappella de Laparelli sotto il titolo della Concettione immacolata della Madre di Dio. Già il suo titolo principale fu S. Lodovico, trovandosene ricordi dall'anno 1429». For the later decoration of the Laparelli chapel, see the essays by Giura and Grassi in the present publication.

⁴⁰ NUTI, *Convento di Cortona*, c. 23: «con obbligo di provederla d'invetriata, nella quale anco hoggi si scorge l'arme di quella famiglia».

new see by Pope John XXII in 1325. Ubertini died in 1348, probably of the plague, but his tomb is a later and rather complex monument. It has been recognized by Gert Kreytenberg and Guido Tigler that Ubertini's gisant figure is a recarved effigy of a pope, most likely taken from the tomb of Martin IV in Perugia cathedral⁴¹. A lost inscription recorded that the monument was completed in 1360 by the executors of Ubertini's will, but Tigler has suggested that the papal tomb effigy may have been added following the consecration of the church in 1374. The juxtaposition of the tomb for Cortona's founding prelate in the apsidal chapel dedicated to the sainted Franciscan bishop is unlikely to have been coincidental. It suggests a programmatic desire to accommodate the local episcopal authority within the new and greatly enlarged Franciscan church taking shape in the heart of historic centre, at a time when Cortona's official cathedral was the much more modest suburban foundation of San Vincenzo.

The Zaccagnini Chapel of Saint Michael

The 1607 compendium of *obblighi* also sheds new light on the patronage of another altar in the church, that dedicated to Saint Michael. The booklet records that the friars were obliged to celebrate two masses per week for the soul of Bartolomea di Guidone and her son⁴². This

⁴¹ G. TIGLER, *Sculture gotiche a Cortona*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Trecento*, a cura di A. Galli, Firenze 2005, pp. 191-208: 204-7; ID., *Il monumento sepolcrale di papa Gregorio X nel Duomo di Arezzo*, in *Gregorio X pontefice tra occidente e oriente*, atti del convegno storico internazionale (Arezzo 22-24 maggio 2014), a cura di M. Bassetti e E. Menestò, Spoleto 2015, pp. 291-3; GIURA, *San Francesco di Asciano*, pp. 84, 103, n. 116. As Tigler notes, the coats of arms painted on the adjacent chapel pier are medieval and match those on the Ubertini tomb chest, confirming that the present site is the monument's original location.

⁴² ASFi, Diplomatico, Adespote, Provenienti da Archivio centrale delle Corporazioni religiose sopresse, 1607, c. 7v: «Gennaro: A di 16 è obbligato il convento à fare un'annoale per l'anima di Madonna Bartolomea di Guidone, e del suo figliuolo, e per la predetta siamo obbligati due volte in edommada dire una messa all'altare e cappella di S. Michelagnolo, come appare alla tavola in sagrestia, per la quale obligatione habbiamo le terre che lei ci lasciò per non divise con i frati di S. Agostino e non si possono per nullo modo alienare». A near identical text appears in ASPTFMC, Corda 1, Fasc. 3, Manoscritto AA, c. 22r.

information can be matched with the testament of Bartolomea di Bartolomeo Cecholi Tofani, the widowed wife of Guidone di Francesco d'Egidio, rogated by Ser Angiolo di Meo on 26 July 1440. Bartolomea bequeathed 100 gold florins to fund a chapel with an altar and an altarpiece («tabula») in San Francesco next to the altar of Saint Lucy on the side towards the façade⁴³. The location of the Saint Lucy altar is known thanks to the surviving sections of its frescoed altarpiece still extant within the frame of the second altar on the left-hand side of the nave (fig. 1:5)⁴⁴. The Saint Michael altar should have been on the same wall but closer to the façade (fig. 1:6).

Bartolomea left a near identical bequest of a further 100 florins for another chapel in Cortona's Augustinian church, again dedicated to Saint Michael, beside the altar-shrine of Beato Ugolino⁴⁵. Her motivation

⁴³ ASFi, NA 18915, at date: «Domina Bartolomea filia quondam Bartolomei Cecholi Tofani et uxor olim Guidonis Francisci Egidii de Cortona [...]. Item voluit, disposuit, ordinavit et reliquit dicta testatrix quod pro salute anime sue et dicti Michalangeli sui filii fiat et fieri debeat et fundari in ecclesia Sancti Francisci de Cortona, iuxta capellam Sancte Lucie versus faciem anteriorem dicte ecclesie Sancti Francisci, per guardianum et fratres dicti conventus Sancti Francisci, qui pro tempore fuerint, una capella cum altari et tabula sub nomine et titulo Sancti Michaelis Angeli costi in totum centum florenos auri; pro quibus capella, altari et tabula construendis, fundandis et fiendis dicta testatrix reliquit dictis conventui et fratribus Sancti Francisci centum florenos auri de veris et bonis debitoribus dicte testatrix et dicti Michalangeli sui filii et nomina tot dictorum debitorum qui sint solvendo que ascendant ad dictam quantitatem et summam dictorum centum florenos auri, nisi dicta testatrix vivens fieri fundari et costrui fecit dictam capellam cum altari et tabula».

⁴⁴ For the frescoes of the *Martyrdom of Saint Lucy* surmounted by the *Coronation of the Virgin*, their attribution to Jacopo di Mino del Pellicciaio, and a dating to the 1350s, see GIURA, *San Francesco di Asciano*, p. 84. In 1583 the bishop of Sarsina noted the chapel's «picturae [...] valde antiquatae» but made no mention of a patron, see PERUZZI, *Visita*, p. 66. Earlier notarial documents suggest that the Zaccagnini patronised this altar as well as the adjacent chapel of Saint Michael. On 21 June 1496 «Domina Michelangela filia olim Francisci Vannucci Petri et ussor quondam Francisci Christofori Zacchagnini» asked for burial in the church and required the friars to celebrate an annual office of the dead for six years after her death «ad altare capelle Sancte Lucie in dicta ecclesia Sancti Francisci», see NA 5771, cc. 178v-180r.

⁴⁵ ASFi, NA 18915, at date: «Item voluit, disposuit, ordinavit et reliquit dicta testatrix quod pro salute anime sue et Michalangeli sui filii defuncti et filii dicti Guidonis, Francisci et Egidii et eorum redemptione peccatorum fiat et fieri debeat et fundari in

in both cases seems to have been to commemorate her deceased son, Michelangelo, but the altar in San Francesco took precedence as her choice of burial⁴⁶. Eight years later, Bartolomea's cousin (and another beneficiary of her will) Francesco di Cristoforo di Antonio Cecholi Tofani left «paramenta» for the altars of Saint Lucy and Saint Michael in San Francesco, the latter said to have been built by Bartolomea, and their family name is clarified as Zaccagnini⁴⁷. Using the funds left to him by Bartolomea, Francesco also allocated money to settle his share of an outstanding debt for the salary and expenses of the «pictore» (sadly unnamed) who had painted the chapel of Saint Michael⁴⁸.

This work can be related to the detached fresco (fig. 5), now in the convent's Chapter House, found behind the first of the baroque altars on the left-hand side of the nave, precisely the location specified by

ecclesia Sancti Augustini de Cortona, iuxta altare beati Ugolini versus faciem anteriorem dicte ecclesie Sancti Augustini, per priorem et fratres dicti conventus, qui pro tempore fuerint, una capella cum altari et tabula sub nomine et titulo Sancti Michaeli costi in totum centum florenos auri; pro quibus capella altari et tabula fiendis, fundandis et construendis dicta testatrix reliquit dictis conventui et fratribus Sancti Augustini centum florenos auri de veris et bonis debitoribus dicte testatrix et dicti Michaeli sui filii et nomina tot dictorum debitorum qui sint solvendo que sint et ascendant ad dictam quantitatem et summam centum florenos auri, nisi dicta testatrix vivens fieri fundari et construi fecit dictam capellam cum altari et tabula».

⁴⁶ ASFi, NA 18915, at date: «In primis quidam sui corporis sepulturam elegit in ecclesia Sancti Francisci de Cortona secus infrascriptam capellam construendam in dicta ecclesia Sancti Francisci».

⁴⁷ ASFi, NA 18917, at date (8 June 1448): «Franciscus quodam Christofari Antonii Cecholi Tofani Çachangnini [...] sui corporis sepulturam elegit si decessit in Cortona vel eius comitatu apud ecclesiam Sancti Francisci de Cortona in sepulcro predecessorum suorum [...]. Item reliquit de bonis suis iure legati amore Dei et pro salute anime sue et suorum redemptione peccatorum sagrestie conventus fratrum minorum Sancti Francisci de Cortona centum libras denariorum cortonensium, de quibus emi reliquit et mandavit per infrascriptum Francischum Vannis Bartoli eius heredem pianetas et paramenta in ornamentum altarium capelle Sancte Lucie site in dicta ecclesia Sancti Francisci et capelle Sancti Michaelis Angeli, quarum facere et construi fecit in dicta ecclesia Sancti Francisci domina Bartholomea filia quodam Bartholi Cecholi Tofani Çachangnini predicti».

⁴⁸ ASFi, NA 18917, at date: «[...] solvit pictori qui pynxit supradictam capellam Sancti Michaelis Angeli sitam in dicta ecclesia Sancti Francisci pro eius salario et mercede dicte picture [...]».

Bartolomea's testament. This frescoed altarpiece, dated 1445 but unsigned, has been attributed variously to an artist associated with the Salimbeni workshop, or to one closer to the Sienese ambit of Giovanni di Paolo⁴⁹. Its iconography, with Saints Michael and Bartholomew to the right of the Virgin and Child, would accord with the altar's dedication and the name saint of the foundress. On the other side, Saints Francis and John the Baptist could commemorate other members of the family⁵⁰. The location would match that stated in Bartolomea's will and the date of execution, 1445, would fall neatly between her testamentary bequest of 1440 and Francesco Zaccagnini's will of 1448, when the chapel was said to be built and painted. Presumably the high-quality frescoed altarpiece fulfilled Bartolomea's original stipulation for a painted panel.

The altar's patronage by the Zaccagnini family can be traced through the rest of the fifteenth century. On 7 April 1490, the elderly notary Ser Mariotto di Bartolomeo Zaccagnini elected burial in San Francesco before the altar of Saint Michael in a tomb that had been newly built for him and his brothers⁵¹. In 1583 Angelo Peruzzi found the altar's painted decoration «decrustate» by age⁵². In the 1660s,

⁴⁹ For the fresco's original location behind the first altar on the left-hand side, see Anna Maria Maetzke's entry in *Arte nell'aretino: recuperi e restauri dal 1968 al 1974*, a cura di L.G. Boccia, C. Corsi, A.M. Maetzke, Firenze 1974, pp. 80-1, who was unaware, however, of the 1445 inscription, suggesting an attribution to the Salimbeni and a date in the 1410s. This was rejected by M. MINARDI, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni: vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008, pp. 125, 204, in favour of a «pittore toscano» strongly influenced by the Sienese tradition and a date in the second quarter of the Quattrocento, a proposal reinforced by GIURA, *San Francesco di Asciano*, p. 84, noting for the first time the 1445 date and assigning the fresco to «un artista eterodosso influenzato da Giovanni da Paolo».

⁵⁰ In addition to her cousin Francesco, another beneficiary from Bartolomea's will was her cousin Bartolomeo, son of her uncle Giovanni. Bartolomeo's own son Mariotto would later renew the family tomb before the altar, see note 51 below.

⁵¹ ASFi, NA 5771, cc. 123v-124r: «Spectabilis vir Ser Marioctus Bartolomei Iohannis Cechi Tofani de Zachagniniis notarius de dicta civitate Cortone sanus per Dei gratiam mente corpore et intellectu licet senex [...]. Item elegit sui corporis sepulturam quando ipsum mori contingerit apud ecclesiam Sancti Francisci de Cortona in novo sepulcro constructo per se et alios eius fratres iuxta capellam Sancti Michelangeli in dicta ecclesia Sancti Francisci».

⁵² PERUZZI, *Visita*, p. 66: «Altare Sancti Michaelis Angeli sub capella est lapideum,

Padre Nuti was able to recall three altars «vecchi et sproporzionati» crowded together in this corner of the church, dedicated (progressing towards the counter façade) to Saint Michael, San Benardino (fig. 1:7) and the Immaculate Conception. Nuti confirmed the patronage of the Saint Michael altar by the Zaccagnini family, but also added that these three foundations had recently been demolished and replaced by a single altar that was still awaiting a patron to rebuild it in the same form as the others in the church⁵³. Thus Bartolomea Zaccagnini's chapel seems to have met its end, roughly two centuries after its foundation in the 1440s.

The Bernabei Chapel of Saint Michael

The continuous patronage of the Zaccagnini family of the Saint Michael altar is, however, hard to reconcile with the testament of Bernardino di Niccolò Bernabei of 15 January 1512, published by Larry Kanter, where the testator expressed his desire to renew the altar dedicated to the Archangel with a painted panel⁵⁴. Bernardino's wishes

sed caret cruce et candelabris, et picturae sunt prae antiquitate ut plurimum decrustatae [...].

⁵³ NUTI, *Convento di Cortona*, c. 27: «Più giù erano tre vecchi e sproportionati altari; uno de Zaccagnini intitolato S. Michele; l'altro de Brancatii dedicato a S. Bernardino; e il terzo de gli Orselli sotto il titolo della Concettione di nostra Donna, al quale fu eretta una Compagnia di persone devote nel 1585. Ma perché alla chiesa recavano deformità e sconcio, furono levati via, et in loro vece per a tempo se n'è sostituito uno, nella cui tavola è rappresentata la Deposizione di Cristo dalla Croce, aspettandosi che il sito sia richiesto da qualcheduno per farlo edificare a corrispondenza de gli altri moderni». For more detailed consideration of these altars, and the identification of the *Deposition* mentioned by Nuti with the high altarpiece begun by Luca Signorelli, see Giura's essay in this volume.

⁵⁴ L. KANTER, *Francesco Signorelli*, «Arte Cristiana», 82, 1994, p. 210, note 22; the modern archival collocation is ASFi, NA 17889, c. 92r. Bernardino «reliquit et dimisit capelle et seu altari Sancti Michelangeli site in ecclesia Sancti Francisci in Cortona et conventui fratrum dicte ecclesie Sancti Francisci pro dote et causa dotis dicte capelle et altaris, quod dictus testatoris intendit et vult renovare de una tabula picta, unum terrenum vineatum et arboratum stariorum duarum vel circa situm in territorio Campariorum» with the obligation that the friars in perpetuity sing and celebrate a monthly mass and an annual office of the dead.

were backed up via a parallel bequest by his wife Veronica Amadori in her testament of 3 August 1512 to endow the altar with a further parcel of land⁵⁵. Kanter has identified the «*tabula picta*» envisaged by Bernardino as the *Virgin and Child enthroned with Saints Michael, Anthony, Bernardino and Nicholas* attributed to Francesco Signorelli now in the Museo Diocesano (fig. 6), a painting which would acknowledge – as Kanter noted – the altar's dedication, its founder, and also Bernardino's father in its iconography⁵⁶.

⁵⁵ ASFi, NA 17889, c. 88v-89v: «Honesti mulier domina Veronica filia olim Francisci Ser Amatoris de civitate Cortone et uxor ad presens Bernardini Niccolai Barnabei [...] reliquit, legavit et dimisit capelle et altari Sancti Michaelangeli posite in ecclesia Sancti Francisci de Cortona unum petium terreni laborativi stariorum sex vel circa situm in territorio ville Musiglioli» with the same liturgical obligations as those requested by her husband. A later summary of Veronica's testament in ASFi, CRS 59.1, c. 78r, adds that the friars were held to celebrate an office of the dead and masses «al altare di S. Micalangelo di rimpetto al altare del padre S. Francesco, hora demolito [...]». Ricordo cavato da un libro antico di memorie segnato A a 157». This passage was cited but misinterpreted by D. COOPER, *In Medio Ecclesiae: Screens, crucifixes and shrines in the Franciscan church interior in Italy (c.1230-c.1400)*, unpublished PhD dissertation, University of London, 2000, p. 51. The «libro antico di memorie» can now be identified as ASPTFMC, Corda 1, Fasc. 3, Manoscritto AA, where the relevant entry is found on c. 157r, but here the location for the altar endowed by Veronica is specified as «vicino alla cappella delli Alfieri» (now the third chapel on the left-hand side of the nave). These notices seem to refer to the altar of the Crucifix, the final of the Tridentine altars on the left-hand side of the nave, after the Alfieri chapel dedicated to the Annunciation and opposite the altar dedicated to Saints Francis and Margaret of Cortona. Nuti, c. 26, recorded that this altar had previously been dedicated to Saint Michael under the patronage of the Angelieri family. It is likely that this altar of Saint Michael replaced the Bernabei-Amadori foundation when the choir was removed from the nave in 1550-51. The Alfieri chapel was recorded in the upper left-hand side of the nave in Peruzzi's Visitation (fig. 3:4) although the final chapel on that side, while 'sine titulo', was said to belong to the Baldacchini, see PERUZZI, *Visita*, pp. 65-6. The period between the removal of the choir from the nave and the changes set in motion by Peruzzi's directives was likely to have been a fluid one in terms of altar obligations and dedications. For detailed discussion of the Tridentine altars, see Alessandro Grassi's essay in this volume.

⁵⁶ KANTER, *Francesco Signorelli*, pp. 204-5. The painting measures 158 x 149 cm, see L. KANTER, T. HENRY, *Luca Signorelli: The Complete Paintings*, London 2001, pp. 261-2 (with a provenance from San Francesco).

Once again, the 1607 list of *obbighi* offers a potential explanation: that for a period there were two separate altars dedicated to Saint Michael in San Francesco. This seems clear in a summary of liturgical obligations relating to the feast of Saint Michael on 8 May (marking the Archangel's apparition at Mount Gargano), a separate set of notices from the entry relating to the commemoration of Bartolomea's anniversary cited above⁵⁷. Here the register acknowledges Bartolomea's endowment of the feast at the altar of Saint Michael «presso a San Bernardino», which matches the location of the Zaccagnini chapel beside that dedicated to San Bernardino (fig. 1:7). But the passage goes on to specify that a separate commemoration should be made for a «Madonna Cristofana di Pietro di Giobbe» at the altar of Saint Michael which is at the head of the choir – «alla testa del choro» – on the side of the chapel of «Messer Lodovico» (i.e. the Laparelli chapel dedicated to Saint Louis of Toulouse, discussed above, in the southern apse; fig. 1:3). With its location specified at the head of the choir rather than in the lower nave and on the right-hand side of the nave and not the left, the clear intention seems to be to distinguish this altar from that of the Zaccagnini.

While the relationship between Bernardino Bernabei and Cristofana di Pietro remains unclear for now, it would make sense to link Bernardino's endowment and Francesco Signorelli's altarpiece with an altar located by a choir. The panel's rectangular format, without (it seems) any crowning element, could reflect the relatively restricted height available to a chapel abutting a choir precinct or screen. The Signorelli altarpiece also has a pendant panel of very similar shape and size by the same artist, depicting the Virgin and Child with four Franciscan saints (Francis, Louis of Toulouse, Bonaventure and Anthony), also now in the Museo Diocesano⁵⁸. The shared format of these two

⁵⁷ ASFi, Diplomatico, Adespote, Provenienti da Archivio centrale delle Corporazioni religiose sopresse, 1607, c. 9v: «A di 8 [May] habbiamo à fare la festa di S. Angelo per l'anima di Madonna Bartolomea di Guido, la quale ci lasciò le terre di S. Marco, all'altare di S. Agnolo presso a S. Bernardino. Item el di seguente habbiamo à far l'offitio per l'anima della sopradetta al predetto altare. A di 10 habbiamo à fare un'altra festa di S. Angelo all'altar di S. Angelo alla testa del choro verso la cappella di Messer Lodovico per l'anima di Madonna Cristofana di Pietro di Giobbe, per la quale festa habbiamo un pezzo di terra, et il di seguente l'offitio al predetto altare». A near identical text is found in ASPTFMC, Corda 1, Fasc. 3, Manoscritto AA, c. 26r.

⁵⁸ This panel measures 157 x 155 cm and was in the church of the Gesù in 1866, see

altarpieces has already led Giovanni Giura to suggest that they were commissioned for a pair of screen altars, and this proposal is supported, with some nuance, by the new documentation presented here⁵⁹.

The location «in testa del choro» finds a match in the *obblighi* attached to the altar of Saint Anthony, which was originally «nel mezzo della chiesa», a descriptor – as we have seen – that is best explained as placing the chapel against a monumental *tramezzo* screen⁶⁰. But the 1607 list goes on to say that now – «hora» – the Masses and offices endowment by Francesco Casali were to be celebrated at the chapel at the «testa del coro verso l'organo» which was now dedicated to Saint Anthony. The organ has always been located on north side of the upper nave, so we have evidence for two altars located at the head of the choir, one on either side of the church (fig. 2).

Interpreting these notices is challenging, as the 1607 compendium of *obblighi* evidently mixed together records from different phases of the building's liturgical evolution – in other words, «hora» may refer to a time before 1607. Here, parallels with other Franciscan churches may be helpful. San Francesco, Pisa, underwent two distinct rearrangements in the sixteenth century. In the 1520s, the main *tramezzo* screen seems to have been demolished but the nave choir precinct was retained, which then received a new façade fronted by marble columns. This more open nave arrangement – comparable perhaps to the free-standing precinct which still survives in Venice at the Frari – stood for half a century before the nave was cleared in 1577 and the choir relocated in the *cappella maggiore* behind the high altar⁶¹.

A similar double renewal could explain the Cortona documents. According to this reading, a nave *tramezzo* dating back to the fourteenth century (and incorporating the Casali altar dedicated to Saint Anthony) would have been demolished in the early sixteenth century. Although the *tramezzo* was torn down, the nave choir was retained and its exterior facing the nave was enhanced with two new (or renewed) altars, one to the right dedicated to Saint Michael (fig. 2:4) and one to

KANTER, HENRY, *Luca Signorelli: The Complete Paintings*, pp. 225-6, cat. no. 92 (with a suggested date of c.1509-11).

⁵⁹ See Giura's essay in this volume.

⁶⁰ See above, note 19.

⁶¹ The Pisan rearrangements are discussed in D. COOPER, *Redefining the Altarpiece in Early Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan context*, «Art History», 36, 2013, pp. 686-713, at p. 704.

the left taking over the Saint Anthony dedication from the demolished Casali *tramezzo* altar. These new altars, «alle teste del coro», received the matching altarpieces by Francesco Signorelli now in the Museo Diocesano. Very likely, this reconfiguration was coordinated with the project for a new high altarpiece commissioned from Luca Signorelli and left unfinished at the artist's death in 1523⁶². This modernised nave arrangement, however, had already disappeared by the time of the 1583 visitation (fig. 3), which would have surely mentioned the two choir altars had they still been standing. The second change is likely to have happened in the 1550s, beginning with the commission for a new set of choir stalls in 1550-51. If this timeline is correct, it implies that a significant renewal of the church's principal internal arrangements in the 1510s or 1520s was superseded by another in under four decades.

Conclusions

This preliminary review of the documentary evidence confirms that San Francesco is fundamentally the «locus novus» that the Cortona friars – in Fra Giunta Bevignate's words – were not afraid to build around 1300⁶³. As Giura has shown, analysis of the surviving fresco fragments indicates that the nave must have been fundamentally complete by the 1340s, some decades before the official consecration in 1374. A testamentary bequest of 3 October 1385 asked the friars to block up a window to complete a chapel in the church, suggesting that by this date the existing architecture was being altered to accommodate new or enlarged altars⁶⁴. Yet there was clearly ample space for

⁶² For the high altarpiece project, see T. HENRY, *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven and London 2012, pp. 305-6. Signorelli was asked to paint «unam tabulam Sancte Crucis» which may have been a *Deposition* or *Crucifixion*. Luca's nephew delivered the painting in 1530 but it does not survive.

⁶³ IUNCTAE BEVEGNATIS, *Legenda de vita et miraculis beatae Margaritae de Cortona*, ed. F. Iozzelli, Grottaferrata 1997, p. 392.

⁶⁴ ASFi, NA 14762, at date: «Nucius quodam Ser Alani Bartholi de Cortona» elected burial «apud ecclesiam Sancti Francisci de Cortona subtus capellam et prope altare ipsius capelle quam fecit hedificari in dicto loco per dictum Bartholum olim eius avum, cui locho sive sepulture iuxit et voluit dictus testator construi et fieri debere quodam monumentum sive avellum per infrascriptos eius heredes [...] ac etiam vo-

new chapel foundations well into the Quattrocento, indicating that the dimensions of the church may have been intended to stimulate lay demand for altars as much as meet it. The evidence for Cortona confirms the importance of frescoed altarpieces for mendicant church interiors, to the extent that the fresco commissioned for the Saint Michael altar satisfied a testamentary bequest for a «tabula».

The reconstruction of the interior sketched above will undoubtedly change as more sources are ‘excavated’ from the archives. It is to be hoped that more evidence will emerge for the Saint Nicholas altar, which was clearly an important and early element of the interior to judge from the indulgences granted to it in 1379⁶⁵. The left-hand apsidal chapel had an early dedication to Saint Catherine of Alexandria although its original patronage is unclear (fig. 1:2)⁶⁶. The construction

luit et iuxta dictus testator quod quedam fenestra que est ante dictum altare murare et murari debere et super ipso muro sive locho pingatur et pingi debeat unus crucifixus cum figura Beate Virginis Marie et figura Sancti Iohannis Evangeliste». GIURA, *San Francesco di Asciano*, p. 103 note 115, identifies a fragmentary figure of the Virgin high up on the left-hand nave wall close to the counter façade as the relic of a Crucifixion, although there appears to be no trace of a window on the matching section of the exterior. Given that Nuccio confessed to being «corpore languens» and had grandchildren of his own, the fact that this unspecified altar had been founded by his grandfather Bartolo suggests that it dated back to the first half of the century. The 1583 visitation recorded an altar dedicated to Saint Bartholomew on the right-hand side of the nave, «cum picturae omnes sint decrustatae», see PERUZZI, *Visita*, p. 67.

⁶⁵ For preliminary considerations, see Giura’s essay in the present publication. By the late fifteenth century the Saint Nicholas altar was under the patronage of the Ristori family. On 19 November 1500, «Ristorus quondam Egidii Gulielmi Ristori» requested burial «in sepulchro seu avello prope capellam seu altare Sancti Nicolai quod ipse habet in ecclesia Sancti Francisci», see NA 15697, c. 206r. The 1583 visitation recorded on the right-hand nave wall the «altare Sancti Nicolai, quod dicitur esse illorum de Ristoris, et est valde neglectum ac omnibus destitutum», and ordered its demolition, see PERUZZI, *Visita*, p. 67.

⁶⁶ On 25 July 1406, «Bartholomeus olim Pucii Vannis» specified burial «apud ecclesiam Sancti Francisci de Cortona iuxta et ante capellam Sancte Chatherine» leaving two gold florins per year for the annual celebration of the Saint’s feast in that chapel and a further ten «expendendos in tecto et pro tecto dicte ecclesie». Bartolomeo’s devotion to Saint Catherine is underlined by further bequests for the repair of the church of «Sancte Chatherine de Burscinella» (the *frazione* of Burcinella below Cortona) and for the foundation of a new hospital in the city, «quod hospitale vocetur

of the Misericordia hospital immediately to the south of the church, begun in 1441, evidently had repercussions for San Francesco. The frame of a large portal is clearly visible on the southern exterior of the nave, now marooned high above the Via Giuseppe Maffei (fig. 1:P)⁶⁷. This must have been a major public entrance in the Trecento, with ramifications for the sequence of altars along the right-hand side of the nave⁶⁸. A chapel of Saint John the Baptist is recorded in 1450, a dedication that had entirely disappeared by the time of Peruzzi's visitation⁶⁹. The frescoed altarpiece attributed to Bartolo di Fredi and dated to ca.1360 recovered from behind the first baroque altar on the right-hand side of the nave (fig. 1:9) could be a candidate for either the

et nominetur et vocari et nominari debeat et nuncupari hospitale Sancte Chaterine in quo Christi pauperes receptentur amore Dei et Virginis gloriose Marie et sancte Chaterine». See ASFi, NA 18906, cc. 235v-238r. Bartolomeo's bequest is cited in ASFi, Diplomatico, Adespote, Provenienti da Archivio centrale delle Corporazioni religiose sopresse, 1607, c. 2v, and ASPTFMC, Corda 1, Fasc. 3, Manoscritto AA, c. 12r, although it seems that the legacy was only partially honoured («tamen non danno se non quattro lire per fiorino non so per che causa non diano tanto quanto sono obligati danno in tutto lire dodici»). In 1583, Peruzzi recorded the chapel's patronage in the hands of the heirs of Caterina Rodolfini, see PERUZZI, *Visita*, p. 65.

⁶⁷ The site of the hospital was called the «piano» of San Francesco, suggesting an open space before the church. See, for example, the testamentary bequest at ASFi, NA 18916, at date (23 April 1443): «Item hospitali novo quod actualiter erigitur et edificatur in terziero Sancti Marci de Cortona in loco cui dicitur *El Piano de Sancto Franescho* sub vocabulo Sancte Marie de Misericordia libras duas denariorum florenorum parvorum expendendas in fabrica dicti hospitalis».

⁶⁸ The new complex of the Misericordia included an elevated corridor which gave direct access to the chapel of Saint James administered by the hospital.

⁶⁹ ASFi, NA 18917, at date (2 November 1450): «Nobilis domina domina Clara filia quodam Lodovici Alberti de Boscolis de Aretio et uxor olim egregii legum doctoris domini Andree Iohannis domini Guidonis de Alferiis» requested burial «in ecclesia Sancti Francisci de Cortona in sepulcro dicti domini Andree et filorum sito sub capella Sancti Iohannis Batiste». On 28 June 1448, «Nobilis domina domina Madalena filia quodam Angeli Bandini de comitibus de Cegliolo» had asked for burial «si eam mori contigerit in Cortona in ecclesia Sancte Margarite seu in ecclesia Sancti Francisci de Cortona in sepultura eius matris qua est sub capella olim domini Andree de Cortona ut dixit»; ASFi, NA 5859, at date. If these bequests refer to the same foundation, they would suggest that Andrea Alfieri, Cortona's leading lawyer in the early Quattrocento, may have been the patron of the Baptist chapel.

Baptist or Saint Nicholas chapels (both saints are depicted to the right of the central Virgin and Child)⁷⁰. Future discoveries may clarify the identity and location of the crucifix that was associated with the cult of Beata Margherita: for now we may note a testament dated 4 October 1426 requesting burial before an unspecified crucifix close to the sacristy⁷¹. The early display of the Byzantine reliquary of the Holy Cross donated by Brother Elias is similarly unclear⁷². It would be satisfying to have documentation to confirm the likely provenance of Pietro Lo-

⁷⁰ For further discussion of this fresco, see Giovanni Giura's essay in the present volume.

⁷¹ ASFi, NA 18031, c. 33v: «Domina Francisca filiam olim Bastiani Iusti de Cortona sana per Iesus Christi gratiam mente et intellectu licet corpore languens [...]. Imprimis elegit sui corporis sepulturam apud ecclesiam Sancti Francisci de Cortona iuxta crucifixum dicte ecclesie et sacrestiam predictae ecclesie». This area, linked to both the successive organs commissioned by the church and the *laudesi* confraternity that gathered in this location, is discussed extensively in Francesco Zimei's contribution to the present volume. Other requests for burial in this area include «Egidius olim Magistri Venture Signorelli» (great, great uncle of the painter Luca) whose testament rogated on 11 October 1417 specified «sepulturam [...] apud dictam ecclesiam Sancti Francisci inter sagrestiam et hostium dicte ecclesie quod est prope dictam sagrestiam», see ASFi, NA 18909, at date. On the Signorelli family tree, see D. BORNSTEIN, *Provincial Painters: Local artists in Quattrocento Cortona and the origins of Luca Signorelli*, «Renaissance Studies», 14, 2000, pp. 435-52. Egidio (or Gilio) had earlier been appointed syndic of San Francesco on 28 January 1406 in the choir of the church in the presence of 13 friars, see ASFi, NA 18906, cc. 166v-167v. For the early cult of Beata Margherita and associated artworks, see J. CANNON, A. VAUCHEZ, *Margherita of Cortona and the Lorenzetti: Sienese art and the cult of a holy woman in medieval Tuscany*, University Park, Pennsylvania 1999. For further discussion on the identity of the crucifix in question, see Giovanni Giura's essay in the present volume (with preceding bibliography).

⁷² Occasional testamentary bequests refer to the reliquary but without specifying its terms of display. See, for example, ASFi, NA 18917, at date (12 November 1448): «Item Cruci Sancta existenti in dicta ecclesia Sancti Francisci et in contemplatione superstitionibus dicte Crucis Sancte unum parum doppiorum de cera ponderis octo librarum in totum pro illuminando dictam Crucem Sanctam temporibus oportunis». On 27 June 1449, «Domina Francisca filia quondam Ser Ugucionis Landi olim notarii de Cortona» left eight florins «pro adiutorio sive fabrica seu ornamento cuiusdam tabernaculi fiendi in dicta ecclesia Sancti Francisci pro retinendo lignum Sanctissime Crucis domini nostri Iesu Christi quod est in dicta ecclesia Sancti Francisci et hoc in casu in quo dictum tabernaculum fiat et quando fiet in dicta ecclesia et non aliter», see ASFi, NA 5859, at date.

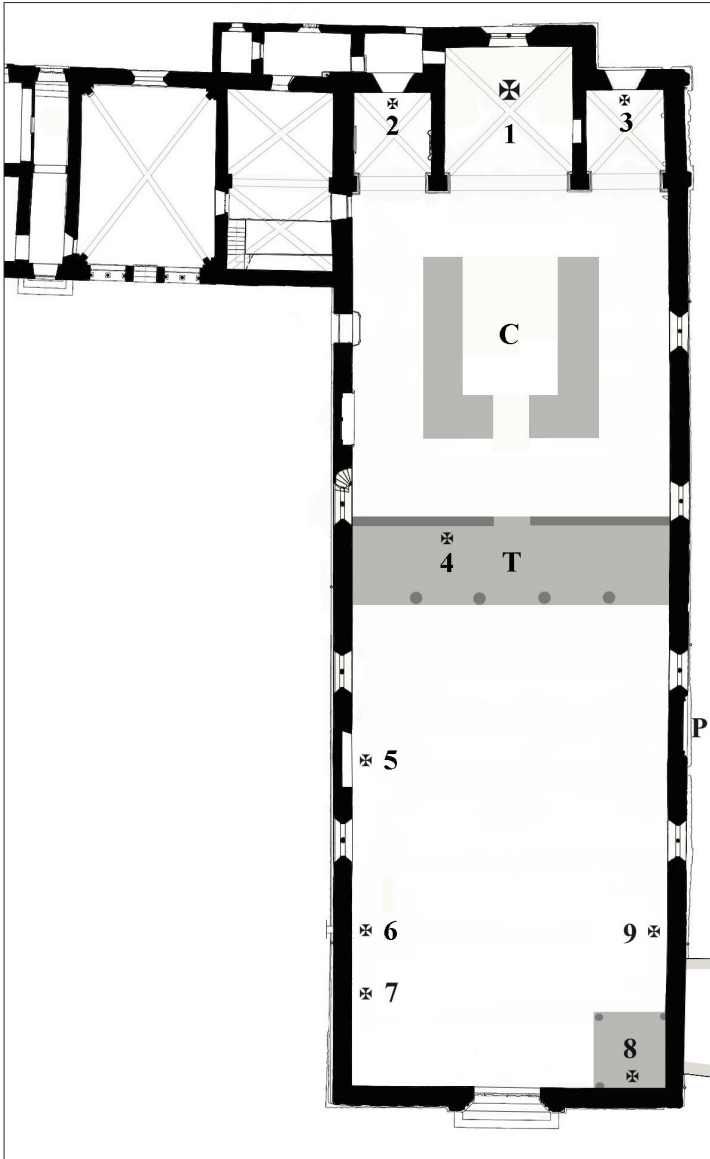
renzetti's majestic painted cross from San Francesco, as persuasively argued by Andrea De Marchi elsewhere in this volume. Symmetrical sockets on the inner faces of the *cappella maggiore* piers, immediately above the capitals at the springing of the arches for the lateral apsidal chapels, are suggestive of a beam to support such a cross (fig. 7)⁷³.

With so much of the surviving archival record left to explore we can be confident that our understanding of the artistic fabric and liturgical configuration of San Francesco's interior will evolve further with future research. But from this preliminary investigation, it is clear that the church was in a near constant state of flux, as specific initiatives focused on individual chapels interacted and competed with efforts to develop coherent schemes for the wider interior.⁷⁴ The time lags inherent in the patronage of ecclesiastical art (marshalling resources, waiting for legacies to arrive) ensured that these schemes overlapped as well as superseded each other. The documented disputes concerning the Laparelli and the Saint Louis chapel discussed above remind us that promises were not always realised, or were only delivered many decades later. If the current church of San Francesco must be discounted from the debates around the origins of mendicant architecture, it can be reassessed as a dynamic and responsive arena for the artistic and devotional concerns of the *cortonesi* during the fourteenth and fifteenth centuries, and a valuable addition to our understanding of the Franciscan church interior in this period.

DONAL COOPER

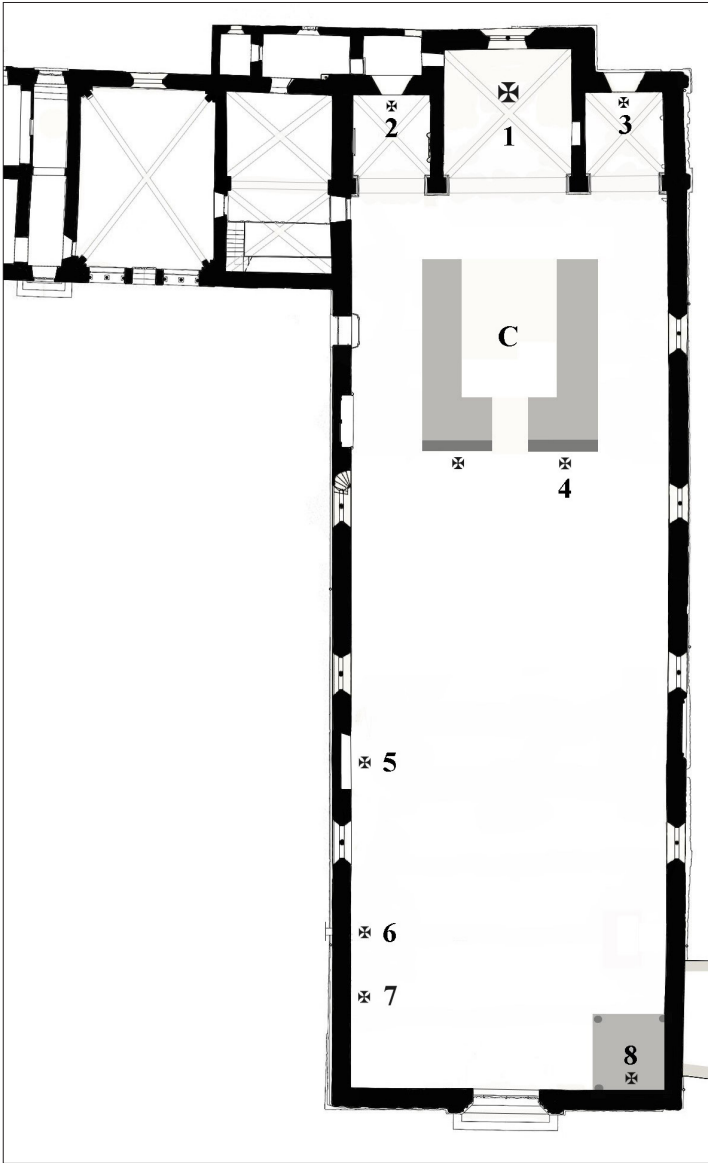
⁷³ The crucifix has a provenance from the nearby church of San Marco, which took its title from the parish church of San Marco demolished in the late eighteenth century, see DELLA Cella, *Cortona antica*, pp. 210-1. San Marco is recorded as having a notable image of the crucifix in the Quattrocento. On 6 November 1448, the local archdeacon «Dominus Benedictus» requested burial «in ecclesia Sancti Marci de Cortona in sepulcro quod dictus testator construi fecit in dicta ecclesia sub figura et lampade crucifixi»: ASFi, NA 18917, at date. Similar sockets are visible at the entrance to the *cappella maggiore* in San Domenico, Cortona, noted as possible evidence for a beam by COOPER, *In Medio Ecclesiae*, pp. 129-30.

⁷⁴ This study of San Francesco, Cortona is indebted to (and in turn reinforces) the interpretative model for mendicant architectural practice advanced by Caroline Bruzelius, which reassesses the church buildings of the friars as organic and responsive endeavours: C. BRUZELIUS, *Preaching, Building, and Burying: Friars in the medieval city*, New Haven and London 2014.



1. San Francesco, Cortona, interior arrangement in the early fifteenth century, with altar dedications referred to in the text.

- | | |
|--|--|
| 1: High altar | 7: San Bernardino (from 1453) |
| 2: Saint Catherine | 8: Saint James |
| 3: Saint Louis of Toulouse | 9: Saint John the Baptist or Saint Nicholas? |
| 4: Saint Anthony of Padua (approximate location) | C: Conventual choir precinct |
| 5: Saint Lucy | T: Tramezzo screen |
| 6: Saint Michael (Zaccagnini) | P: Former lateral portal |



2. San Francesco, Cortona, interior arrangement from c.1512-c.1550, with altar dedications referred to in the text.

- | | |
|-----------------------------|-------------------------------|
| 1: High altar | 5: Saint Lucy |
| 2: Saint Catherine | 6: Saint Michael (Zaccagnini) |
| 3: Saint Louis of Toulouse | 7: San Bernardino |
| 4: Saint Michael (Bernabei) | 8: Saint James |
| | C: Conventual choir precinct |

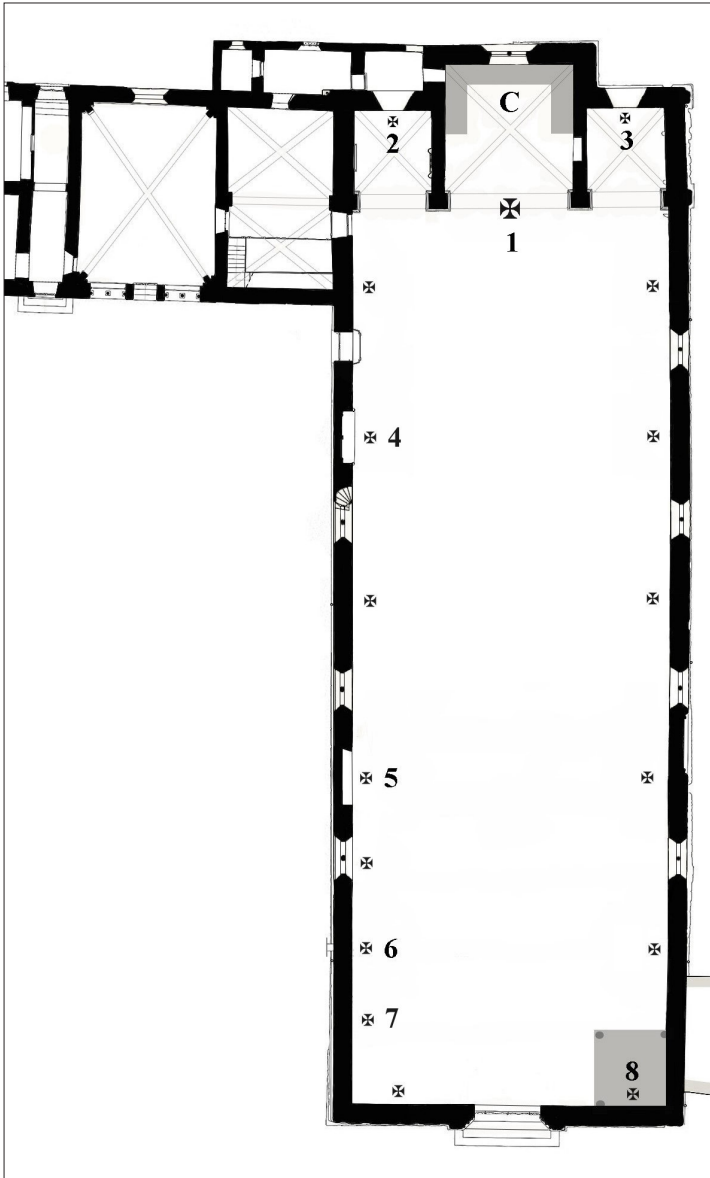
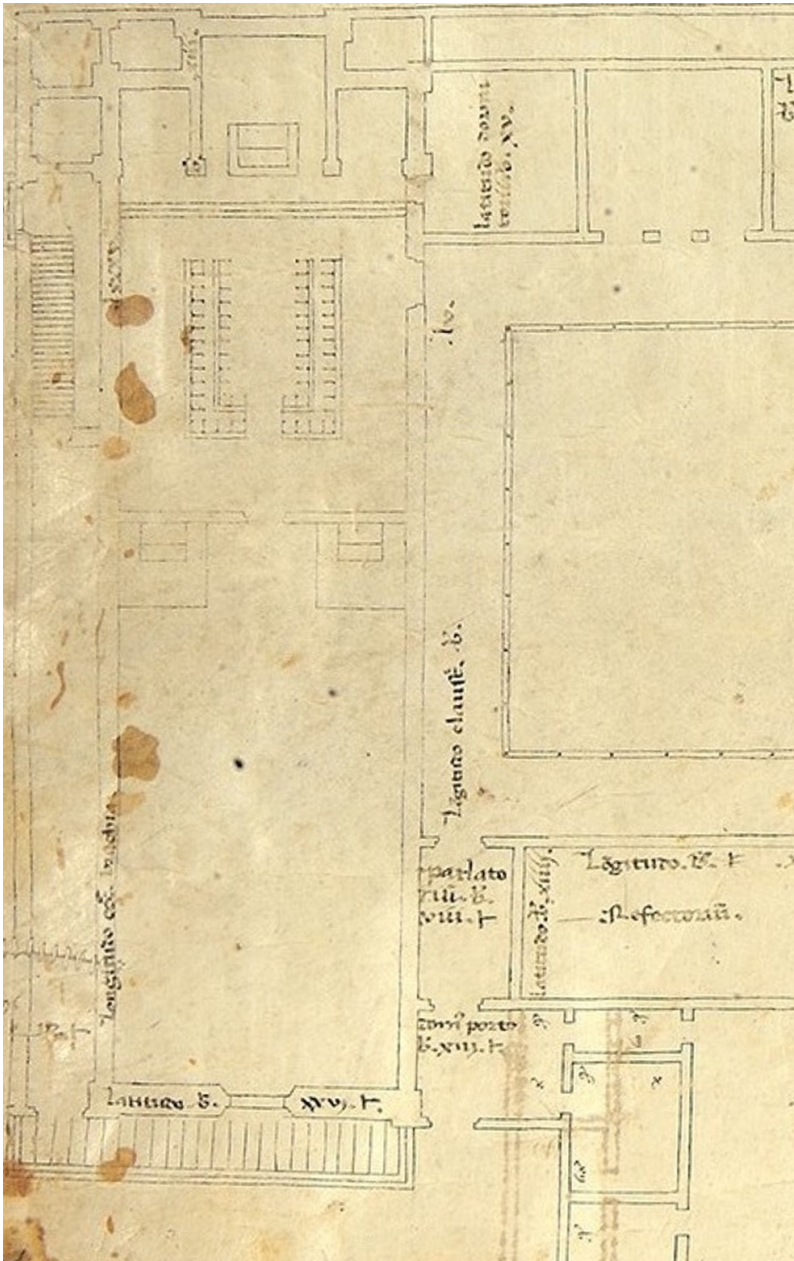
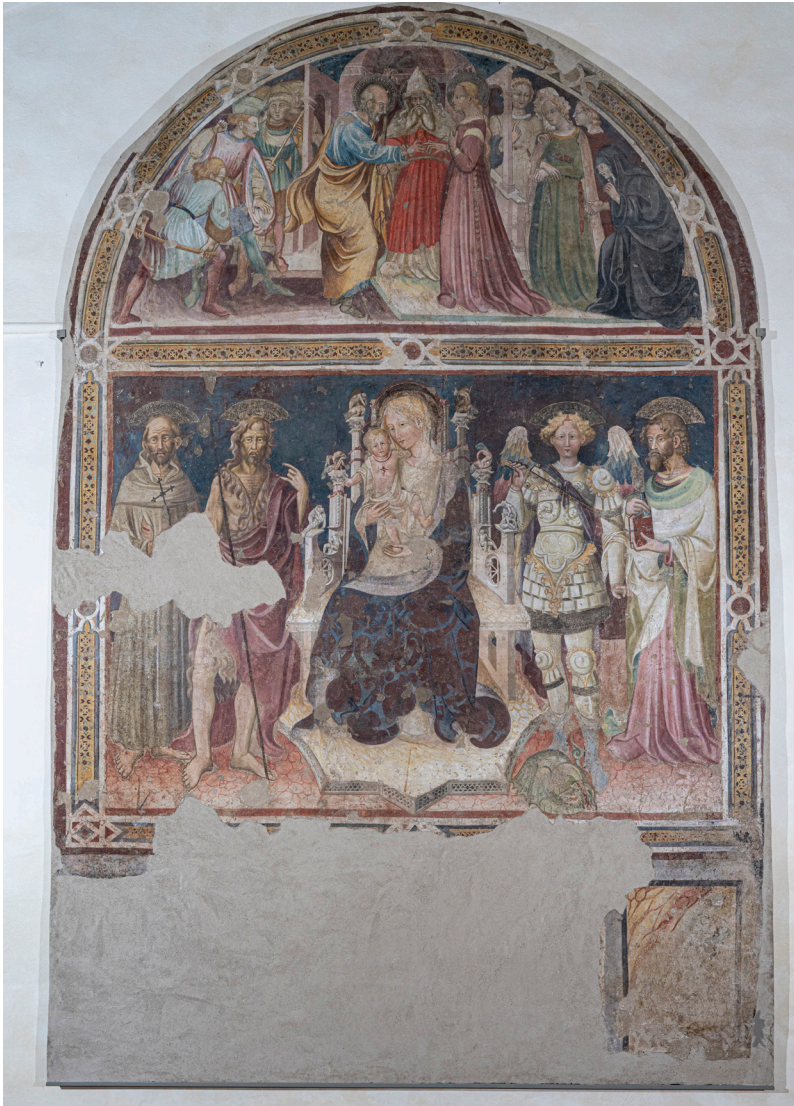


Fig. 3: San Francesco, Cortona, interior arrangement 1583 (Peruzzi Visitation), with altar dedications referred to in the text.

- | | |
|----------------------------|-------------------------------|
| 1: High altar | 5: Saint Lucy |
| 2: Saint Catherine | 6: Saint Michael (Zaccagnini) |
| 3: Saint Louis of Toulouse | 7: San Bernardino |
| 4: Annunciation (Alfieri) | 8: Saint James |
| | C: Conventual choir precinct |



4. Fra Giovanni da Pistoia(?), plan on parchment for the church and convent of San Francesco, Arezzo (detail of the church), fourteenth century; Arezzo, Archivio capitolare, Carte di varia provenienza 873.



5. Anonymous Tuscan painter, *Virgin and Child with Saints Francis, John the Baptist, Michael and Bartholomew*, with the *Marriage of the Virgin* in the lunette, dated 1445, detached fresco; Cortona, San Francesco, Chapter House (formerly left-hand wall of the church).



6. Francesco Signorelli, *Virgin and Child enthroned with Saints Michael, Anthony, Bernardino and Nicholas*, c.1515; Cortona, Museo Diocesano (formerly San Francesco).



7. Cortona, San Francesco, detail of arch over the high altar with socket, potentially to hold a transverse beam across the mouth of the apse.

Il tempietto reliquiario della Croce Santa: annotazioni storico-artistiche

Il tempietto reliquiario della Croce Santa di San Francesco a Cortona, ancora oggi collocato sull'altare maggiore della chiesa (fig. 1), si configura come un pezzo di oreficeria unico per il suo valore storico-artistico e per l'interesse delle sue intricate vicende esecutive tra XVI e XVII secolo. L'imponenza della struttura, la ricchezza degli ornamenti¹ e il rilevante valore estetico dell'opera testimoniano con chiarezza l'importanza che la reliquia della Croce Santa ebbe per Cortona e per la sua comunità agli inizi del Cinquecento, allorché si decise di dare una nuova posizione di rilievo al frammento sacro e alla sua stauroteca eburnea bizantina, all'interno dell'edificio francescano, aggiornando il tutto attraverso un linguaggio più consono all'epoca².

Il tempietto, oggi apparentemente apprezzabile come opera finita, vide succedersi alla sua esecuzione ben quattro artisti che mai lo portarono a termine definitivamente, lasciandolo in uno stato di incompiutezza ben celata dall'alta qualità dei singoli pezzi che lo compongono. Seguendo i cambiamenti di gusto che attraversarono un secolo (tra

Per una prima versione di questo testo si veda D. SIMONELLI, *Il tempietto reliquiario della Croce Santa: emergenze storico-artistiche*, in *Frate Elia, il primo Francescanesimo e l'Oriente*, a cura di G. Marius Caliman, Spoleto 2019 (Cortona francescana. Nuova serie, 2), pp. 85-98. A integrazione di quanto espresso di seguito in questo mio contributo si vedano i recenti saggi sul tabernacolo cortonese di Massimo Moretti e Patrizia Rocchini in *Del Barocco Ingegno. Pietro da Cortona e i disegni di architettura del '600 e '700 della collezione Gnerucci*, Catalogo della mostra (Cortona, 18 giugno-18 settembre 2022), a cura di S. Roberto, Roma 2022.

¹ Il tempietto è caratterizzato da decorazioni, figurazioni e finiture in argento elegantemente lavorato. Altre strutture e ornamenti sono invece in rame e ottone.

² L'interesse per la reliquia e per la stauroteca rinacque probabilmente già nella seconda metà del XV secolo. Sulla reliquia e la stauroteca eburnea cfr. S. LEGGIO, *La stauroteca eburnea della chiesa di S. Francesco a Cortona*, «Arte medievale», n.s. IV, 2014, pp. 9-34, e M.A. VILLANO, *La stauroteca eburnea della chiesa di San Francesco a Cortona*, «Contesti d'arte», 3, 2023, pp. 10-24.

il 1507 e il 1608 circa), ben visibili dalla lettura accurata dell'opera, il perugino Cesarino di Francesco del Roscetto, il cortonese Girolamo Palei, il romano Paolo Tornieri e lo scultore di Cortona Bernardino Radi contribuirono alla realizzazione delle varie parti ancora ammirabili del reliquiario.

Nel 1507 il Comune di Cortona, probabilmente anche con il contributo fattivo del Signorelli, che ben conosceva la realtà umbra, incaricò di lavorare all'importante tabernacolo della Croce Santa il giovane e valente orafo perugino Cesarino del Roscetto³, poi ricordato iperbolicamente nei secoli successivi come il Cellini umbro⁴.

Cesarino, figlio di Francesco di Valeriano, pure lui importante orafo di Perugia⁵, apprese l'arte del disegno e della pittura presso il Perugino⁶, alla bottega del quale ebbe modo di conoscere Raffaello Sanzio, con il quale rimarrà in stretti rapporti d'amicizia negli anni successivi⁷. Già intorno al 1495 abbiamo sue notizie in qualità di cesellatore, allorché lo troviamo impegnato, insieme al padre Francesco e forse al fratello maggiore Federico, nell'esecuzione di un ferro da cialde con l'insegna del cardinale Ascanio Sforza, pezzo interessante oggi conservato presso la Galleria Nazionale dell'Umbria⁸. Più o meno negli stessi anni lavora alle sue prime opere autonome, due croci astili in argento, una per il duomo di Poggio Mirteto, nel reatino⁹, l'altra per la chiesa di San

³ Non è più esistente il contratto di allogazione dell'opera. Un documento riguardante il padre di Cesarino, Francesco, conferma grossomodo la datazione dell'incarico al figlio da parte del Comune di Cortona: «1507, 10 novembre; Francesco di Valeriano soprannominato Roscetto, consapevole che suo figlio erasi obbligato a Mariotto di Egidio da Cortona di lavorare un tabernacolo di argento da riporvi il legno della Santa Croce, ratifica e approva lo stromento fatto sopra ciò da ser Bernardino notaio cortonese»; cfr. A. ROSSI, *Gli orefici Francesco di Valeriano, detto il Roscetto, e i suoi figli Federico e Cesarino*, Perugia 1873, p. 18.

⁴ G. MANCINI, *Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il comune di Cortona*, Cortona 1867, p. 79.

⁵ Su Francesco di Valeriano cfr. ROSSI, *Gli orefici Francesco di Valeriano*; C.G. BULGARI, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*, Roma 1983, p. 311.

⁶ Cfr. L. CIFERRI, *Cesarino del Roscetto: il Cellini umbro*, Tesi di laurea, relatore F.F. Mancini, Università di Perugia, a.a. 1993-94, pp. 31-3.

⁷ *Ibid.*, pp. 33-5 e quanto specificato in questo testo alla nota 16.

⁸ *Ibid.*, pp. 80-1.

⁹ Sulla croce astile cfr. *ibid.*, pp. 88-91.

Michele Arcangelo ad Agello, nei pressi di Magione¹⁰. Quest'ultima, pezzo di buona qualità, acclara le frequentazioni pittoriche del giovane orafo che dimostra qui di conoscere benissimo l'opera del suo primo maestro Pietro Perugino e di altri insigni artisti umbri quali Piermatteo d'Amelia¹¹. Cesarino lascia altresì trasparire rapporti con la produzione giovanile di Raffaello, potendosi riscontrare nel pezzo di Agello contatti stilistici con la celebre croce astile dipinta, attribuita all'urbinate, oggi conservata presso il museo Poldi Pezzoli di Milano¹². Agli inizi del XVI secolo, dopo aver lavorato assieme al fratello Federico a una mazza d'argento per la Signoria di Perugia, oggi dispersa¹³, eseguì dapprima un'urna per le votazioni dei decemviri perugini, opera argentea di fine fattura, attualmente alla Galleria Nazionale dell'Umbria¹⁴, e in seguito, dopo il 1508 (terminandola attorno al 1520), lavorò a un'interessante croce stazionale d'argento per il santuario mariano di Mongiovino, a poca distanza da Panicale¹⁵. In quegli stessi anni sono attestati i suoi rapporti diretti con Raffaello¹⁶ sia a Perugia sia a Roma, dove a partire

¹⁰ Sulla croce di Agello cfr. *ibid.*, pp. 84-5; la studiosa ha inserito l'opera fra quelle attribuite a Cesarino, pur negandogli sostanzialmente la paternità del manufatto che in questa sede pare invece potersi ancora avvicinare, stilisticamente e culturalmente, al periodo giovanile dell'orafa perugino; alla stessa fase può forse associarsi anche un'altra croce d'argento proveniente dalla chiesa di Santa Lucia di Montecolognola nei pressi di Magione.

¹¹ Si veda in particolare l'*Annunciazione* incisa al centro sul retro che ricorda da vicino il medesimo soggetto dipinto da Piermatteo d'Amelia nella tavola oggi conservata a Boston presso l'Isabella Stewart Gardner Museum.

¹² Sull'opera attribuita a Raffaello cfr. A. DI LORENZO, in *Raffaello. Il sole delle arti*, Catalogo della mostra (Venaria Reale, Torino, 26 settembre 2015-24 gennaio 2016), a cura di G. Barucca e S. Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo 2015, pp. 196-201.

¹³ L'opera, oggi non più reperibile, è databile al 1506. Sulla mazza d'argento cfr. CIFERRI, *Cesarino del Roscetto*, pp. 38-9.

¹⁴ Sull'urna, la cui datazione non è specificamente definita, cfr. *ibid.*, pp. 106-7.

¹⁵ Sulla croce di Mongiovino cfr. *Ibid.*, pp. 94-6; C. BIZZARRI, *Gli Arredi Sacri del Santuario di Mongiovino*, Mongiovino 2005, pp. 31-5; EAD., in *Pintoricchio*, Catalogo della mostra (Perugia-Spello, 2 febbraio-29 giugno 2008), a cura di V. Garibaldi e F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2008, pp. 422-3. L'esecuzione dell'opera fu avviata sicuramente dopo il 1508 (anno di inizio dei lavori di costruzione del Santuario cfr. CIFERRI, *Cesarino del Roscetto*, pp. 95-6), in una data prossima al 1513 (cfr. BIZZARRI, *Gli Arredi Sacri*, p. 33).

¹⁶ Questi rapporti stretti di Raffaello con Cesarino sono attestati in un messaggio

dal 1508 terrà una sua bottega¹⁷ e sarà ricordato iscritto alla Corporazione di San Luca ancora nel 1527¹⁸. Del periodo romano di Cesarino si rammentano due tondi in bronzo eseguiti nel 1510 per l'importante banchiere senese Agostino Chigi¹⁹. Questi due pezzi, realizzati su disegno di Raffaello, sono stati associati a un'opera grafica del Sanzio elaborata per un piatto²⁰, ora conservata all'Ashmolean Museum di Oxford²¹ e più di recente riconosciuti in due rilievi bronzei, attualmente presso l'Abbazia di Chiaravalle a Milano²². Rientrato a Perugia, nel 1511 (la commissione risale addirittura al 1498) lavorò assieme al fratello Federico per la cattedrale di San Lorenzo all'importante reliquiario del Santo Anello, ricco tabernacolo che doveva custodire il frammento sacro più rilevante della città umbra²³. Opera di oreficeria di alto livello,

del 1507-08 circa dell'urbinate, indirizzato al pittore perugino Domenico Alfani e scritto sul retro di un disegno dello stesso Sanzio, oggi conservato a Lille (cfr. CIFERRI, *Cesarino del Roschetto*, p. 33; F. ZALABRA, *Per una nuova lettura del foglio di Lille di Raffaello e una chiosa su Domenico Alfani*, «Bollettino d'Arte», anno CI, serie VII, n. 30, aprile-giugno 2016, pp. 64-5). Ulteriore attestazione di questi rapporti d'amicizia con il Sanzio è la testimonianza del Roschetto in un atto del 1509 per il pittore urbinato (cfr. C. G. BULGARI, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*, Roma 1983, p. 309). Sul rapporto di amicizia e collaborazione fra Raffaello e Cesarino si vedano anche J. SHEARMAN, *Raffaello e le "arti minori"*, in Valerio Belli *Vicentino. 1468c.-1546*, a cura di H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 169-73: 170-1; T. CLIFFORD, *Raphael and the Decorative Arts*, in *Late Raphael*, ed. by M. Falomir, Conference proceedings (Madrid, october 2012), Madrid 2013, pp. 38-49: 40-2, e G. BARUCCA, *Raffaello e le "arti congeneri"*, in *Raffaello. Il sole delle arti*, pp. 45-69: 57-9.

¹⁷ CIFERRI, *Cesarino del Roschetto*, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 33-4 e pp. 43-4; ZALABRA, *Per una nuova lettura*, p. 69, nota 14.

²⁰ CIFERRI, *Cesarino del Roschetto*, p. 43.

²¹ Sul disegno raffaellesco di Oxford (inv. WA1846.211) cfr. K.T. PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, II, *Italian Schools*, Oxford 1956, Scheda 572; BARUCCA, *Raffaello e le "arti congeneri"*, p. 59.

²² Sui due tondi bronzei di Chiaravalle attribuiti a Cesarino cfr. A. CAFFIO, in *Raffaello e gli amici di Urbino*, Catalogo della mostra (Urbino, 3 ottobre 2019-19 gennaio 2020), a cura di B. Agosti e S. Ginzburg, Firenze 2019, pp. 198-9.

²³ Per le notizie specifiche sul reliquiario del Santo Anello si vedano CIFERRI, *Cesarino del Roschetto*, pp. 55-8; BIZZARRI, *Gli Arredi Sacri*, p. 32; M. SANTANICCHIA, *Pintoricchio e le "arti minori"*, a cento anni dalla Mostra di Antica Arte Umbra, in *Pintoricchio*, pp. 396-7, nota 65 a p. 399 e BARUCCA, *Raffaello e le "arti congeneri"*, pp. 57-8.

il reliquiario del Santo Anello rappresenta icasticamente il paradigma stilistico di Cesarino del Roscetto, con moduli, soluzioni compositive e partiture che sperimentò, più avanti, pure nel tempietto cortonese. Divenuto nel frattempo detentore della zecca perugina²⁴, in questa stessa fase lavorò a importanti commissioni per Siena e per Perugia, fra le quali si ricordano due statue in argento di Cristo Risorto e della Maddalena (oggi perdute) per il duomo senese²⁵, una nave in argento per la mensa dei priori perugini (incompiuta e dispersa)²⁶ e una croce astile per la chiesa di San Gregorio Magno a Perugia²⁷. A partire dal 1513 lavorò forse anche come architetto, fornendo il suo progetto per la chiesa della Madonna della Luce a Perugia, unica opera architettonica che gli viene ipoteticamente riconosciuta²⁸. Prima della sua morte, avvenuta nel 1527 dopo una lunga malattia²⁹, eseguì importanti opere per San Pietro a Perugia, per i Priori della stessa città³⁰ e per la chiesa di San Francesco al Prato, per la quale lavorò al reliquiario della Sacra Spina³¹, pezzo d'oreficeria (oggi custodito nella sagrestia della chiesa) non molto dissimile dal tabernacolo del Santo Anello, che nella parte bassa ricorda le forme del grande candelabro dipinto da Raffaello sulla mensa d'altare della *Messa di Bolsena*³². Contemporaneamente alle commissioni perugine, prestò la sua opera per la cittadina marchigiana di Rocca Contrada, l'attuale Arcevia, per la quale eseguì l'incompiuta croce astile argentea della chiesa di San Medardo³³, lavoro asciutto e armonioso (nonostante la sua incompletezza), testimonianza dell'arte

²⁴ A più riprese guiderà la zecca perugina tra il 1514 e il 1523 circa; cfr. BULGARI, *Argentieri, Gemmari*, p. 309.

²⁵ *Ibid.*, p. 309; CIFERRI, *Cesarino del Roscetto*, p. 46.

²⁶ Sull'opera, iniziata dal fratello Federico e continuata da Cesarino fino al 1525, cfr. CIFERRI, *Cesarino del Roscetto*, pp. 48-52.

²⁷ L'opera si trova oggi presso la Chiesa Nuova dei Filippini (chiesa di San Filippo Neri) a Perugia che fu edificata nel XVII secolo al posto delle preesistenti chiese di San Gregorio Magno e di San Giovanni Rotondo: *ibid.*, pp. 115-6.

²⁸ *Ibid.*, pp. 101-2.

²⁹ *Ibid.*, p. 51.

³⁰ *Ibid.*, p. 51.

³¹ Sull'opera cfr. *ibid.*, pp. 109-12; V. BORGNI, *La chiesa di San Francesco al Prato in Perugia: vicende costruttive e conservative dell'edificio e delle sue opere d'arte*, «Bollettino per i beni culturali dell'Umbria», quaderno 3, anno 4, n. 7, 2011, pp. 129-30.

³² CIFERRI, *Cesarino del Roscetto*, p. 112.

³³ Sulla croce, databile tra il 1524 e il 1526, cfr. G. BARUCCA, in *Raffaello. Il sole delle*

di Cesarino, esemplata sui modelli attardati protoclassici peruginesi e sulla grazia pienamente classicista di Raffaello.

Esaminata in pillole la ricca carriera di Cesarino, dobbiamo ora focalizzarci sul tempietto reliquiario della Croce Santa di San Francesco a Cortona, l'opera che lo tenne impegnato per quasi un ventennio (1507-24). La nostra attenzione deve immediatamente volgersi alle intricate vicende che, tra ritardi, contrattempi, malcontenti e contenziosi, trascinarono il lavoro dell'orafo perugino fino al 1524, anno del sollevamento dello stesso dall'incarico di portare avanti l'imponente tabernacolo³⁴. A cinque anni dall'allogazione da parte del Comune di Cortona, nel 1512, a opera ancora ampiamente incompiuta³⁵, Cesarino fu accusato di omicidio a Perugia³⁶; la cosa preoccupò molto i Priori di Cortona che chiesero garanzie sul destino degli argenti consegnati per il tempietto³⁷. Il fatto dette avvio alla forte sfiducia dei cortonesi nei confronti dell'orafo perugino³⁸. Sei anni dopo la situazione si trovava ancora in stallo e i committenti chiesero a Cesarino di trasferirsi a Cortona per terminare l'opera³⁹; ciò non avvenne e, nonostante le garanzie date nel 1519 quando l'operaio del Comune Pietro Ridolfini gli riconsegnò i pezzi da lavorare⁴⁰, ancora nel 1521 Cesarino chiedeva una dilazione di due anni per terminare il reliquiario⁴¹. La pazienza delle istituzioni comunali si era però esaurita e i priori cortonesi chiesero al concittadino Silvio Passerini, cardinale, allora legato pontificio a Perugia, di impossessarsi degli argenti detenuti da Cesarino per ricondurli a Cortona⁴². Costretto a raggiungere Cortona assieme

arti, pp. 284-5; la chiesa di San Medardo è la stessa per la quale lavorò il Signorelli tra il 1507 e il 1508.

³⁴ ROSSI, *Gli orefici Francesco di Valeriano*, p. 39 e CIFERRI, *Cesarino del Roschetto*, p. 145.

³⁵ L'orafo era stato impegnato in tutt'altre faccende tra Roma e Perugia in quella stessa fase; cfr. CIFERRI, *Cesarino del Roschetto*, pp. 33-5 e pp. 44-5.

³⁶ ROSSI, *Gli orefici Francesco di Valeriano*, p. 23.

³⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁸ *Ibid.*, pp. 38-9.

³⁹ CIFERRI, *Cesarino del Roschetto*, p. 138.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 139; l'argento era stato recuperato dal Comune di Cortona qualche tempo avanti.

⁴¹ *Ibid.*, p. 141.

⁴² ROSSI, *Gli orefici Francesco di Valeriano*, p. 39 e CIFERRI, *Cesarino del Roschetto*, pp. 142-3.

al materiale da lavorare, in seguito alle insistenze delle istituzioni cittadine, Cesarino promise di inviare due suoi allievi per terminare l'opera⁴³; gli allievi non arrivarono mai a Cortona e sul finire del 1524 ci fu la rottura definitiva che condusse al licenziamento dell'orafo⁴⁴ e ai successivi contenziosi che nel 1525 portarono alla stima del lavoro effettuato e alle conseguenti richieste di Cesarino (continue dagli eredi) di saldare il pagamento per l'opera comunque svolta⁴⁵.

Le lunghe e infruttuose vicende legate all'esecuzione del tempietto, il conseguente mancato completamento dell'opera da parte di Cesarino e l'assenza del contratto iniziale di allogazione⁴⁶ non ci permettono purtroppo di sapere con precisione quale fosse l'originario assetto previsto dal maestro, né il programma iconografico stabilito per ornare il tabernacolo. Per quanto riguarda la conformazione del tempietto possiamo supporre che quanto già iniziato da Cesarino, secondo i suoi progetti, dovesse terminare nella parte alta in maniera del tutto differente dallo stato attuale seicentesco⁴⁷. È infatti probabile che l'orafo perugino avesse previsto di inserire la stauroteca in una struttura fissa, costituita da quattro colonnette angolari e coronata dalla cupoletta in rame, ricalcando quanto progettato per il reliquiario del Santo Anello di Perugia⁴⁸. Considerando invece il programma iconografico degli ornamenti, possiamo immaginare che non dovesse di troppo discostarsi da quanto previsto ancora nel 1586, quando, secondo un inventario redatto in quell'anno, per completare l'opera mancavano due statuette di apostoli, quelle di un evangelista, di sant'Elena e Costantino e otto quadri con storie della Passione di Cristo⁴⁹ (e forse

⁴³ ROSSI, *Gli orefici Francesco di Valeriano*, p. 39.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 39 e CIFERRI, *Cesarino del Roscetto*, p. 145.

⁴⁵ ROSSI, *Gli orefici Francesco di Valeriano*, pp. 39 e 41-3; CIFERRI, *Cesarino del Roscetto*, pp. 151-2 e 156-7.

⁴⁶ Nessuno degli studiosi delle fonti documentarie su Cesarino è riuscito a reperire notizie sul contratto di allogazione del tempietto.

⁴⁷ L'allestimento attuale con la stauroteca inserita in un reliquiario ostensorio estraibile posto sopra la cupoletta.

⁴⁸ Tale ipotesi era già stata accennata da ROSSI, *Gli orefici Francesco di Valeriano*, p. 45.

⁴⁹ CIFERRI, *Cesarino del Roscetto*, p. 161. Nel 1586, al momento della stesura dell'inventario del 28 marzo, dovevano essere state eseguite tutte le quattro statuette di Evangelisti (quella di San Giovanni fu realizzata da Cesarino, le altre tre dal Palei). La pre-

della Croce)⁵⁰. È dunque possibile che la struttura del tabernacolo si dovesse così ornare nella progettazione iniziale: le figure degli apostoli, di sant'Elena e Costantino (e forse qualche altro santo), da disporre entro le dodici nicchie, e molto probabilmente anche fuori, su tutte le facce della stessa fascia e in alcuni dei livelli superiori; le scene della Passione di Cristo, da inserire sui quattro lati in basso nella base; le scene del Vecchio Testamento, da disporre sui quattro lati in un fregio sottostante le nicchie; le scene della Croce, da inserire sui quattro lati del fastigio a timpano spezzato; le figure degli evangelisti, da porre sulle volute in alto, davanti e dietro al fastigio (anche nel retro ci sono due volute in rame); infine due o quattro angeli reggitorcia, da collocare ai lati delle colonnette angolari, sempre in alto, attorno alla stauroteca.

Le varie vicende permisero di realizzare solo in parte quanto inizialmente previsto da Cesarino e unicamente l'analisi stilistica dei singoli pezzi e quella documentaria dei vari inventari⁵¹ ci danno la possibilità di accertare l'opera effettiva dell'orafo perugino. Certamente da assegnare a Cesarino sono i sei apostoli d'argento (uno dei quali è rifinito con dorature), oggi disposti sulle quattro nicchie frontali e sopra le due volute in rame. Citati già nella stima del 1525, ricordati più specificamente nell'inventario di metà XVI secolo⁵², descritti come opere del vecchio ornamento in quello del 1586, nel periodo dei lavori del Tornieri, i sei apostoli sono così identificabili: nelle nicchie voltate a valva di conchiglia da sinistra verso destra (fig. 2)⁵³ sono riconoscibili *San Paolo* (identificabile dall'impugnatura della spada purtroppo perduta), *San Giacomo maggiore* o *San Simone Zelota* o *Cananeo* (identificabile dalla mano destra che doveva sorreggere o il bastone

sunta mancanza di un Evangelista rilevata nell'inventario è forse da imputare all'errata identificazione della statuetta eseguita da Cesarino.

⁵⁰ Queste ultime non sono però citate espressamente nell'inventario.

⁵¹ Gli inventari sono quelli redatti tra il 1525 e il 1526 (*ibid.*, pp. 151-2 e p. 156), alla rottura dei rapporti tra Cesarino e Comune di Cortona, e quelli del 1550 circa, del 1570 e del 1586 (*ibid.*, pp. 160-1), compreso quello del 1896 (F. VENUTI, *Notizie storiche e critiche sulla Croce Cortonese (De Cruce Cortonensi dissertatio)*, a cura di E. Mori, traduzione di E. Mirri, Cortona 2004, p. 19).

⁵² Questo inventario è stato reperito di recente da Patrizia Rocchini che me lo ha gentilmente segnalato.

⁵³ Qui le immagini degli apostoli ancora non ricollocati, subito dopo il restauro; nel montaggio fotografico le statuette sono disposte secondo lo stesso ordine all'interno delle nicchie.

di san Giacomo o la sega di San Simone), *San Pietro* (chiaramente identificabile dalle chiavi) e *San Giovanni Evangelista* (identificabile attraverso il calice contenente un serpente, tenuto nella mano destra). Di difficile identificazione sono invece i due apostoli sopra le volute in rame (qui visibili ancora non ricollocati, fig. 3), che non recano distinzioni iconografiche precise; particolarmente bello è quello sulla voluta sinistra (a sinistra anche nella fig. 3) rifinito con dorature. Le sei statuette, caratterizzate da un'estrema raffinatezza esecutiva, sono evidente frutto di un'unica mano e chiaramente rapportabili con la produzione accertata di Cesarino della medesima fase. Basti in tal senso il raffronto fra gli Apostoli cortonesi e il San Matteo all'estremità di un braccio della croce astile di Mongiovino, opera probabilmente databile agli stessi anni delle sei statuette del tempietto. Interessante è poi annotare il rapporto delle sei figure di Apostoli dell'opera cortonese con la pittura coeva del Perugino. Queste assonanze sono ben evidenti nei modi equilibrati e aggraziati del *San Giacomo* (o *Simone*) che ricorda da vicino i movimenti e le pose standardizzate del Vanucci tardo, presenti ad esempio nel San Paolo della pala del duomo di Sansepolcro, opera databile al 1510 circa.

Alla mano di Cesarino appartengono anche i due angeli reggitorcia in argento, oggi collocati ai lati della cupoletta in rame alla base del reliquiario-ostensorio contenente la stauroteca (fig. 4, qui visibili ancora non ricollocati). Citati nell'inventario di metà XVI secolo, ricordati in quello del 1570, all'affidamento dei lavori al Palei, i due angeli sono ritenuti appartenenti al vecchio ornamento fatto da Cesarino nel repertorio del 1586. Chiaramente confrontabili con lo stile dei sei apostoli, le due statuette, scattanti e agili, nelle loro movenze allungate, caratterizzate da vesti svolazzanti, sembrano citare le figure di analogo soggetto dipinte da Raffaello attorno al 1508 per l'incompiuta *Madonna del Baldacchino*.

Al novero delle parti di decorazione del tempietto da assegnare a Cesarino si possono aggiungere anche tre delle fasce di fregi su placchette d'argento sbalzate e cesellate che corrono sui vari livelli della struttura (fig. 5, qui visibili nel giusto ordine dall'alto verso il basso, però decontestualizzate). In particolar modo gli si possono attribuire tutte le varie figurazioni a festoni, creature mitologiche e grottesche dal gusto fortemente romano, associabili chiaramente a un'unica mano. Partendo dal basso verso l'alto sono ascrivibili all'orafo perugino le placchette con tritoni e mascheroni che corrono sui quattro lati nel primo gradino, quelle del secondo gradino con motivo a grottesca

che si sviluppano su tutte le facce e infine il fregio solo frontale con mascheroni, girali e arpie che si stende al di sotto delle volute in rame. Decorazioni di questo tipo, nel numero di trentaquattro fregi, sono assegnate a Cesarino già nella stima del tempietto del 1525; la loro possibile spettanza all'orafo perugino è ribadita nell'inventario di metà XVI secolo e confermata in quello del 1570; nel repertorio del 1586 si parla ancora di fregi grandi e piccoli, non meglio specificati, facenti parte dell'ornamento vecchio eseguito da Cesarino.

Continuando nella nostra carrellata, spettano all'artista perugino anche le due formelle istoriate (o quadri istoriati) in argento sbalzato e cesellato con la *Deposizione di Cristo* e l'*Inventio crucis* (fig. 6), poste rispettivamente davanti in basso sulla base in rame e ottone e in alto sulla fronte del fastigio a timpano spezzato. Non citate nella stima del tempietto del 1525, compaiono espressamente fra i pezzi dell'inventario di metà XVI secolo. Nel 1586 sono annoverate, come due quadri, fra i vari lavori appartenenti all'ornamento vecchio. Stilisticamente affini ad altri lavori accertati di Cesarino, come possiamo ben capire dai raffronti palmari con la croce di Mongiovino, le due formelle esprimono un linguaggio chiaramente influenzato dalla maniera del Sanzio dell'ultimo periodo di attività tra Perugia e Firenze. Ne sono chiara testimonianza, nella formella con la *Deposizione*, le figure di Cristo morto, del personaggio barbuto alle sue spalle che lo trasporta e della Vergine, tratte in modo quasi pedissequo dallo scomparto principale (*Deposizione Borghese*) della *Pala Baglioni* di Raffaello (fig. 7), opera del 1507⁵⁴ proveniente da San Francesco al Prato a Perugia, oggi presso la Galleria Borghese di Roma.

Spetta infine a Cesarino l'intera struttura in rame del tempietto: dal primo gradino in basso fino alle nicchie che corrono sui quattro lati, dalle volute soprastanti⁵⁵ al fastigio con timpano spezzato e sopra sino alla cupoletta squamata al culmine⁵⁶. La struttura del tempietto è già indicata nella ricognizione del 1525 e ricordata, come tabernacolo

⁵⁴ Il 1507 è lo stesso anno in cui Cesarino ricevette l'incarico di lavorare al tempietto.

⁵⁵ La decorazione con cherubino alato al centro, presente sul fronte e sul retro, che incornicia davanti la scritta IN HOC SIGNO VINCES, è forse ascrivibile stilisticamente al Radi.

⁵⁶ L'attuale collocazione della cupoletta in rame sopra al fastigio, del tutto differente, come abbiamo visto, da quanto aveva probabilmente previsto Cesarino, è frutto del possibile riallestimento seicentesco del tempietto, dovuto al Radi.

di rame, nell'inventario del 1570⁵⁷, alla consegna dei pezzi da parte dell'Unione dei luoghi pii a Candido Vagnucci, nuovo operaio e finanziatore della ripresa dei lavori, assegnati, come vedremo a breve, all'orafo Girolamo Palei.

Licenziato Cesarino nel 1524, non si hanno rilevanti notizie sull'opera fino al 1547⁵⁸, quando il Comune di Cortona affidò il tabernacolo all'Unione dei luoghi pii, istituzione caritativa di nomina comunale⁵⁹. Devono però passare oltre vent'anni perché i lavori possano riprendere. Nel 1570 Candido Vagnucci, ricco e importante cittadino cortonese, la cui famiglia deteneva forse ancora il patronato sull'altare maggiore di San Francesco, decise di finanziare la prosecuzione dell'opera e affidò l'incarico di completarla all'orafo e concittadino Girolamo Palei⁶⁰. Pochissime sono le notizie su questo artista che conosciamo in pratica solo per avere preso parte ai lavori del tempietto. Appartenente a un'antica famiglia di orafi⁶¹, del Palei conosciamo solo il possibile anno della morte, 1574, avvenuta forse a Roma⁶². Grazie al raffronto tra l'inventario del 1570⁶³ e quelli del 1586⁶⁴, alla rilevazione dei non pochi quantitativi di argento, cera, rame e ottone ricevuti da Girolamo⁶⁵ e infine all'analisi stilistica dei pezzi sicuramente successivi all'intervento di Cesarino, possiamo dimostrare che l'orafo cortonese non ebbe un ruolo di certo marginale nel tentativo di completamento dell'opera.

Di mano del Palei dovrebbero dunque essere i tre Evangelisti in argento (fig. 8), oggi posti sopra al timpano spezzato nella sola parte

⁵⁷ CIFERRI, *Cesarino del Roscetto*, pp. 42 e 160.

⁵⁸ Già nel 1537 si era deciso di portare comunque a compimento l'opera; cfr. MANCINI, *Notizie sulla chiesa del Calcinai*, p. 86.

⁵⁹ ROSSI, *Gli orefici Francesco di Valeriano*, p. 43. A questo momento potrebbe ricondursi l'inventario, più volte citato, databile alla metà del XVI secolo.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 43 e CIFERRI, *Cesarino del Roscetto*, p. 160.

⁶¹ I suoi avi svolgevano questo mestiere a Cortona almeno dal secolo precedente.

⁶² Il possibile anno della morte del Palei si può ipoteticamente ricavare dall'analisi delle vicende esecutive del tempietto.

⁶³ Al momento della consegna dei pezzi dall'Unione dei luoghi pii al Vagnucci e quindi al Palei.

⁶⁴ Al momento della riconsegna dei pezzi all'Unione dei luoghi pii da parte degli eredi Vagnucci che non volevano più accollarsi le spese per il completamento del tempietto.

⁶⁵ ROSSI, *Gli orefici Francesco di Valeriano*, pp. 43-4.

frontale⁶⁶. Citati negli inventari solo a partire dal 1586, allorché vengono annoverati tra le cose fatte fare dal Vagnucci⁶⁷, i tre Evangelisti si differenziano stilisticamente in modo netto dai quattro Apostoli non finiti, posti lateralmente⁶⁸, giudicabili invece come frutto dell'intervento subito successivo alla morte del cortonese. Influenzati dal gusto manierista ancora imperante e caratterizzati da reminiscenze michelangiolesche, dei tre Evangelisti uno solo è chiaramente identificabile, il san Marco con il leone accanto, oggi collocato sopra la parte destra del timpano.

Da una ricognizione stilistica si possono associare alla mano del Palei anche le trentadue *Storie del Vecchio Testamento* su placchette d'argento sbalzato e cesellato, collocate alla base delle nicchie, sui quattro lati del tempietto (fig. 9). Citate espressamente nel 1586 tra i pezzi fatti fare dal Vagnucci⁶⁹, le storiette, stilisticamente affini ai tre Evangelisti (anche se per la tipologia delle figurazioni risultano forse ricavate da disegni più antichi di Cesarino), narrano gli eventi dell'Antico Testamento: dalla *Creazione di Adamo* al *Peccato originale e cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre*, fino al *Diluvio Universale*, alle storie della torre di Babele, di Sodoma e Gomorra e ancora oltre sino a quelle del *Libro di Giuditta*⁷⁰.

Del novero di pezzi eseguiti dal Palei potrebbero far parte anche altri ornamenti, citati solo a partire dal 1586 e stilisticamente rapportabili a quanto fin qui visto. Se più incerta è l'assegnazione al Palei delle lamine argentea a grottesca che oggi coprono le lesene frontali tra le nicchie, dubbi minori vi sono invece sulla possibilità che sia da attribuire all'orafo cortonese l'intera base in rame e ottone del tempietto con sei piedi a forma di leone e decorazioni sul davanti (attorno alla *Deposizione*) e sul retro con tritoni e sirene. Confrontando infatti le

⁶⁶ Questa collocazione per i tre Evangelisti fu sicuramente ideata dallo stesso Palei. I tre Evangelisti del Palei, come già accennato *supra*, si aggiungevano al San Giovanni precedentemente eseguito da Cesarino.

⁶⁷ CIFERRI, *Cesarino del Roschetto*, p. 161.

⁶⁸ Ricordati anche questi nel 1586 fra le cose fatte fare dal Vagnucci; cfr. CIFERRI, *Cesarino del Roschetto*, p. 161.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁰ In particolare, è riconoscibile la scena di *Giuditta con la testa di Oloferne*; risulta necessaria una ricognizione più approfondita delle singole scene bibliche rappresentate, oggi resa impossibile, soprattutto ai lati e nel retro, dalla collocazione fissa del tempietto entro la nicchia dell'altare maggiore.

figure della base con alcuni particolari degli Evangelisti assegnati al Palei, appare evidente l'operato di un'unica mano (fig. 10).

L'intenso lavoro dell'orafo cortonese s'interruppe però di colpo alla sua morte nel 1574 e, a opera ancora incompiuta, Candido Vagnucci dovette cercare un altro artefice che terminasse gli ornamenti mancanti del tempietto. La scelta cadde sul romano Paolo Tornieri, argentiere di cui non abbiamo oggi notizie precise, che tra il 1578 circa e il 1592, anno della sua morte, lavorò con scarsi risultati al completamento del tabernacolo⁷¹. Sulla scorta degli inventari del 1586 e in base a raffronti stilistici si possono assegnare al Tornieri i quattro Apostoli d'argento, non identificabili e non finiti, oggi collocati, abbastanza nascosti, dietro alle volute in rame e lateralmente nella fascia delle nicchie (fig. 11)⁷². Alla morte dell'orafo romano, stando agli inventari di poco precedenti (in particolare quello del 28 marzo 1586)⁷³, mancava circa un terzo dell'opera da completare⁷⁴.

Successivamente a questi fatti di fine XVI secolo non vi sono documentazioni precise su come il tempietto sia stato condotto allo stato attuale e dobbiamo necessariamente entrare nel campo delle congetture. Intorno al 1608 lo scultore cortonese Bernardino Radi, dopo aver lavorato con il padre Mariotto alla sistemazione di vari altari nella chiesa di San Francesco, passò al riallestimento di quello maggiore, poi forse terminato più avanti dai Mazzuoli⁷⁵. È dunque in questa fase che si decise di porre il tempietto sull'altare maggiore, dando dello stesso una visione solo frontale⁷⁶. Possiamo così supporre che il Radi

⁷¹ VENUTI, *Notizie storiche e critiche*, pp. 18-9; dopo il 1582, successivamente alla morte del Vagnucci, l'incarico gli fu rinnovato verso il 1586-90 circa dall'Unione dei luoghi pii che aveva ripreso in mano la gestione della commissione, dopo vari contenziosi con gli eredi di Candido (*ibid.*, pp. 18-9).

⁷² Le statuette sono visibili, nel montaggio fotografico, ancora non ricollocate dopo il restauro. Uno dei possibili Apostoli, oggi sistemato dietro alla voluta in rame alla nostra sinistra (il primo da sinistra nel montaggio fotografico qui presentato), mostra degli attributi (coscia scoperta e impugnatura di un bastone) che farebbero pensare a un San Giacomo maggiore o forse, escludendo che sia un Apostolo, a un San Rocco.

⁷³ CIFERRI, *Cesarino del Roschetto*, p. 161.

⁷⁴ Si veda quanto già detto *supra*; in quel momento probabilmente doveva ancora essere trovata una soluzione per la collocazione della stauroteca.

⁷⁵ VENUTI, *Notizie storiche e critiche*, p. 20.

⁷⁶ Sicuramente fino al 1583 la sua collocazione prevista, visibile su tutti i lati, doveva essere davanti al pilastro sinistro dell'abside centrale; cfr. VENUTI, *Notizie storiche e*

sia intervenuto direttamente anche sul tempietto, utilizzando i pezzi finiti (o quantomeno quelli presentabili) entro la morte del Tornieri (collocandoli solo parzialmente in ossequio al progetto originario) e aggiungendone alcuni di sua progettazione per dare un apparente senso di completezza, solo frontale, all'intera struttura. Oltre a un riallestimento del già esistente, il Radi dovette dunque ideare il reliquiario a ostensorio estraibile in argento dorato, ben confrontabile con la sua produzione coeva, e forse le ornamentazioni in rame fra le volute, con cherubino alato, anch'esse stilisticamente affini alla sua maniera (pur se la presenza delle stesse anche sul retro pone qualche problema sulla logica del suo eventuale intervento). Dopo cento anni, con l'opera del Radi, si concludevano così le travagliate vicende della realizzazione del tempietto-reliquiario della Croce Santa di San Francesco, che da oltre quattro secoli dà risalto, con i suoi lucenti e preziosi ornamenti recentemente recuperati, all'importante reliquia condotta a Cortona da frate Elia.

DANIELE SIMONELLI

critiche, p. 17; sull'altare maggiore si trovava forse ancora una *Deposizione* o *Crocifissione* signorelliana, oggi dispersa.



1. Tempietto reliquiario della Croce Santa, 1507-1608 circa. Cortona, chiesa di San Francesco.



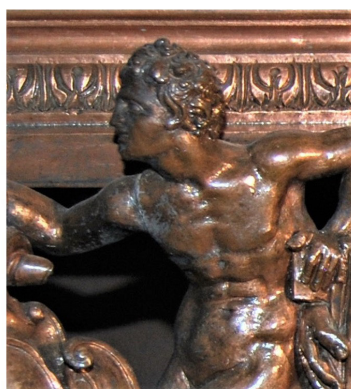
2. Cesarino del Roscetto, *San Paolo, San Giacomo Maggiore (o San Simone Zelota o Cananeo), San Pietro, San Giovanni Evangelista*, 1507-1524 circa. Cortona, chiesa di San Francesco, tempietto reliquiario della Croce Santa.
3. Cesarino del Roscetto, *Due apostoli*, 1507-1524 circa. Cortona, chiesa di San Francesco, tempietto reliquiario della Croce Santa.
4. Cesarino del Roscetto, *Due angeli reggitorcia*, 1507-1524 circa. Cortona, chiesa di San Francesco, tempietto reliquiario della Croce Santa.



5. Cesarino del Roscetto, *Tre fasce di fregi in argento*, 1507-1524 circa. Cortona, chiesa di San Francesco, tempietto reliquiario della Croce Santa.
6. Cesarino del Roscetto, *Inventio crucis*, 1507-1524 circa. Cortona, chiesa di San Francesco, tempietto reliquiario della Croce Santa.



7. A sinistra: Raffaello, *Deposizione Borghese* (scomparto principale della *Pala Baglioni*), 1507. Roma, Galleria Borghese. A destra: Cesarino del Roscetto, *Deposizione di Cristo*, 1507-1524 circa. Cortona, chiesa di San Francesco, tempio reliquiario della Croce Santa.
8. Girolamo Palei, *Tre evangelisti*, 1570-1574. Cortona, chiesa di San Francesco, tempio reliquiario della Croce Santa.



9. Girolamo Palei, *Creazione di Adamo; Peccato originale e cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre*, 1570-1574. Cortona, chiesa di San Francesco, tempietto reliquiario della Croce Santa.
10. Girolamo Palei, *Evangelista, tritone della base, leone di San Marco e leone della base*, particolari, 1570-1574. Cortona, chiesa di San Francesco, tempietto reliquiario della Croce Santa.



11. Paolo Tornieri, *Quattro apostoli*, 1578 circa-1592. Cortona, chiesa di San Francesco, tempietto reliquiario della Croce Santa.

Gli altari post-tridentini di San Francesco di Cortona

A partire dalla fine del Cinquecento, al pari di innumerevoli altri luoghi di culto cattolico, anche la chiesa di San Francesco a Cortona fu interessata da un'intensa campagna di rifacimenti ispirata alle istanze di rinnovamento spirituale e liturgico che avevano trovato espressione nel Concilio di Trento. In questo volume già Donal Cooper e Giovanni Giura hanno richiamato l'attenzione sull'importanza della visita apostolica di monsignor Angelo Peruzzi (1583) quale fonte per l'individuazione degli altari medioevali e rinascimentali che sarebbero poi stati distrutti: il lettore mi perdonerà, dunque, se anch'io ne riporto qualche passo.

Et cum idem Visitator visitando omnia altaria praedicta vidisset maximam confusionem et indecentiam resultare ex inordinata multitudine altarium praedictorum, propterea non obstantibus iis quae superius ordinata fuere, quae consultius revocavit et cassavit, mandando et ordinando quod ab utroque latere ipsius ecclesiae adsint tantummodo quattuor altaria, ita quod altare maiore computato novem altaria sint tantummodo in ipsa ecclesia [...] et praedictam demolitionem et aptationem altarium fieri mandavit in termino unius anni proxime futuri, cum decreto quod provideatur ac diligenter curetur, quod altare unum ab alio aequali mensura distare debeat, et cum decreto quod omnes cicatrices, sive vacua omnia, quae remanebunt ex amotione dictorum altarium, debeant solido muro aequari parieti ipsius ecclesiae, et omnis deformitas aequaliter ipsa tollatur¹.

Nel licenziare questo scritto desidero ringraziare Simone Allegria e l'amico Giovanni Giura per avermi invitato a partecipare al convegno del febbraio 2020: al di là dell'aspetto accademico, nei mesi seguenti il ricordo di quell'esperienza e l'impegno preso nello scrivere il presente testo sono stati di non poco stimolo per superare le difficoltà che tutti conosciamo.

¹ *Visita Apostolica alle diocesi di Cortona e Sansepolcro, 1583, e Decreti generali. Visitatore Angelo Peruzzi vescovo di Sarsina*, A CURA DI S. PIERI E C. VOLPI, AREZZO 2012 (d'ora in poi PERUZZI, *Visita*), pp. 67-8.

In sostanza, l'aspetto caotico deprecato dal Peruzzi era destato dalla molteplicità degli altari disposti senza ordine, cioè in maniera asimmetrica fra i due lati della navata, e in forme e dimensioni indipendenti l'uno dall'altro. Essendo state disattese le disposizioni già date in passato, egli ordinava ora categoricamente di eliminare entro un anno di tempo ogni *deformatas* e di perseguire una *aequalitas* mediante la riduzione del numero degli altari (nove in tutto: quattro per parte, più quello maggiore), la loro collocazione a intervalli regolari e il livellamento delle pareti con il riempimento delle nicchie dei vecchi sacelli medioevali.

È su questo aspetto che vorrei soffermarmi, tentando una panoramica del processo di rinnovamento degli altari onde metterne a fuoco il ritmo e le dinamiche diacroniche, nonché la scelta delle dedizioni in base alle possibili motivazioni (il culto dei santi francescani, dei santi eponimi e della Vergine) e alcuni dettagli iconografici, piuttosto che fornire una rassegna stilistica delle pale – già ampiamente indagate dagli specialisti dei rispettivi autori – che pure costituiscono una mirabile antologia pittorica dalla fine del Cinquecento ai primi del Settecento, includendo capi d'opera delle scuole fiorentina, senese e romana. Ma la storia dei dipinti non sempre collima con quella degli altari; e, in accordo all'impostazione storico-filologica del presente convegno, è più utile concentrarci proprio sulla costruzione delle mostre lapidee. La tradizione locale ha attribuito molti di questi manufatti alla bottega familiare dei Radi di Cortona², capeggiata da Mariotto e portata avanti dai figli, fra cui il celebre Bernardino ed Agostino, il quale, a detta di Girolamo Mancini, «maestrevolmente scalpellò i pietrami d'alcuni altari in S. Francesco»³. Nonostante le forme generali siano accomunabili a quelle di centinaia di altari toscani dell'epoca, qualche considerazione può esser fatta tenendo presenti i dati di stile e la tipologia delle modanature e del lessico decorativo.

Ad onta del termine perentorio di un anno a partire dal 1583, imposto dal Peruzzi, il primo nuovo altare fu costruito soltanto nel 1596 a istanza di Antonio Buoni⁴, con una dedizione a sant'Antonio da

² A. DELLA CELLA, *Cortona antica. Notizie archeologiche storiche ed artistiche*, Cortona 1900, pp. 121-9.

³ G. MANCINI, *Il contributo dei cortonesi alla coltura italiana*, Firenze 1898, p. 104.

⁴ All'iscrizione nel fregio, DIVO ANTONIO PATAVINO DICATA, segue il testo della lapide dedicatoria, ANTONIVS ANTONII DE BONIS / CIVIS CORTONENSIS ET FLOREN.VS / FACIENDAM CVRAVIT A.D. M.DXCVI.

Padova che per un verso, agli occhi del committente privato, rispondeva alla consueta pratica del culto del santo eponimo, e per un altro, nella regia complessiva orchestrata dai frati, contribuiva a mantenere un polo devozionale incentrato sul santo lusitano nell'area mediana dell'edificio, sul lato destro, supplendo in tal modo alla scomparsa dell'altare di sant'Antonio di patronato Casali che, almeno dalla fine del Trecento, era attestato «in medio ecclesiae», ovvero addossato al tramezzo⁵.

Non è da escludere che il Buoni, richiedendo la nuova pala al fiorentino Ludovico Cigoli⁶, prolifico autore di progetti architettonici e persino di disegni di altari⁷, lo precettasse anche per elaborare la mostra lapidea (fig. 1): ma, a ben guardare, l'ordine tuscanico qui adottato evidenzia proporzioni un poco esili per l'accentuata rastrematura delle colonne, che si imparentano piuttosto a quelle dell'altare Laparelli in Santa Maria Nuova a Cortona (1593-95)⁸, cantiere dove fu a lungo attivo Mariotto Radi. Né trovano riscontro nella concezione solida e per grandi masse del Cigoli le specchiature puramente decorative dei basamenti, con cornici esterne che inquadrano dei rettangoli doppiamente centinati, a cui sono congiunti nelle mezzerie di ciascun lato: particolare, questo, che caratterizza invece la parte frontale e quella tergale dell'altare maggiore di Santa Maria Nuova, documentate – almeno la seconda – proprio allo scalpello di Mariotto⁹, a cui pertanto può essere assegnato il manufatto in San Francesco.

Quanto al soggetto del dipinto, se la figura di Antonio da Padova era

⁵ Su questo punto si vedano i contributi di Donal Cooper e di Giovanni Giura in questo volume.

⁶ Sull'opera, siglata e datata L.C. CIV.F. 1597, vedi A. MATTEOLI, *Ludovico Cardi-Cigoli, pittore e architetto*, Pisa 1980, pp. 183-4, n. 50; F. FARANDA, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma, 1986, p. 133, n. 24; R. CONTINI, *Il Cigoli*, Soncino 1991, p. 56, n. 9.

⁷ Ad esempio l'altare della cappella di San Niccolò, di patronato Albizi, già in San Pier Maggiore di Firenze, per cui eseguì anche la pala con l'*Adorazione dei Magi* oggi a Stourhead: per un riepilogo, A. GRASSI, *La cappella Albizi da San Pier Maggiore a San Paolino di Firenze*, Bibbiena 2021, pp. 21-2, 56-7.

⁸ P. MATRACCHI, *Giorgio Vasari e altri autori nella fabbrica di Santa Maria Nuova a Cortona*, Cortona 1998, p. 118.

⁹ Alla parte frontale, ospitante la venerata immagine della Madonna dell'Ellera e già conclusa nel 1583, fu apposto nel 1595 il prospetto tergale su commissione della famiglia Venuti, che vi fondò poi un altare intitolato a Margherita da Cortona, con la pala eseguita nel 1622 da Giovanni Lanfranco: MATRACCHI, *Giorgio Vasari*, pp. 116-7.

spesso omaggiata nelle chiese conventuali da un'icona della sua 'vera effigie'¹⁰, si convenne qui di concentrarsi su un episodio della sua leggenda che implicava anche l'esaltazione dell'Eucaristia e la conferma della verità cattolica circa la transustanziazione del pane in Corpo di Cristo, in risposta alle idee protestanti, ovvero il *Miracolo della mula*. Del grande impegno profuso dal Cigoli per elaborare l'opera – vero e proprio capolavoro che unisce la poetica degli affetti, attenta alle diverse sfumature emotive dei personaggi, alla ricerca di un 'colorire naturale e vero' – danno fede alcuni disegni preparatori, dai quali si evince una progressiva definizione dell'ambientazione. Nel dipinto, lo scorcio urbano è contrassegnato da un imponente pilastro angolare su cui si innesta l'arcata di un loggiato con trabeazione e accenno di voluta superiore e, più in profondità, da un edificio apparentemente a pianta centrale dal sapore vagamente goticeggiante. Se il primo richiama da vicino le riflessioni espresse dal mentore del Cigoli, Bernardo Buontalenti, nel secondo modellino per la facciata di Santa Maria del Fiore che presentò proprio nel 1596 (figg. 2-3)¹¹, l'altro non trova paragoni nel catalogo del pittore, che pure annovera molti edifici poligonali, anche fantasiosi, come ad esempio nello sfondo della *Cena in casa del fariseo* oggi alla Galleria Doria Pamphilj di Roma, dipinta negli stessi tempi per l'amico e archiatra medico Girolamo Mercuriale da Forlì. Com'è noto, fu questo personaggio dalla spiccata erudizione a indirizzare l'artista verso l'osservanza d'una veridicità storico-filologica nel raffigurare i convitati non seduti bensì distesi sui triclini (come si usava nell'antichità, stando alle fonti)¹²; e a un'affine attenzione alla verisimiglianza del luogo dell'azione sembra rifarsi anche lo sfondo del *San Mercuriale che ammansisce il drago*, ordinato da Girolamo al Cigoli per la sua cappella nell'abbazia di San Mercuriale, con l'inconfondibile *skyline* di Forlì¹³. Ecco allora che l'edificio

¹⁰ Cfr. le osservazioni di G. GIURA, *Presenze inattese in Val di Chiana. Giovanni Baglione, Giovanni Battista Bissoni e altri appunti secenteschi per San Francesco a Lucignano*, «Studi di Memofonte», 23, 2019, pp. 168-98: 172.

¹¹ M. BEVILACQUA, *I progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore (1585-1645). Architettura a Firenze tra Rinascimento e Barocco*, Firenze 2015, pp. 8-9.

¹² A. MATTEOLI, *Ludovico Cardi-Cigoli*, pp. 140-3, n. 20; M. BETTI, in *Carlo Dolci 1616-1687*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 30 giugno-15 novembre 2015), a cura di S. Bellesi e A. Bisceglia, Livorno 2015, pp. 252-3, n. 41 (con bibliografia precedente).

¹³ MATTEOLI, *Ludovico Cardi-Cigoli*, pp. 207-11, n. 80.

raffigurato nella pala cortonese sembra voler ambientare il miracolo di sant'Antonio non in un luogo generico ma – forse sulla scorta di qualche sommaria descrizione e con un'inevitabile approssimazione – proprio dietro l'abside poligonale e traforata da finestre *rayonnant* del duomo di Tolosa (figg. 4-5): in questa città in effetti, e non a Rimini come volevano altre tradizioni più tarde, lo aveva riportato una delle biografie più antiche del santo, la cosiddetta *Benignitas* attribuita al frate John Peckham (1280 circa)¹⁴. Al di là delle istanze filologiche perseguite dal Cigoli, tuttavia, non è da escludere che una tale precisazione volesse anche rendere – come sembra avvenire in altri contesti di cui diremo fra poco – un latente omaggio alla Francia, forse per compiacere Cristina di Lorena, moglie del granduca Ferdinando I e grande protettrice dei francescani.

La medesima ornamentazione dispiegata nei basamenti dell'altare dei Buoni ritorna nella coppia di altari gemelli costruiti nel 1606 in posizioni dirimpettaie nella navata: quello sul fianco destro, eretto da Onofrio Sernini Cucciatti e dedicato alla Vergine, a san Cristoforo e a santa Caterina (i primi due in ossequio a un culto esteso della famiglia, di cui eran tradizionali protettori, e la terza per una personale devozione: ma vedremo che nella pala si aggiungono pure altri santi)¹⁵; e quello sul lato sinistro, costruito da Colonna Alfieri in adempimento della volontà del fratello Ludovico, celebre giureconsulto, che, prima di morire nel 1593 a San Marco Argentano in Calabria dove era vescovo, aveva ordinato di ammodernare l'altare di famiglia¹⁶.

La costruzione di entrambe le mostre nello stesso anno e con lo

¹⁴ Il miracolo della mula è ambientato a Tolosa dalla *Benignitas*, 16, 6-17, mentre la cosiddetta *Rigaldina* (attribuita a Jean Rigaud, 1310 circa), 9, 30-40 ne tace la collocazione; altre biografie del XIII-XIV secolo non lo ricordano esplicitamente, ma danno largo spazio alla conversione degli eretici in più città, fra cui è celebre quella di Bononillo che sembra avvenire appunto a Rimini (così in *Benignitas*, 16, 5; *Rigaldina*, 9, 8-9). In questo personaggio viene talvolta identificato l'eretico riminese persuaso dal miracolo della mula nella più tarda *Legenda Pisana*, 2, 17-19.

¹⁵ L'iscrizione recita DEIPARAE VIRGINI DIVISQUE CHRISTOPHORO ET / CATHERINAE PRAESIDIBVS ILLI GENTIS HVIC SVAE / ONVPHRIVS SERNINIVS ANTONII F. DE CVCCIAT-TIS / AVITAE MEMOR PIETATIS DEDICAT CONSECRATQVE / A.D. MDCVI.

¹⁶ L'iscrizione sotto la mensa recita D.O.M. / LVDOVICO ALFERIO PETRI F. EP[ISCOP] O S. MARCI / PIETATE GENERIS CLARITATE ET LIBRIS / EDITIS INSIGNI COLVMNA FR[ATER] SACELLO / INSTAVRATO QVOD MAIORES CONDIDERANT / ET DOTAVERANT AMORIS ERGO MEMOR ET / GRATVS POS[VIT] A.DNI. M.DC.VI. Su Ludovico Alfieri, vedi

stesso disegno architettonico – come del resto la simmetrica intitolazione a due misteri mariani, l'Immacolata Concezione (carissima ai francescani) e l'Annunciazione, cui alludono le iscrizioni CONCEPTIONI e AVE GRATIA PLENA nei rispettivi timpani – rivela una strategia unitaria, promossa dai frati del convento che ridisegnarono la topografia culturale della chiesa (figg. 6-7)¹⁷. I lavori spettano senza dubbio alla bottega di Mariotto Radi, forse con un apporto maggiore dei figli e in particolare di Agostino, al quale sono riferiti da una fonte settecentesca¹⁸: la nervosa profilatura del timpano curvilineo spezzato e ribattuto, nonché i festoni rigonfi, quasi spanciati, e il ritmo fitto dei dentelli (sostituiti, sugli spigoli della trabeazione, da pigne), rimandano di nuovo al lessico dell'altare di Santa Maria Nuova; mentre si avverte un sapore più bizzarro, già proto-barocco, nella reiterazione in

D.M. MANNI, *Osservazioni istoriche... sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, 30 voll., Firenze 1739-84, XVI (1744), pp. 88-9; MANCINI, *Il contributo*, pp. 90-1.

¹⁷ All'incirca nella posizione dell'attuale altare Alfieri il visitatore Peruzzi aveva già segnalato un altare di quella famiglia, dedicato genericamente alla «gloriosae Virginis», «valde indecens et omnibus destitutum». Accanto, vi era un altare intitolato espressamente all'Annunciazione che il Peruzzi ordinava di demolire, pur avendo «iconam satis decentem cum suam cortinam», qualora il patrono Niccolò Vagnotti non avesse provveduto in tempi brevi a farlo officiare secondo i patti: è possibile pertanto che il nuovo altare Alfieri abbia in un certo senso assorbito il culto all'Annunciazione dell'altare contiguo, poi effettivamente scomparso. Sull'altro lato della navata esisteva un «altare [...] extra capellam» (da intendersi forse come semplicemente addossato alla parete, senza edicola in pietra tutt'intorno: ma, su questo punto, vedi le riflessioni di Giura in questo volume) di patronato dei Sernini e intitolato, di nuovo genericamente, alla Vergine: essendo «valde neglectum», il Peruzzi ordinava di demolirlo (PERUZZI, *Visita*, pp. 66-7).

¹⁸ Firenze, Archivio di Stato (d'ora in poi ASFi), *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 59, 53, fascicolo *Notizie inserite nella pianta della chiesa* (1742), c. n.n.: l'«opere lapideo» dell'altare Alfieri è assegnato ad «Augustino Radio autore»; quello dei Sernini Cucciati è «supradicti Augustini Radii delineatione, et artificio in venustissimam formam a fundamentis educto». Cfr. anche DELLA CELLA, *Cortona antica*, pp. 124 e 129; M.T. PEPE, *I Berrettini, i Radi e la committenza architettonica del Seicento a Cortona*, in *Del Barocco Ingegno. Pietro da Cortona e i disegni di architettura del '600 e '700 della collezione Gnerucci*, Catalogo della mostra (Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca e della città di Cortona, 18 giugno-18 settembre 2022), a cura di S. Roberto, Roma 2022, pp. 69-82: 72.

profondità del motivo delle quattro goccioline che divengono quasi dei grappoli di piccole piramidi, nell'elemento centrale aggettante.

Quanto alle pale, quella dell'altare Sernini fu lavorata nel giro di tre anni da Andrea Commodi – stabilito temporaneamente in Cortona, dove lavorò molto¹⁹ – ispirandosi al prototipo dell'*Immacolata Concezione* dipinta nel 1542 da Giorgio Vasari per l'altare Altoviti in Santi Apostoli a Firenze e alle sue molteplici rivisitazioni in ambito fiorentino, fra cui la pala di Francesco Morandini detto il Poppi per San Michele Visdomini, del 1577, che venne tuttavia criticata da Raffaello Borghini per l'eccessiva complicazione concettuale: l'opera del Commodi si mostra così debitrice anche della rarefazione e della diminuzione delle figure già sperimentate altrove dal Cigoli e da Jacopo da Empoli²⁰. Nella tela cortonese infatti non compaiono più i numerosi patriarchi giacenti nel peccato originale e manca persino Eva, solitamente ben esplicitata a rimarcare l'opposizione fra la sua colpa e l'innocenza della Vergine; soltanto tre figure maschili sono avvinte all'albero. Se quella a sinistra è probabilmente Adamo e quella a destra è riconoscibile in Giovanni Battista per via di una piccola croce che affiora dietro le sue spalle nella penombra, la figura al centro, la cui posa ci permette di vederla legata per un solo polso, sarà da identificare nel profeta Geremia: già il Vasari, sulla scorta del 'concetto' fornitogli dal letterato aretino Pollastra, aveva raffigurato il Battista e Geremia «legati per un solo braccio, per essere stati santificati nel ventre», ovvero concepiti nel peccato originale, come tutti gli uomini, ma purificati prima della nascita, durante i mesi della gravidanza²¹. L'insistenza

¹⁹ G. PAPI, in *Andrea Commodi. Dall'attrazione per Michelangelo all'ansia del nuovo*, Catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 17 maggio-31 agosto 2012), a cura di G. Papi e A. Petrioli Tofani, Firenze 2012, pp. 29-31.

²⁰ B. MORESCHINI, *Committenza ed evoluzione iconografica dell'Immacolata Concezione nella Toscana del XVI secolo. Una panoramica e qualche caso*, in *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 11 febbraio-13 maggio 2005), a cura di G. Morello, V. Francia, R. Fusco, Milano 2005, pp. 52-63: 55-7.

²¹ Cfr. J. KLIEMANN, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, Catalogo della mostra (Arezzo, Casa Vasari e Sottocchia di San Francesco, 26 settembre-29 novembre 1981), a cura di L. Corti e M. Daly Davis, Firenze 1981, pp. 106-7. In realtà Vasari menziona il Battista e il profeta Samuele ma V. FRANCIA, *Splendore di bellezza. L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Città del Vaticano 2004, pp.

sulla diversa gradazione del legame rende più esplicita l'azione di Dio Padre che esime Maria dall'esser legata anche soltanto per un polso, rendendola così perfettamente esente dal peccato fin da subito e in ogni istante – «semper innoxia», come recita appunto il cartiglio retto dall'angioletto –, e ribadisce tale concetto mediante l'attributo dello scettro dorato che rimanda all'episodio veterotestamentario di Ester graziata dal re Assuero.

Più sotto, ai santi Cristoforo e Caterina d'Alessandria rammentati nella lapide dedicatoria, si aggiungono l'eremita Onofrio eponimo del committente, condotto in una vibrante stesura di colpi di luce, quindi le vergini Cecilia e Dorotea e, in posizione centrale, san Luigi re di Francia e terziario francescano, con l'emblema del giglio d'Angiò che ricorre ben in evidenza sullo scettro, sullo spillone che cinge il manto d'ermellino e sulla corona. Particolarmente fragrante risulta il contrasto fra la resa frusciante delle vesti e delle acconciature femminili, sulla parte destra del dipinto, e, a sinistra, il brano più naturale del suolo sassoso calpestato dal piedone con le unghie sporche di Cristoforo, blando eppur inequivocabile omaggio alla pittura caravaggesca vista dal Comodi nel suo precedente soggiorno romano.

Mentre l'*Immacolata* veniva collocata *in situ*, nel 1609, fu eretto anche il primo altare del lato destro della navata, in sostituzione di uno più antico intitolato a san Bartolomeo (fig. 8)²². I capitelli delle colonne di questa mostra lapidea si avvicinano a quelli degli altari Sernini ed Alfieri, con festoncini vegetali appesi alle volute ioniche, mentre i loro plinti sono caratterizzati in basso da una svasatura convessa che si raccorda alla cornice sottostante, e la dentellatura della trabeazione è più risaltata: nel complesso, il linguaggio si conferma ancora quello di Mariotto Radi²³. La dedicazione del nuovo altare venne mutata in

217-8, fa notare che si tratta probabilmente di un *lapsus calami* per Geremia, ritenuto tradizionalmente santificato nel grembo della madre secondo le parole rivoltegli da Dio: «antequam exires de vulva, sanctificavi te» (*Ieremia*, 1, 5); similmente il Battista fu purificato dal peccato originale quando la madre Elisabetta, incinta al sesto mese, fu visitata da Maria ed egli, al suono della sua voce, esultò nello Spirito Santo (cfr. *Luca*, 1, 39-44).

²² PERUZZI, *Visita*, p. 67.

²³ *Notizie* 1742, c. n.n.: «ara [...] ornatissime Mariotti Radii opera substructa»; attribuzione ripresa da DELLA CELLA, *Cortona antica*, p. 129, e da TAFI, *Immagine di Cortona. Guida storico-artistica della città e dintorni*, Cortona 1989, p. 233; PEPE, *I Berrettini*, p. 72.

favore di Francesco e Bonaventura, santi dell'ordine come Antonio da Padova, ma, in questo caso, in virtù di un'affezione più personale nutrita dal patrono Pietro Capulli, che, nella lapide dedicatoria, definì rispettivamente il primo 'padre' e il secondo 'guida'²⁴. Nativo di Cortona, il Capulli si era infatti vestito frate proprio nel convento di San Francesco, specializzandosi negli studi teologici; dal 1593 fu reggente del Collegio di San Bonaventura a Roma, istituito nel 1587 da Sisto V allo scopo di farvi conseguire la laurea dottorale ai frati minori. In tale veste il Capulli diede grande impulso all'approfondimento del pensiero del *doctor seraficus* e alla sua rivalutazione rispetto alla teologia scotista, impegnandosi anche in imprese editoriali che divulgassero maggiormente le opere di Bonaventura. Divenuto vescovo di Conversano in Puglia, non smise di studiare i testi dell'amato dottore e in quello stesso 1609, oltre all'altare di Cortona, fece costruire anche nel duomo della sua diocesi una cappella dedicata al santo teologo, dove sarebbe stato sepolto nel 1624²⁵.

La pala cortonese fu affidata nuovamente al Commodi, che vi dipinse «S. Francesco rapito in estasi con diversi Santi, e Sante dell'Ordine, che lo contemplano»²⁶; distrutta però durante uno spostamento, fu sostituita nel 1842 da una tela del pistoiese Nicola Monti – trasferitosi due anni avanti a Cortona come insegnante della locale Pubblica

²⁴ L'iscrizione recita D.O.M. / S[ANCTI]S FRANCISCO MINORVM FVNDATORI INCLYTO / AC BONAVENTVRAE DOCTORI SERAPHICO / HAC ARAM PIETATIS GRATIQ[VE] ANIMO PIGNVS / ILLI VT PATRI HVIC VT DVCI DICAVIT / FR[ATER] PETRVS CAPVLIVS EPI-SCOPVS / CONVERSANENSIS IN APVLIA / A.D. MDCVIII.

²⁵ A. DE FERRARI, *Capulio, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 100 voll., Roma 1960-2020, 19 (1976), *ad vocem*.

²⁶ G.G. SERNINI CUCCIATTI, *Quadri in chiese e luoghi pii di Cortona alla metà del Settecento* [post 1781, ante 1785], a cura di P.J. Cardile, Cortona 1982, p. 40. Padre Ludovico Nuti, poco prima del 1668, aveva similmente visto nella pala «il serafico padre con altri santi dell'ordine minoritano», aggiungendo, per poi cassarla, la specificazione «tra i quali si vede S. Pietro d'Arcagnano» (Archivio Storico della Provincia Toscana delle Santissime Stimate dei Frati Minori Conventuali, fondo Ludovico Nuti, *Cortona*, d'ora in poi NUTI, *Cortona*, f. 21), ovvero il francescano martirizzato nel 1380 da alcuni eretici nel territorio di Milano (cfr. MARCO DA LISBONA, *Delle croniche de' frati minori parte seconda, divisa in dieci libri...*, Venezia 1616, p. 518), il cui culto non fu però mai ufficializzato.

Scuola di Disegno e Architettura²⁷ – rappresentante *l'Incontro fra san Francesco e il sultano*²⁸.

Padre Nuti, stendendo alcune memorie del convento poco prima del 1668, ci informa che nel 1613 era stato istituito un altare dedicato a San Carlo Borromeo, a cui un breve di Paolo V, del 10 giugno dello stesso anno, aveva legato alcune indulgenze²⁹; ma non si ha notizia della costruzione di una mostra architettonica coerente alla serie della navata. Nel coro della chiesa si conserva ancora oggi una tela (fig. 9)³⁰ di ignoto artista toscano di qualità invero mediocre, e di misure inferiori (240 x 176 cm) rispetto alle pale viste sinora, con un'iscrizione recante appunto la data 1613 e il nome del committente, Ugucione dei marchesi di Petrella (da identificare in uno dei figli di Lancellotto, †1597, patrizio di Cortona), che, ammalato, volle far dipingere l'opera come un voto a san Carlo³¹. Il soggetto può essere interpretato come *San Carlo Borromeo che prega per la cessazione della peste* e va messo in relazione alla tela d'analogo soggetto del Comodi, in San Marco di Cortona, nonché alla grande pala di Baccio Ciarpi raffigurante *San Carlo che distribuisce la comunione agli appestati* in Santa Maria Nuova³².

Il dipinto – un vero e proprio 'voto' propiziatorio per un ritorno alla salute – venne comunque presto rimosso dalla navata, se già padre Nuti ammetteva di non saper «rinvenire [...] in qual luogo fosse questo altare»³³; ma credo ragionevole localizzarlo nella controfacciata, a destra del portone per chi entra, dove si trovava anticamente la cappella dedicata a san Giacomo apostolo. È lo stesso padre Nuti a

²⁷ F. FRANCO, *Monti, Nicola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 76, 2012, *ad vocem*.

²⁸ DELLA CELLA, *Cortona antica*, pp. 129-30.

²⁹ NUTI, *Cortona*, f. 28.

³⁰ Vi era già collocata nel 1900, come attesta DELLA CELLA, *Cortona antica*, p. 127, che lo accostava allo stile dello Zabarelli e ne travisava la data ivi iscritta in 1617.

³¹ G. ADULTI, scheda OA 09/00222949 (1989); l'iscrizione recita D[OMINVS]S VGVCCIO EX MARCH. PRAT. DVM AEGROTABAT DIVO CAROLO SE COMENDAVIT / ET EFFIGIEM EIVS PINGENDAM CONSTITVIT VIII IDVS APRILIS 1613.

³² Su queste opere, vedi rispettivamente le schede di G. Papi e S. Casciu in *Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a maestro*, Catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali, 1 febbraio-4 maggio 1997), a cura di R. Contini, Milano 1997, pp. 94-7, n. 2, e pp. 98-100, n. 3.

³³ NUTI, *Cortona*, f. 28.

informare che il padronato di questo sacello, riferito allo Spedale della Misericordia nel 1576 e ancora nella visita pastorale del 1583, «poi fu concesso a Carlo de' Marchesi di Petrella»³⁴: non trovandosi membri di quella casata con tale nome, è plausibile che il diligente compilatore abbia errato nella collazione delle memorie documentarie a sua disposizione e che 'Carlo' richiamasse piuttosto l'intitolazione dell'altare ivi eretto da Ugucione³⁵, forse allora in cura proprio presso l'ospedale della Misericordia. In questa posizione fra il portone e l'angolo della chiesa, peraltro, non vi sarebbe stato sufficiente spazio per un altare maestoso come quelli della navata e ciò spiegherebbe il formato minore della pala.

Un innesto ben più sontuoso si ebbe invece nel 1615, quando i figli di Agostino Zeffirini rinnovarono con una spettacolare mostra lapidea il secondo altare del fianco sinistro (fig. 10), che avevano ricevuto in patronato nel 1598: qui infatti sorgeva già un altare entro una nicchia ricavata nello spessore del muro, con «picturae [...] valde antiquatae», la cui dedicazione a santa Lucia³⁶ venne mantenuta con l'aggiunta del santo patrono degli Zeffirini, ovvero san Girolamo³⁷. Attestata già nelle memorie settecentesche³⁸ e ripresa da «varii scrittori»³⁹, l'attribuzione del partito lapideo a Bernardino Radi fu forse formulata per un riflesso automatico, accostando questo altare – senza dubbio il più ricco della navata – al nome più prestigioso degli architetti-scultori cortonesi; essa tuttavia non sembra corretta, sia per evidenti ragioni

³⁴ *Ibid.*, f. 21.

³⁵ In sostanza, padre Nuti potrebbe aver equivocato un'espressione come «altare d[ivi] Caroli de Petrellis» in «altare d[omini] Caroli».

³⁶ PERUZZI, *Visita*, p. 66.

³⁷ L'iscrizione, oggi quasi interamente consunta, è riportata in NUTI, *Cortona*, f. 27, e in *Notizie* 1742, c. n.n.: «D.O.M. D[ivis] Hieronymo nobilissimae Zephirinorum familiae patrono Luciaque virgini ac martyri aram hanc Augustini patris dulcissimi pietate ac zelo Cosmus, Adrianus, Sebastianus et Hieronymus filii de suprema eius voluntate / A.D. MDCXV».

³⁸ «Ara [...] inventione et labore praefati equitis Bernardini Radii elegantissime in corinthium ordinem et formatis lapideis exornata» (*Notizie* 1742, c. n.n.).

³⁹ Così DELLA CELLA, *Cortona antica*, p. 124, che però riporta nello stesso luogo anche il diverso parere di Narciso Fabbrini in favore di Filippo Berrettini, ripreso da PEPE, *I Berrettini*, pp. 72-3, la quale rileva inoltre che gli Zeffirini si servirono di Filippo Berrettini anche per il palazzo cittadino e per il monumento funebre a Francesco Zeffirini.

stilistiche sia perché in quegli anni l'artista si era ormai trasferito a Roma in cerca di maggior fortuna assieme al fratello Agostino⁴⁰. Fu probabilmente tale momentanea difficoltà della bottega di Mariotto, rimasto sguarnito dell'aiuto dei figli, a spingere gli Zeffirini a rivolgersi a un altro maestro di scalpello, nativo di Cortona ma operante in diversi luoghi della Val di Chiana, ovvero Filippo Berrettini. La struttura dell'altare si discosta notevolmente da quelle viste sin qui per l'adozione del fastigio sommitale destinato a contenere un'immagine dipinta, con timpano triangolare inscritto entro un altro timpano curvilineo, e per l'inedita profusione ornamentale dei numerosi rilievi, che annoverano teschi-*vanitas*, nastri, teste di cherubino, erme-telamoni, e molti gigli a ribadire il capo d'Angiò dello stemma Zeffirini⁴¹ – di nuovo, implicitamente, omaggiando la Francia. L'impaginato è sostanzialmente identico a quello dei due altari gemelli in Sant'Agostino a Castiglion Fiorentino, uno dedicato alla Madonna di Loreto e datato 1613, l'altro dedicato a sant'Andrea, datato 1614 e orgogliosamente firmato dal Berrettini (fig. 11)⁴².

L'altare Zeffirini – che doveva a lungo rimanere privo della «tavola», se ancora padre Nuti vedeva affrescata «nel muro» la trecentesca *Incoronazione della Vergine*⁴³ – continuò a distinguersi per qualche decennio nella serie delle mostre lapidee della navata, per le quali si osservò sostanzialmente un principio di simmetria, come appare evidente nel caso dell'altare fatto erigere nel 1625 da Margherita Venuti in esecuzione delle volontà testamentarie del marito Niccolò Baldelli⁴⁴. Ultimo del fianco destro, subito prima dei gradini che salivano all'area presbiteriale, esso replica sostanzialmente le forme del primo altare

⁴⁰ C. MARCHEGIANI, *Radi, Bernardino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 86, 2016, *ad vocem*.

⁴¹ *I blasoni delle famiglie toscane conservati nella raccolta Ceramelli-Papiani*, a cura di P. Marchi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, p. 96.

⁴² PHILIPPVS BERRETTINVS CORTONENSIS INVENTOR INCISSORQVE FVIT: cfr. A. DEL VITA, *Castiglion Fiorentino nella storia e nell'arte*, Arezzo 1959, pp. 50-1. Una struttura non dissimile si ritrova anche nell'altar maggiore di Sant'Angelo al Cassero, firmato dal Berrettini e datato 1622 (*ibid.*, p. 39).

⁴³ Sulla quale vedi il saggio di Giura in questo volume.

⁴⁴ L'iscrizione recita D.O.M. / HC SACELLVM QVOD D[OMINVS] NICOLAVS / BALDELLIVS CATAPHRACT/OR EQ[VI]T[V]M SIGNIFER D[IV]O FRA[N]CI/SCO AC B[EATAE] MARGARITAE CORT[ONEN]SI DI/CA[N]DV[M] RELIQ[VI]T MARGARITA / VXOR DE VENVTIS LEGATARIA IN/COEPIT ET PERFECIT AN. IVB. MDCXXV.

della stessa parete (Capulli) ed è tradizionalmente riferito a Mariotto Radi⁴⁵, che forse prese in carico la commissione ma non poté terminarla per il sopraggiungere della morte nel 1624.

Com'è stato osservato⁴⁶, nella pala licenziata dal senese Francesco Rustici emerge distintamente la devozione personale della vedova del Baldelli, proveniente dalla nobile famiglia che poco addietro, nel 1622, aveva fatto dipingere al Lanfranco l'*Estasi di santa Margherita* per l'altar maggiore di Santa Maria Nuova, poi acquistata dal Gran Principe Ferdinando e oggi agli Uffizi⁴⁷. Margherita Venuti nei Baldelli, detta 'la papessa', fu infatti molto legata ai diversi rami francescani – divenendo anche una «gran benefattrice dei cappuccini», per i quali promosse l'abbellimento della cappella di San Felice nell'Eremo delle Celle con una tela di Simone Pignoni⁴⁸ – e particolarmente devota alla sua santa eponima, orgoglio cittadino. Non stupisce quindi che, nella pala del Rustici, in adorazione della Madonna col Bambino (ibridata iconograficamente col tema dell'Immacolata per la presenza d'uno spicchio di luna sotto i suoi piedi) siano proprio Margherita da Cortona, di cui allora si stava riattivando a Roma il processo di canonizzazione, san Nicola di Bari, eponimo del marito defunto, e san Francesco, affiancato forse dal compagno frate Leone (fig. 12).

⁴⁵ TAFI, *Immagine di Cortona*, p. 235, con errata datazione al 1643; l'attribuzione ai Radi è accettata da PEPE, *I Berrettini*, p. 72.

⁴⁶ L. CORTI, in *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, a cura di L. Corti e R. Spinelli, Milano, Electa, 1998, pp. 193-5, n. 7.1. Sull'opera, vedi anche P. DAL POGGETTO, in *Arte in Valdichiana dal XIII al XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Cortona, Fortezza del Girifalco, 9 agosto-10 ottobre 1970) a cura di L. Bellosi, G. Cantelli, M. Lenzini Moriondo, Cortona 1970, pp. 114-5; R. CONTINI, in *Pietro da Cortona per la sua terra*, p. 152, n. 22; M. MACCHERINI, *Presenze senesi in terra d'Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Seicento*, a cura di L. Fornasari e A. Giannotti, Firenze 2003, pp. 99-110: 107-8; M. CIAMPOLINI, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., Siena 2010, II, pp. 669, 672, 674.

⁴⁷ R. SPINELLI, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno-3 novembre 2013), a cura di R. Spinelli, Firenze 2013, p. 282, n. 59 (con bibliografia precedente).

⁴⁸ L. CORTI, in *Margherita da Cortona*, p. 193; cfr. SERNINI CUCCIATTI, *Quadri in chiese*, pp. 23 e 40 (della pala dell'eremo delle Celle, pur attribuita erroneamente a Carlo Dolci anziché al Pignoni, questi riporta anche la data 1651, assai in anticipo alla cronologia proposta da R. MAFFEIS, *Firenze ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo*, pp. 71-98: 91).

Dopo questo episodio, il fervore di rinnovamento della navata subì una battuta d'arresto per circa un ventennio, che fu contrassegnato perlopiù dai lavori all'altare maggiore, rinnovato a seguito di un concorso indetto dall'Unione dei Luoghi Pii alla fine del 1629: fra i molti progetti presentati – fra cui anche uno di Filippo Berrettini che aveva l'esplicito favore di Cristina di Lorena⁴⁹, memore delle 'macchine a serliana' a corona del ciborio eucaristico come ad esempio quella già in Santa Croce a Firenze⁵⁰ – venne scelto quello di Bernardino Radi, che aveva ideato una parete-diaframma ad andamento piramidale, con ornati esuberanti e marcatamente barocche (fig. 13)⁵¹. I lavori procedettero lentamente, anche per i costi legati alle diverse e rare qualità di marmi impiegati, e furono terminati soltanto alla fine degli anni Settanta del secolo ad opera dei Manzuoli di Siena⁵².

Frattanto, Bernardino Radi era morto nel 1643. In quello stesso anno Domenico Rotani, già vessilifero dell'esercito mediceo e servitore di Ferdinando I e Cristina di Lorena⁵³, fece erigere un altare sul fianco destro in posizione speculare a quello degli Zeffirini, lavorato da Filippo Berrettini: da quello mutuò l'impianto complessivo, pur con qualche rimarcabile differenza nei plinti delle colonne (che presentano la svasatura in basso già riscontrata in altri manufatti dei Radi) e soprattutto nell'esecuzione più stentata e grafica delle foglie d'acanto dei capitelli e dell'angioletto del fastigio, il che ci spinge a supporne come autore un ordinario continuatore della bottega di Mariotto.

La pala, datata 1645 e firmata da Orazio Fidani (fig. 14)⁵⁴, raffigura

⁴⁹ R. ADREANI, in *Del Barocco Ingegno*, pp. 192-5, n. 57, e pp. 195-7, n. 58.

⁵⁰ Cfr. L. MEDRI, *Fortuna e decadenza dell'altare vasariano in Santa Croce*, in *Santa Croce nell'800*, a cura di M. Maffioli e P. Ruschi, Firenze 1986, pp. 249-63.

⁵¹ «Ara maxima egregio opere marmoreo, architettonico et anaglyphico ex inventio-ne equitis Bernardini Radii scalpellini et architecti eximii cortonensis» (*Notizie* 1742, c. n.n.); cfr. MANCINI, *Il contributo*, p. 104.

⁵² R. ADREANI, in *Del Barocco Ingegno*, pp. 192-5, n. 57.

⁵³ L'iscrizione recita FERDINANDI PRIMI ET CHRISTINAE A LOTHARINGIA / MVNIFICENTIA EXPERITVS / AMORE DVM EIS NON MINVS QVA[M] ARMIS EST OBSECVTVS / DOMINICVS ROTANVS CORT[O]NEN[SIS] / SIGNIFER / INSIGNI NE DISCEDERET ABSQ[VE] PIETATIS GRATI ANIMI SIGNO / HAEC ILLVSTRIA EXPLICAVIT IMMORTALITATIS SIGNA: / SACELLVM HOC ET ARAM / IN HONOREM BEATAE ANNAE DEIPARAE VIRGINIS MATRIS / DEO PRINCIPI SVO AC PATRIAE / D. D. D. / ANNO THEANTROPI / M.D.O[sic]XLIII.

⁵⁴ L. BELLOSI, in *Arte in Valdichiana*, pp. 61-2, n. 89; M. MOJANA, *Orazio Fidani*, Milano 1996, p. 56, n. 12; MAFFEIS, *Firenze ad Arezzo*, p. 91.

l'Incontro alla Porta Aurea, coniugando così l'intitolazione formale a sant'Anna a una certa devozione immacolista, diffusa anche in ambito francescano, che voleva il concepimento della Vergine avvenuto mediante il casto bacio scambiato in quel momento fra l'anziana donna e suo marito Gioacchino. Il tema dell'abbraccio veniva ripreso e variato nel significato della concordia fra gli ordini mendicanti nella teletta un tempo ospitata nel fastigio superiore dell'altare, *l'Incontro tra san Francesco e san Domenico*, documentato da una mediocre fotografia della Soprintendenza che purtroppo non aiuta a discernerne l'autografia (fig. 15): l'indubbia qualità, contrassegnata da un'atmosfera lunare percorsa da improvvise lumeggiature potrebbe pertenerne ancora al Fidani, ma anche a un maestro diverso come ad esempio il Pignoni.

Nel 1644, mentre la pala dell'altare Rotani stava per esser conclusa, il frate laico Baldo Loretti promosse il rifacimento di un «tabernacolo a foggia di nicchio» che si trovava a destra di esso, dove, in precedenza, era situata un'«effigie di rilievo» del Poverello. Fra' Baldo era originario di Cortona ma almeno per un certo periodo visse nella comunità di San Francesco a Siena, dove continuò a nutrire affezione per il convento della città natale, al quale donò nel 1625 l'acquasantiera marmorea che ancora oggi si ammira in chiesa⁵⁵. La permanenza a Siena di fra' Baldo è decisiva per comprendere l'«immaginetta» di Santa Margherita, di piccolo formato⁵⁶, che egli volle far inserire in questo nuovo «ornamento di pietra serena» (vicino, nelle forme, ad alcuni disegni di Filippo Berrettini⁵⁷, morto in quello stesso 1644). Pur non avendola ritrovata nei locali del convento e giudicandola soltanto sulla fotografia della Soprintendenza (fig. 16)⁵⁸, possiamo confermare l'intuizione di Angelo Tafi, che assegnava dubitativamente la tela alla

⁵⁵ L'iscrizione alla base dell'acquasantiera recita infatti F. BAL[DV]S LORET[TV]S COR[TONENSIS] IN CONV[ENTV] S. FRAN[CISCI] SEN[ENSIS] EXPENS[IS] F[ECIT] F[IERI] A[NNO] IV[BILAEI] MDCXXV. Ciò spiegherebbe meglio l'altrimenti pleonastica specificazione «da Cortona» che padre Nuti, ricopiando da documenti del convento cortonese, appone al nome di «fra' Baldo Laico»: NUTI, *Cortona*, f. 22.

⁵⁶ TAFI, *Immagine di Cortona*, p. 233.

⁵⁷ Cfr. il disegno della Biblioteca Marucelliana di Firenze (vol. V, 7), riprodotto in PEPE, *I Berrettini*, p. 74 fig. 13.

⁵⁸ Nella scheda OA 09/00222960 (B. TORZONI, 1989, che la assegna al XVIII secolo) le dimensioni riportate sono 76 x 58 cm, ovvero circa un braccio e un terzo per un braccio.

scuola senese⁵⁹, e anzi puntare in direzione di Stefano Volpi, forse con l'aiuto della bottega. Al Volpi rimanda infatti non solo l'impostazione della figura inginocchiata davanti ad un altare in scorcio con una coppia di angioletti che si trastullano con gli attributi della santa, quali si ritrovano nell'*Apparizione della Vergine al beato Andrea Gallerani*, del 1630, in San Domenico a Siena (e nel relativo disegno preparatorio, oggi al British Museum), ma anche i tipi fisiognomici degli angioletti e la conformazione delle mani incrociate e del volto della santa, con un fascio d'ombra sulla fronte, che ricordano analoghi dettagli dell'*Incoronazione della Vergine* in Santa Petronilla, del 1622 circa⁶⁰. Credo pertanto che fra' Baldo, risiedendo a Siena, si fosse fatto dipingere per devozione privata questa «immaginetta» non molto tempo dopo la pubblicazione del breve pontificio con cui Urbano VIII, nel dicembre 1623, estendeva a tutto l'ordine francescano la concessione di celebrare la messa e l'ufficio della beata, fino ad allora limitato alla diocesi di Cortona⁶¹; e che soltanto nel 1644, forse vicino alla morte, la donasse al convento della propria città natale.

Ad ogni modo, l'edicola che egli fece costruire nel fianco destro della navata fu spostata in epoca imprecisata ma entro il 1900 nella controfacciata, là dove aveva trovato luogo per qualche tempo l'altare di San Carlo Borromeo⁶², contestualmente al simmetrico riposizionamento di un tabernacolo dall'impaginato analogo, benché lavorato più grossolanamente, che si trovava in origine sul lato sinistro, fra gli altari Alfieri e Zeffirini. Questa seconda edicola, eretta nel 1645 da Nocentia Tommasi, ospitava una «piccola, ma antica e bella figura di Christo deposto dalla croce»⁶³, che, a detta di Alberto Della Cella, presentava «molte figure, fra cui alcuni angeli che aiutano dall'alto, Giovanni d'Arimatea, la Madonna svenuta, le Marie», con uno stile che, «in talune figure e panneggiature», gli ricordava «l'ultima maniera del Signorelli»⁶⁴.

Alla metà del secolo si mise mano anche alla sistemazione della zona presbiteriale, con la costruzione degli altari delle due cappelle laterali.

⁵⁹ TAFI, *Immagine di Cortona*, p. 233.

⁶⁰ Sul Volpi, vedi CIAMPOLINI, *Pittori senesi*, III, pp. 1089-112.

⁶¹ M. BELARDINI, *Sviluppo e affermazione di un culto: Margherita nel catalogo dei santi*, in *Margherita da Cortona*, pp. 49-51.

⁶² DELLA CELLA, *Cortona antica*, p. 130.

⁶³ NUTI, *Cortona*, f. 27.

⁶⁴ DELLA CELLA, *Cortona antica*, p. 123.

Il lessico decorativo e le modanature imparentano queste mostre all'altare Baldelli e alla fattura dell'altare Rotani, consentendo di accostarli di nuovo alla bottega dei Radi. Eretti nello stesso lasso di tempo, fra il 1657 e il 1659, entrambi sono legati alla devozione all'Immacolata Concezione: in maniera esplicita quello di destra, eretto da Annibale Laparelli con tale dedicazione⁶⁵; in maniera implicita quello di sinistra, fatto costruire da Girolamo Mancini in esecuzione del testamento di Evangelista Ridolfini e dedicato a san Giovanni, ma munito di un dipinto che raffigurava quel santo a Patmos, immerso nella visione estatica della 'donna vestita di sole', con la luna sotto i piedi. Questa simmetria sembra ribadire nuovamente l'accorta regia dei frati francescani, che poterono persino indirizzare i singoli patroni a rivolgersi alla medesima bottega per l'esecuzione delle pale dipinte – nello specifico, quella dell'illustre concittadino Pietro Berrettini, allora all'apice della carriera, avendo terminato gli affreschi in Palazzo Pamphili e trovandosi impegnato nella decorazione della Chiesa Nuova. Con un *lapsus calami* tanto più singolare quando si consideri che scriveva mentre l'artista era ancor vivo, padre Nuti menzionava la pala Laparelli come «opera di Pietro Berrettini detto Ciro Ferri, pittor cortonese»⁶⁶: indizio, probabilmente, di un iniziale abboccamento con il maestro, il quale potrebbe aver dirottato la commissione sull'abile allievo, che portò in tal modo in San Francesco una prima folata del vento barocco⁶⁷, in specie nella postura soda eppure frusciante del san Luigi re, colto in un'enfatica torsione esaltata dall'ampio mantello (fig. 17).

Quanto alla pala Ridolfini, com'è stato osservato⁶⁸, tanto la fattura pittorica quanto i dati tecnici emersi nel restauro del 1997 spingono a ritenerla un manufatto almeno tardosettecentesco se non del primo XIX secolo: forse una copia o una rivisitazione di un dipinto che padre

⁶⁵ L'iscrizione recita D.O.M. / IMMACVATAE VIRGINIS CONCEPTIONIS, S[ANCTI] S LVDOVICO EPISCOPO ET LVDOVICO REGI LAPARELLIORVM FAMILAE PATRONIS NEC NON BEATIS GVIDO ET MARGARITAE ANNIBAL LAPARELLIVS DICAVIT / AN. SAL. MDCLVII. In precedenza, in questa sede si trovava già un «altare sancti Ludovici» di patronato Laparelli (PERUZZI, *Visita*, p. 67), che le ricerche di Donal Cooper nel presente volume hanno chiarito essere Ludovico di Tolosa, e attestato sin dall'inizio del Quattrocento.

⁶⁶ NUTI, *Cortona*, f. 23.

⁶⁷ Sull'opera, R. CONTINI, in *Pietro da Cortona per la sua terra*, p. 138, n. 17 (con bibliografia precedente).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 148, n. 21.

Nuti, prima del 1668, attestava comunque sull'altare⁶⁹. È innegabile infatti che, a monte, spiri un'aura cortonesca che ricorda gli affreschi di Lazzaro Baldi dal medesimo soggetto, non soltanto quello celeberrimo in San Giovanni in Laterano, ma anche – e forse più – quello di poco precedente nell'oratorio di San Giovanni in Oleo (1658-61)⁷⁰: come nella pala cortonese, qui il santo regge una tavoletta, anziché un volume; la posizione della mano con la penna è molto simile, come anche quella dell'aquila; lo spicchio di luna è rivolto all'insù (figg. 18-19).

Sembra dunque da confermare l'ipotesi che la pala Ridolfini – poi rifatta o copiata per ragioni ancora ignote – provenisse dalla bottega romana del Berrettini, il cui linguaggio veniva divulgato a Cortona anche dal nipote Lorenzo, che vi lavorò molto in alterni soggiorni: credo che a lui spetti la tela del fastigio dell'altare Zeffirini, con *San Girolamo penitente* (oggi mancante all'appello⁷¹: fig. 20), la cui torsione accarezzata da un fascio di luce obliquo può confrontarsi con un personaggio in secondo piano, con la bocca semiaperta, nell'*Adorazione dei pastori* dell'altare Capulli nel duomo di Cortona⁷². Alla teletta, eseguita verosimilmente fra il settimo e l'ottavo decennio, non seguì comunque l'esecuzione della pala corrispondente – che dovette attendere ancora molti anni – ma, nel frattempo, arrivò finalmente in città un'opera autografa di Pietro, ovvero la «tavola» dell'altare Alfieri raffigurante l'*Annunciazione*. Capolavoro estremo eppur ancora guizzante del grande maestro, il dipinto fu commissionato ragionevolmente allo scadere degli anni Cinquanta ma era ancora in esecuzione quando padre Nuti stendeva le sue memorie e, alla morte di Pietro nel 1669, si trovava nello studio romano dell'artista «in attesa di qualche tocco nel pavimento», come ebbe a dire il nipote Luca Berrettini, benché sostanzialmente concluso (fig. 7)⁷³.

⁶⁹ NUTI, *Cortona*, f. 25: «L'altare ha un bell'ornamento di pietra serena. Nella tavola sono le immagini della B. Vergine e di S. Giovanni». Nel 1900, DELLA CELLA, *Cortona antica*, p. 127, attestava il «discreto quadro effigiante un santo o un Evangelista scrivente, cui appare la Madonna» ormai appesa nel coro, dove si trova ancora oggi.

⁷⁰ M. FAGIOLO DALL'ARCO, *Pietro da Cortona e i "cortoneschi"*. *Bilancio di un centenario e qualche novità*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 172-3; J.M. MERZ, *Pietro da Cortona und sein kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, München 2005, pp. 313-5.

⁷¹ Conosco l'opera solo tramite G. ADULTI, scheda OA 09/00222948, 1989.

⁷² Cfr. L. FORNASARI, *Pietro da Cortona profeta nella sua terra*, in *Arte in terra d'Arezzo*, pp. 135-62: 141.

⁷³ D.L. SPARTI, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e of-*

Dopo un'ulteriore attestazione del cortonismo – l'*Adorazione dei pastori* licenziata da Raffaello Vanni per il primo altare a sinistra (fig. 21)⁷⁴, eretto nel 1671 dai Tozzi⁷⁵ – gli sviluppi successivi della pittura barocca, ormai nutriti di levità ed inquietudini bolognesi e veneziane, si ritrovano nel *Martirio di santa Lucia* (fig. 22), che ai primi del Settecento andò a ornare la mostra lapidea dell'altare Zeffirini, chiudendo la serie delle pale della navata. Le fonti più antiche – non solo il Sernini Cucciatti⁷⁶ ma, prima di lui, anche alcune memorie conventuali del 1742⁷⁷ – assegnano senza esitazioni l'opera al fiorentino Giovanni Camillo Sagrestani, mentre la critica più recente tende a riconoscerne la mano dell'allievo Matteo Bonechi⁷⁸, a cui forse il maestro passò l'incarico dopo aver accettato la commissione.

L'ultimo altare ad esser costruito fu quello dei Baldacchini, sul fianco sinistro della navata, vicino alla porta che immetteva nel chiostro. Ancora al tempo di padre Nuti vi compariva una mostra in pietra serena «ma di foggia antica», col nome del patrono Filippo Baldacchini, che ospitava una «tavola [...] di buona mano» raffigurante «Christo crocifisso con la B. Vergine, e S. Giovanni evangelista»⁷⁹. Questo dipinto aveva sostituito il crocifisso scolpito venerato da santa Margherita, che la tradizione tramanda esser stato di lì tolto e

ficina, Roma 1997, pp. 61-2; R. CONTINI, in *Pietro da Cortona per la sua terra*, p. 124, n. 10.

⁷⁴ MACCHERINI, *Presenze senesi*, p. 109; CIAMPOLINI, *Pittori senesi*, III, p. 1045 (con bibliografia precedente).

⁷⁵ L'iscrizione recita D.O.M. / DOROTHEA IOSEPHI TOZII FILIA, MANDATA, QVAE PIVS / GENITOR SVPREMIS TABVILS INIVNXERAT, LIBENTER / EXEQUENS IN HONOREM D. PATRIARCHAE / IOSEPHI / A FVNDAMENTIS EXTRVXIT ANNO SALVTIS / M.DC.LXXI.

⁷⁶ SERNINI CUCCIATTI, *Quadri in chiese*, p. 41

⁷⁷ *Notizie* 1742, c. n.n.: il *Martirio di santa Lucia* «coloribus in tabula ad vivum expressit Johannes Camillus Sagrestani pictor florentinus».

⁷⁸ Presentata col riferimento a Sagrestani da L. BELLOSI, in *Arte in Valdichiana*, p. 68, n. 99, l'opera è stata ricondotta al Bonechi da G. EWALD, in *Gli Ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze 1670-1743*, Catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo-2 giugno, e Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno-30 settembre), a cura di F. Chiarini e S.F. Rossen, Firenze 1974, p. 192, n. 107; vedi anche R. SPINELLI, *Pittori fiorentini del Settecento in terra aretina: riflessioni ed appunti su alcune presenze*, in *Arte in Terra d'Arezzo. Il Settecento*, a cura di L. Fornasari e R. Spinelli, Firenze 2007, pp. 106-8.

⁷⁹ NUTI, *Cortona*, ff. 26-7.

trasportato nella nuova chiesa a lei dedicata sulla sommità del colle, nel 1602⁸⁰: ma non è chiaro se si trattasse di una pala dipinta *ex novo* ai primi del Seicento – in ottemperanza alle ingiunzioni del visitatore Peruzzi, che nel 1583 aveva comandato ai Baldacchini di dotare altare di un'«icona pulchra»⁸¹ – di cui però si sarebbe persa completamente traccia, o, invece, del duecentesco *Crocifisso* che potrebbe esser stato reimpiegato temporaneamente su quella mensa, in attesa che fosse rinnovata⁸². Proprio nel 1602 infatti, evidentemente a seguito della rimozione del crocifisso ligneo, nel suo testamento redatto in data 26 ottobre Margherita Baldacchini chiedeva agli eredi di «spendere 400 scudi nel termine di tre anni per fare un altare di pietra alla moderna [...] nell'istesso modello, e forma, di quello di S. Antonio de' signori Buoni»⁸³. L'ordine venne disatteso e soltanto nel 1679 fu eretto il nuovo altare a spese delle nipoti Guglielma Laparelli e suor Maria Caterina del convento della Santissima Trinità, figlie della sorella di Margherita, Laura Baldacchini⁸⁴.

Nella mostra rinnovata trovarono luogo dapprima un nuovo crocifisso ligneo – di cui, nel 1742, l'estensore di alcune memorie della chiesa non fornì il nome dell'autore, pur ritenendolo «immagine affabre exculpta»⁸⁵ – e poi anche le figure di Margherita da Cortona e di san Giuseppe da Copertino, quest'ultime documentate nel 1754 a Francesco Fabbrucci, abile intagliatore cortonese, autore di numerosi manufatti disseminati nella Valdichiana (fig. 23)⁸⁶. L'esecuzione nella fase

⁸⁰ DELLA CELLA, *Cortona antica*, p. 124.

⁸¹ PERUZZI, *Visita*, p. 66.

⁸² Come proposto da GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, pp. 86-9.

⁸³ ASFi, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 59, 1, *Libro di memorie del convento, fino dalla sua fondazione dal 1245 al 1781 segnato FF*, c. 101r.

⁸⁴ L'iscrizione recita D.O.M. / HOC SACELLVM / A VETERIBVS D[OMINIBVS] GENTILIBVS BALDACHINIS / EXTRVCTVM / EX LEGATO D[OMINAE] MARGARITAE D[OMINI] BERNARDINI DE BALDACHINIS / EXEQUENTIBVS / R[EVERENDA] SOR[OR] MARIA CATHARINA IN MONAST[ERIO] SANCT[ISSI]MAE TRINITATIS ET / D[OMINA] GVLIELMA DE LAPARELLIS EX D[OMINA] LAURA DE BALDACHINIS SORORE FILIIS / IN AMPLIOREM ORNATVM RESTITVITVR / A.D. MDCLXXIX.

⁸⁵ *Memorie* 1742, c. n.n.

⁸⁶ L. CORTI, in *Margherita da Cortona*, p. 268, n. 16.3; sul Fabbrucci, vedi anche R. SPINELLI, *Tracce per la scultura del Settecento in terra aretina*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento*, a cura di L. Fornasari e R. Spinelli, Firenze 2007, pp. 141-50: 145-6.

estrema della sua attività giustifica la rigidità delle figure, appesantite ulteriormente da ridipinture disomogenee, mentre più apprezzabile è l'incorniciatura mistilinea arricchita da girali e testine di cherubini che circonda il crocifisso. Di questo manufatto andrà forse ridiscussa l'attribuzione a Giuseppe Piamontini – esplicitata dal Sernini Cucciatti⁸⁷ in avanti pur con alcune differenti tradizioni⁸⁸ – per le incongruenze tanto della cronologia quanto della tecnica esecutiva. Nato nel 1663 a Firenze, il Piamontini entrò a bottega presso Giovan Battista Foggini fra il 1676 e il 1681, quando si trasferì a Roma per proseguire gli studi presso l'Accademia Medicea fondata da Cosimo III; non si hanno notizie di suoi lavori durante l'apprendistato fiorentino, se non di un piccolo gruppo in marmo con *Gesù fanciullo* e *San Giovannino* che il padre Andrea consegnò fra il 1680 e il 1681 al Gran Principe Ferdinando quasi come *presentation pieces*, per guadagnarli il posto a Roma⁸⁹. Possibile che, nel 1679, venisse commissionato un grande crocifisso ligneo a chi non aveva ancora terminato la propria formazione? Non si dimentichi che, a differenza di altri cimenti giovanili dello scultore puntualmente registrati, l'opera è passata sotto silenzio dalle fonti più autorevoli come il resoconto inserito da Filippo Baldinucci nella biografia di Ercole Ferrata o l'autobiografia dello stesso Piamontini. Stride inoltre che il Sernini Cucciatti abbia specificato nel suo scritto che questo crocifisso «scolpito per eccellenza in legno» fosse «opera di Giuseppe Piamontini di Firenze, scultore in legno»⁹⁰: giacché l'artista non eccelse affatto in tale tecnica ma, piuttosto, legò il suo nome al marmo e al bronzo. Mi chiedo allora se, di nuovo, il ricordo tramandato dai frati non sia stato travisato, dirottando all'attivo del più famoso Giuseppe un'opera che potrebbe esser stata lavorata dal padre Andrea, il quale era giustappunto legnaiolo⁹¹: ma è un'ipotesi da vagliare in futuro con ulteriori e più approfondite indagini. Come che sia, la mostra dell'altare Baldacchini era stata finalmente rinnovata con forme che richiamavano il dirimpettaio altare dei Buoni, come aveva espressamente richiesto Margherita Baldacchini. C'era voluto quasi un secolo, ma la *aequalitas* tanto agognata nel 1583 dal

⁸⁷ SERNINI CUCCIATTI, *Quadri in chiese*, p. 40.

⁸⁸ DELLA CELLA, *Cortona antica*, p. 124 nota 1, segnala, giudicandola errata, la tradizione «Giuseppe Martini» riportata da Giuseppe Carloni.

⁸⁹ S. BELLESI, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Firenze 2008, pp. 13-4.

⁹⁰ SERNINI CUCCIATTI, *Quadri in chiese*, p. 40.

⁹¹ D. ZYKOS, *Piamontini, Giuseppe*, in *Dizionario biografico*, 83, 2015, *ad vocem*.

visitatore Peruzzi era stata raggiunta e, chiudendosi negli stessi tempi i lavori all'altar maggiore, la chiesa di San Francesco trovava infine la sua conformazione definitiva.

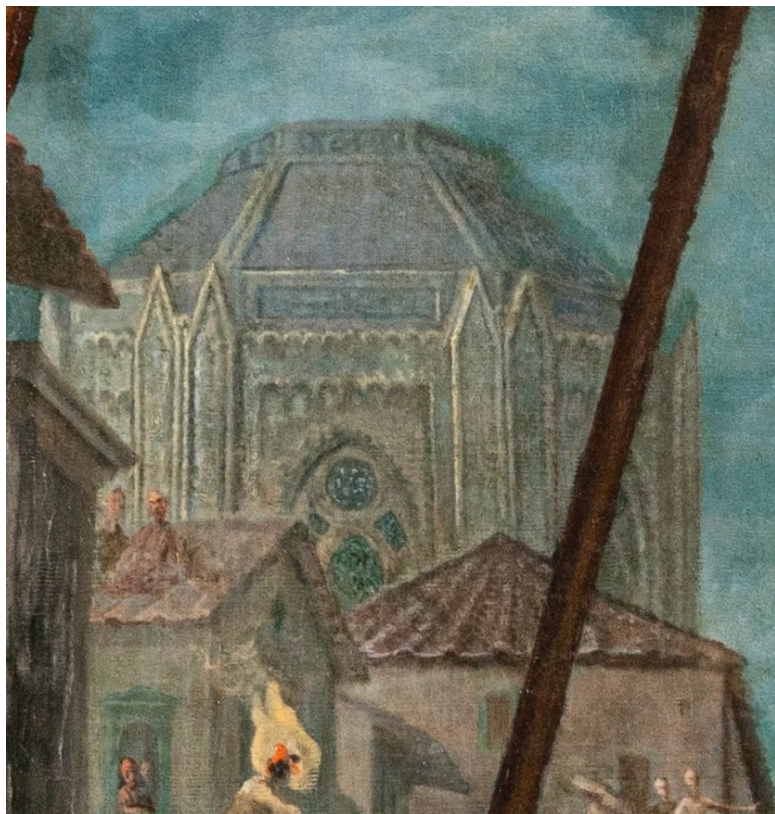
ALESSANDRO GRASSI



1. Mariotto Radi, altare Buoni, 1596; Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Miracolo della mula*, 1597. Cortona, chiesa di San Francesco (rielaborazione grafica).



2. Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Miracolo della mula*, 1597, part. Cortona, chiesa di San Francesco.
3. Bernardo Buontalenti, modello della facciata di Santa Maria del Fiore, 1596. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



4. Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Miracolo della mula*, 1597, part. Cortona, chiesa di San Francesco.
5. Veduta absidale della cattedrale di Tolosa.



6. Agostino Radi, altare Sernini Cucciatti, 1606; Andrea Commodi, *Immacolata Concezione*, 1609. Cortona, chiesa di San Francesco.
7. Agostino Radi, altare Alfieri, 1606; Pietro Berrettini detto Pietro da Cortona, *Annunciazione*, 1668-1669. Cortona, chiesa di San Francesco.
8. Mariotto Radi, altare Capulli, 1609; Nicola Monti, *Incontro tra san Francesco e il sultano*, 1842. Cortona, chiesa di San Francesco.



9. Pittore toscano del XVII secolo, *San Carlo Borromeo davanti al Crocifisso*, 1613. Cortona, chiesa di San Francesco, coro.



10. Filippo Berrettini, altare Zeffirini, 1615. Cortona, chiesa di San Francesco.
11. Filippo Berrettini, altare di sant'Andrea, 1614. Castiglion Fiorentino, chiesa di Sant'Agostino.



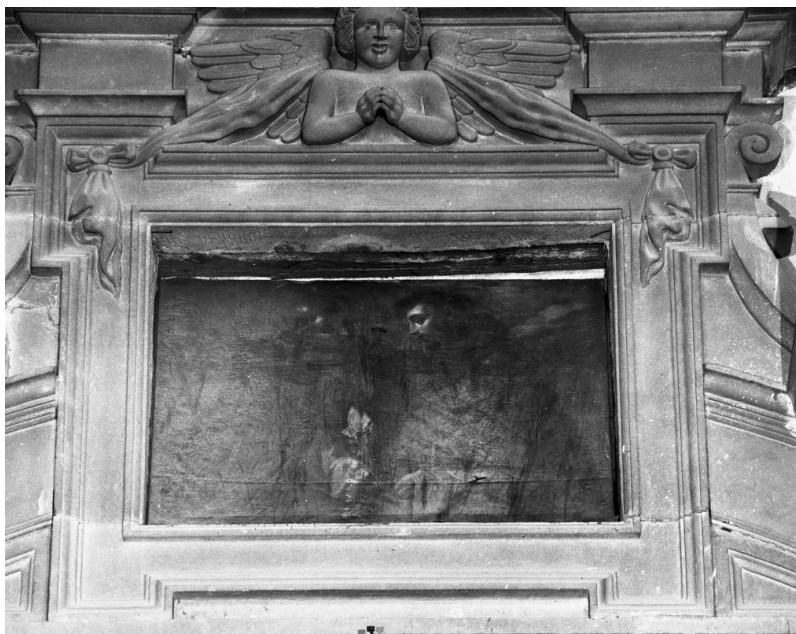
12. Francesco Rustici,
*Madonna col Bambino
e i santi Francesco,
Margherita da Cortona
e Nicola di Bari*, 1625.
Cortona, chiesa di
San Francesco, altare
Baldelli.



14. Orazio Fidani,
*Incontro alla
Porta Aurea*, 1645.
Cortona, chiesa di
San Francesco, altare
Rotani.



13. Maestranze cortonesi e bottega dei Manzuoli di Siena su disegno di Bernardino Radi, altar maggiore, 1629-1675 circa. Cortona, chiesa di San Francesco.



15. Simone Pignoni (?),
*Incontro tra san Francesco
e san Domenico*, 1645-
1650 circa. Già Cortona,
chiesa di San Francesco,
altare Rotani.
16. Bottega di Filippo
Berrettini, mostra lapidea,
1645 (Cortona, chiesa
di San Francesco) con il
rimontaggio digitale della
*Santa Margherita davanti
al crocifisso* di Stefano
Volpi, 1625-1630 (già
Cortona, chiesa di San
Francesco).





17. *Ciro Ferri, Immacolata Concezione con san Luigi di Francia, san Ludovico di Tolosa, il beato Guido Vagnottelli e santa Margherita da Cortona, 1660. Cortona, chiesa di San Francesco, già sull'altare Laparelli.*
18. *Imitatore di Pietro da Cortona, Visione di san Giovanni a Patmos, XVIII secolo (?). Cortona, chiesa di San Francesco, già sull'altare Ridolfini.*
19. *Lazzaro Baldi, Visione di san Giovanni a Patmos, 1658-1661. Roma, chiesa di San Giovanni in Oleo.*



- 20. Lorenzo Berrettini,
San Girolamo penitente,
1665 circa. Già
Cortona, chiesa
di San Francesco,
altare Zeffirini.
- 21. Raffaello Vanni,
*Adorazione dei
pastori*, 1671-
1672. Cortona,
chiesa di San
Francesco, altare
Tozzi.



22. Matteo Bonechi, *Martirio di santa Lucia*, 1705-1710. Cortona, chiesa di San Francesco, già altare Zeffirini.
23. Andrea Piamontini (?), *Crocifisso*, 1679; Francesco Fabbrucci, *Santa Margherita da Cortona* e cornice intagliata, 1754. Cortona, chiesa di San Francesco, altare Baldacchini.

Sul restauro della Croce dipinta di Cortona. Vicende conservative e tecniche artistiche

Quanto fu presentato riguardo all'opera del Maestro dei Crocifissi Cortona-Loeser del Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona (MAEC)¹ per le giornate di studio confluite in questi atti era frutto di un lavoro di restauro in gran parte da portare a termine; in questa occasione, con l'opera tornata al pubblico (fig. 1), è parso opportuno arricchire il contributo con le osservazioni finali, sempre inquadrando i soli dati emersi dallo studio delle caratteristiche tecniche dell'opera e le vicende che hanno determinato lo stato di conservazione in cui oggi essa si presenta, per dare un'imprescindibile informazione agli studi e al suo godimento informato. Le note sull'intervento di restauro non entreranno, quindi, nel merito degli aspetti tecnici, molto articolati data l'ampiezza delle problematiche affrontate², ma spiegheranno le scelte fatte che, sempre in linea con i nostri criteri di restauro, vanno inevitabilmente ad incidere sulla nuova percezione dell'opera.

La storia conservativa

Nel ricostruire, per quanto possibile, le vicende conservative del dipinto, s'incontra una casistica particolarmente ampia e grave di tipo-

¹ Fine del XIII secolo. Sull'opera si vedano da ultimi G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*. Firenze 2018, pp. 84, 103-4, M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Mediaeval panel painting in Tuscany 12th to 13th century. A supplement*, ed. by S. Chiodo, Florence 2021, pp. 563-5, cat. 194, con accurato riepilogo delle vicende critiche, e A. MONCIATTI, *La croce dipinta del Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona restaurata*, in *Storia dell'arte on the road. Studi in onore di Alessandro Tomei*, a cura di G. Curzi, C. D'Alberto, M. D'Attanasio, F. Manzari, S. Paone, Roma 2022, pp. 151-5.

² Cfr. R. CAVIGLI, *La croce dipinta del MAEC di Cortona. Un caso di trasporto parziale con nuovi materiali*, in *Knocking on wood. Materiali e metodi per la conservazione delle opere in legno*, a cura di R. Bestetti, I. Saccani, Padova 2023, pp. 163-71.

logie di degrado, e nel loro livello più alto, per buona parte specifiche delle opere su tavola. Le cause sono dovute soprattutto all'azione e/o inazione dell'uomo nel non aver rispettato, per scelta o negligenza, le peculiarità del manufatto: direttamente, con gli interventi che lo hanno riguardato; indirettamente, per quanto attiene agli ambienti in cui esso è stato ospitato.

Nel 1909 Mancini attesta la presenza della croce nel Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona e riferisce che è «meglio conservato e colorito il Cristo nell'atto di benedire»; l'autore è citato nella scheda ministeriale che ne indica uno stato di conservazione «buono»³. Sandberg Vavalà nel testo del 1929⁴ riporta: «lavorata in disegno geometrico di rosso e nero [...] i danni ed i ritocchi hanno ridotto il dipinto in uno stato misero»; segue la testimonianza di Garrison: «Damaged beyond repair October, 1946, by rain leaking through roof»⁵. In questa storia s'inseriscono anche gli interventi di restauro noti, relativi al secolo scorso, così come quello recente, volti al recupero del bene secondo istanze e contingenze proprie del momento. Leonetto Tintori, nel 1949, ha avuto il grande merito di restituire stabilità alla materia pittorica, in larga parte compromessa dalle conseguenze indirette dei danni bellici⁶.

³ G. MANCINI, *Cortona, Montecchio Vesponi e Castiglione Fiorentino*, Bergamo 1909, p. 91: «dal convento di San Francesco». La scheda, del 22 febbraio 1915 di Garzi, indica l'opera nella sala egizia e la proprietà divisa fra Accademia Etrusca e Comune. Cfr. anche P. REFICE, *Per una croce dipinta di San Francesco a Cortona. Qualche documento e una breve riflessione a margine del restauro*, «Bollettino d'informazione», LIX, 99, 2017, pp. 165-7.

⁴ E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Roma 1980 (1929), II, p. 817.

⁵ E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting: an illustrated index*, Firenze 1949, p. 210, n. 555. Garrison deve fare riferimento alla relazione del 23 ottobre 1946 del sopralluogo effettuato da Ugo Procacci col restauratore Vittorio Granchi, quando è dichiarato lo stato disastroso dell'opera, all'indomani del nubifragio avvenuto fra il 20 e il 21 ottobre del 1946 (comunicazione verbale).

⁶ M. LENZINI MORIONDO, *Le opere d'arte dell'epoca medievale e moderna nel Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona*, «Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona», n.s. IX, 2, 1953, pp. 35-48: 37, nota 3: «La tavola, che era già in cattivo stato di conservazione e per questo posta in piano sopra una tavola, era rimasta, a causa degli eventi bellici, in ambiente sinistrato e subì per lo stillicidio di acqua piovana, un gravissimo danno; infatti non solo la caduta dell'acqua dall'alto aveva distaccato gran parte della superficie dipinta, ma in alcuni punti colpiti direttamente e violentemente dalle goccioline, le particelle del colore erano state sollevate e portate a diversi centimetri di

Forse anche le scelte estetiche di allora hanno indotto, alla fine degli anni ottanta, Anna Maria Maetzke a rivedere il restauro, affidandolo a Carlo Guido; l'intervento sarà interrotto e l'opera messa in deposito⁷. Quando Paola Refice ha promosso, nel 2004, l'ultimo restauro col fine di giungere alla restituzione del dipinto al pubblico interesse⁸, questo si presentava con la superficie completamente coperta da una protezione di carta giapponese (fig. 2f), applicata in occasione della sospensione del restauro precedente, e il disco con il Cristo benedicente era riposto a parte, a seguito del trasporto⁹ eseguitovi da Tintori. L'asse di supporto del corpo di croce che riceve il fianco destro di Cristo era stata sostituita da Guido¹⁰ e i movimenti del nuovo supporto – sollecitati dalle variazioni ambientali, verosimilmente molto severe nel deposito in cui la Croce era rimasta negli ultimi quattordici anni – avevano provocato ritiri e distacchi delle tele, con il conseguente spostamento degli

distanza e si erano poi unite strettamente fra loro come in un conglomerato. Esse sono state recuperate ad una ad una e riapplicate al loro posto con un paziente lavoro da 'mosaicista'. Il restauro è stato eseguito presso la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze dal Prof. Leonetto Tintori». Cfr. E.B. GARRISON, *Addenda ad indicem I.*, «Bollettino d'Arte», s. IV, 36, 1951, pp. 206-10: 207: «restauri quasi miracolosi (1949-50)».

⁷ La documentazione fotografica della Soprintendenza ABAP di Siena, Grosseto e Arezzo relativa al restauro di Tintori, evidenzia la stuccatura di tutta la superficie dell'opera (sotto uno stucco superstite c'era carta giapponese, applicata a protezione della tela). Con il restauro successivo – in A. TAFI, *Immagine di Cortona. Guida storica-artistica della città e dintorni*, Cortona 1989, p. 450, l'opera è descritta ancora esposta – assieme alla rimozione delle vernici e della precedente stuccatura, era stato eseguito il trasporto (cioè la sostituzione del supporto) di un tabellone, lasciato in fase di lavorazione per il sopraggiunto decesso di Carlo Guido, avvenuto nel 1990. Da allora l'opera non è stata più visibile, perché velinata.

⁸ L'intervento rientrava nell'attività di tutela sul territorio del laboratorio di restauro annesso al Museo nazionale d'arte medievale e moderna, che afferiva alla Soprintendenza di Arezzo - poi confluita in quella di Siena, Grosseto e Arezzo -. Dal 2016 il laboratorio è stato associato alla Direzione regionale musei della Toscana e i restauri in corso sono stati portati a termine. Nel lungo periodo di permanenza dell'opera in laboratorio, i tempi effettivi dell'intervento sono stati di tre anni. Il restauro è stato eseguito da chi scrive, con la collaborazione iniziale di Andrea Gori, per quanto riguarda le operazioni di logistica dell'opera e la separazione del pannello trasportato.

⁹ Il supporto sostituito a quello originale era di multistrato di faggio, misurava cm 0,8 di spessore e seguiva la sagomatura del piano pittorico.

¹⁰ Il nuovo supporto era costituito da un'asse di pioppo con molti nodi, con inserite due liste di legno più duro.

strati preparatori al di sotto della pellicola pittorica; solo qui si poteva osservare una fine crettatura della superficie, imposta dalle nuove tele applicate a quella originale che ancora era presente sotto gli strati di preparazione e colore, diversamente dalla porzione con il Cristo benedicente, dove il trasporto aveva lasciato solo la pellicola pittorica: qui, invece, sulla superficie si evidenziava la trama della nuova tela che, pur inerte in quanto sintetica, si era impressa probabilmente con l'applicazione del sottile strato di nuova preparazione a gesso. Il grave stato di erosione di tutto il supporto, con cavità di varia entità provocate, nel tempo, da insetti xilofagi, era stato la causa delle scelte dei due interventi di trasporto parziale e rappresentava ancora un rischio di perdita di materia nelle operazioni di movimentazione dell'opera. Il braccio orizzontale mostrava una lunga spaccatura passante, nella parte superiore sinistra, e al più comune imbarcamento delle assi, accentuato nella parte inferiore del tabellone originale, si univa l'andamento concavo della superficie dipinta dell'asse centrale. Alcuni chiodi delle traverse erano stati sostituiti con viti di ottone ed una serie di tre coppie di fori, riferibili all'applicazione di un'attaccaglia, era presente sull'apice della traversa verticale. Lungo tutto il perimetro della croce, privato della cornice originale e degli elementi lignei che in origine costituivano le espansioni dei quattro terminali, era stato aggiunto un listello modanato (fig. 2f), con una gessatura ad argento meccato in larga parte degradata dall'azione dell'acqua piovana¹¹; questa finitura era presente anche sul rilievo dell'aureola del Crocifisso (fig. 2e), e, in tracce, sul bordo del disco apicale. Questa cornice era stata rimossa dalle porzioni sottoposte a trasporto. La superficie pittorica, interessata da ampie lacune con la tela d'incamottatura a vista – questa con estese ridipinture eseguite direttamente sulla tela –, mostrava il colore frammentato in più aree, con piccole porzioni spostate o ruotate rispetto alla posizione originaria, in alcuni casi fuori contesto, a testimonianza del grave danno occorso¹². Un'estesa area del fondo azzurro della croce era stata fatta riaderire probabilmente con paraffina; questa, con funzione consolidante, era presente anche nei vuoti fra i frammenti di colore (fig. 2b), soprattutto sul volto di Cristo. Vernici ingiallite, oltreché pigmentate per uniformare la lettura generale della superficie (fig. 2), erano state per buona parte rimosse con l'ultima pulitura, che aveva anche messo in evidenza

¹¹ Cfr. *supra*, nota 6. La rimozione di questi materiali è stata motivata dall'impatto negativo sull'originale.

¹² *Ibid.*

l'estesa abrasione degli strati pittorici finali sulla parte inferiore delle gambe del Crocifisso. Residui di vecchie vernici (fig. 2b) si addensavano nei dislivelli della superficie. Molte lacune erano state stuccate in varie epoche e le relative ridipinture, e ridorature, insistevano anche sulla superficie originale, come sui residui della perduta banda eseguita con lacca rossa a profilo dell'apparato geometrico della croce, completamente ricoperti dallo stesso grossolano colore bruno (fig. 2a) presente anche sotto la gessatura sul rilievo dell'aureola; direttamente sulla tela, presso il bordo rifilato della croce, come surrogato del doppio nastro di lacca rossa e oro, correva una fascia bruna e gialla, celata dalle cornici coeve al rifacimento dell'aureola (fig. 2g), presumibilmente riferibile anch'essa all'intervento più antico. Anche le condizioni della decorazione a losanghe dei tabelloni, ampiamente ridipinta (fig. 2c) e in parte abrasa fino al livello della preparazione, denotavano il risultato di pesanti interventi di rifacimento, per altro probabilmente fuorviati dall'alterazione dei toni dei moduli: la confusione che può aver guidato la manomissione può essere testimoniata da un'area, lungo il costato di Cristo, dove il colore delle losanghe accostate risulta difficilmente distinguibile, come, forse, già all'epoca dell'intervento (fig. 3); difatti non c'è corrispondenza cromatica fra le alternanze delle losanghe scure e chiare (così perché consunte) dei due pannelli: gli elementi scuri del pannello a sinistra sono a lacca gialla, mentre quelli del pannello più integro sono a lacca rossa. Ai piedi del Cristo, numerosi fori di chiodo indicavano l'aggiunta di elementi devozionali (fig. 2d). La riduzione della superficie della croce e le conseguenti modifiche sembrerebbero risalire ad epoca barocca – per la tipologia dei materiali introdotti, comprensivi della gessatura con ocre gialla sugli spessori delle assi –, come i fori a coppia presenti su entrambi i lati dei quattro angoli all'incrocio fra il corpo e i bracci della croce, forse riferibili all'applicazione di elementi decorativi analoghi alle raggiere che spesso accompagnano i crocifissi dell'epoca, proprio come quello nella chiesa cortonese di San Francesco. Le caratteristiche costruttive delle aree perdute fanno escludere un intervento motivato soltanto dal loro degrado, facendo propendere per un ammodernamento richiesto dalla funzione liturgica che l'opera ancora svolgeva.

La tecnica di esecuzione

L'individuazione delle caratteristiche costruttive e dei materiali costitutivi del dipinto, complicata dall'estrema esiguità e dal degrado

di alcuni, si è avvalsa del contributo dato dalla campagna di indagini condotta ad inizio restauro a sostegno dell'osservazione minuziosa delle superfici¹³.

La specie lignea impiegata, sia per il supporto che per le traverse, mostra le caratteristiche del pioppo. L'altezza del supporto originale è oggi di cm 199 più gli 11 della traversa svettante in alto che sosteneva il disco con il Cristo benedicente, fermato dal perno ancora *in loco* e spezzato; con il recente intervento la porzione originale è stata ricollocata su un supporto di cm 23 x 26 x 2,5 (misure basate sulle indicazioni esistenti) portando l'altezza complessiva a cm 222. La larghezza dell'asse orizzontale è di cm 176,5. Il supporto è costituito da due assi incrociate a mezzo legno, con quella orizzontale passante sul davanti¹⁴, con l'aggiunta di due pannelli a completamento del corpo di croce (fig. 4): quello originale a destra, misura cm 81,5 x 13,5 x 3 e soprammette sul braccio orizzontale di cm 2,5, con un incastro a mezzo legno, in una sede che si estende di un centimetro oltre la sua larghezza, accogliendo un tassello di legno di sezione trapezoidale con la terminazione spezzata; questo elemento, assieme alla presenza della tela fino al limite del tabellone – diversamente dalle aree non ridotte della croce, dove essa si interrompe a circa cm 2 dal profilo, perché rimossa assieme alla cornice che andava a rivestire¹⁵ – fa supporre l'assenza di un originario listello (di cui il tassello sarebbe la parte terminale) incollato lungo il fianco e corrispondente all'area d'ingombro della cornice perduta; la sua larghezza poteva andare da 1,5 a 2,2 centimetri, tale da raggiungere la stessa distanza che troviamo fra la fascia dorata e il bordo della croce sul resto del dipinto, accomunando, così, l'impianto geometrico dell'opera a quello di altri crocifissi, come quelli di Cimabue. Il listello poteva conferire maggior stabilità al tabellone, che, di fatti, oggi è molto deformato. A sinistra il supporto di

¹³ Ditte ed analisi: Panart di Teo Pasquali: RX; Thierry Radelet: Ir falso-colore a 500-950-1050 nm; Pasquale Laquale: ED-XRF; Stefano Volpin: indagini microchimiche e stratigrafiche. Alla luce delle novità emerse in corso d'opera, sarebbero auspicabili ulteriori approfondimenti.

¹⁴ Questa tipologia, diffusa all'epoca, sarà sostituita da quella con l'asse verticale passante sul davanti, per ovviare al problema della fessura che si produceva sul torace del Crocifisso, spostando, di fatto, la criticità sulle braccia. Le assi sono larghe cm 24 e spesse dai 3 ai 4 centimetri.

¹⁵ Della gessatura con oro della cornice resta un residuo sul punto d'innesto del tondo sull'asse verticale.

restauro applicato in precedenza è stato sostituito da un nuovo pannello, con misure e caratteristiche costruttive proposte in base a quelle dei materiali originali: cm 80,5 x 16,5 x 2,4. La larghezza necessaria a ricevere la porzione trasportata, di cm 3 maggiore di quella del tabellone simmetrico, è da mettere in relazione con un'altra peculiarità che riguarda la partizione geometrica della composizione: tutta la campitura azzurra della croce, compresa la fascia dorata, presenta uno scarto fra la porzione al di sopra del braccio orizzontale e quella sotto, che la fa slittare di circa cm 1,5 verso sinistra (fig. 5). Questo adeguamento compositivo, bilanciato a destra dall'espansione del parato simmetrico, segue l'ampliamento del supporto e crea uno spazio più congruo all'accentuata curvatura del corpo di Cristo¹⁶. Le porzioni di legno che allargavano verosimilmente di cm 3 o 4 per parte in larghezza e di circa cm 25 in lunghezza (per le tracce lasciate sullo spessore delle assi) le aree occupate dai Dolenti, dal *Titulus crucis* e dal suppedaneo, erano incollate (c'è anche un foro di chiodo) alle assi maggiori, tenute da tela e cornice. Il sistema di sostegno della croce e di rinforzo dell'incastro fra le due assi principali è costituito da due traverse incrociate a mezzo legno, inchiodate dal retro, con l'orizzontale che va sopra quella verticale¹⁷; una sede cilindrica passante attraverso quella verticale, in alto, era preposta ad accogliere il sistema di sospensione della croce¹⁸. Entrambe le traverse sono smussate con cura alle estremità e terminano prima del margine del supporto¹⁹. L'aureola lignea a 'spicchio d'aran-

¹⁶ Un leggero ampliamento del tabellone sinistro, rispetto al destro, è stato osservato anche sulla croce di Cimabue per Santa Croce a Firenze: cfr. M. CIATTI, *Il "Dugento" a Firenze: un secolo di grandi cambiamenti nella pittura. La Maestà di Cimabue e il suo restauro*, «Techné», 58, 2024: *Cimabue et la Toscane à la fin du XIIIe siècle: techniques, matériaux et restaurations*, pp. 10-25: 20.

¹⁷ Si tratta di due regoli larghi cm 5,8 e spessi cm 4. Il principio di simmetria con l'incastro delle tavole sul davanti è funzionale alla tenuta dell'insieme e lo troviamo applicato anche nei decenni successivi come nella *Croce* di Ognissanti di Giotto; cfr. C. CASTELLI, M. PARRI, A. SANTACESARIA, *Il supporto ligneo: tecnica di costruzione, stato di conservazione e intervento di restauro*, in *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, a cura di M. Ciatti, Firenze 2010, pp. 81-101: 82-3.

¹⁸ In realtà, sui bordi del foro non si ravvisano segni di usura.

¹⁹ Quella orizzontale termina da una parte a cm 3 e dall'altra a cm 1 dal margine del supporto; quella verticale ora sventa in alto ed ha uno spigolo rotto, mentre in basso è molto degradata e termina a cm 8 dal piede della croce.

cia²⁰ è applicata in aggetto con tre chiodi messi dal davanti lungo la base, staccata dal piano della croce.

La radiografia (fig. 4) evidenzia, sul supporto, la stuccatura di gallerie di insetti²¹ presenti in fase di costruzione del manufatto, quella della commettitura inferiore fra il braccio orizzontale e l'asse verticale – in corrispondenza del petto di Cristo – e, parzialmente, quella fra asse verticale e tabellone. Sui punti più critici dell'inserimento dei due tabelloni del corpo di croce sull'asse orizzontale, agli angoli dell'incastro, sono stati applicati inserti di pergamena²², prima dell'incollaggio dell'impannatura su tutta la superficie; questa è costituita da pezze di tela di due tipi²³: una sottile (fili/cm² 20x20) sulla parte alta dell'opera (bracci e ritto verticale) e su quella inferiore fino all'area centrale, qui sostituita da una tela più spessa e meno fitta (fili/cm² 15x15). La scelta di tele differenti pare associarsi all'andamento della cornice, indicato, come si è visto, dalla rottura della tela sul punto in cui questa saliva sopra alla modanatura, prima di ricevere gli strati preparatori: una tela più sottile si sarebbe adagiata meglio sugli angoli a quartabuono. La preparazione degli strati pittorici è a base di gesso e colla, forse in due strati (fig. 15a); è porosa, con una finitura di materiale proteico con presenza di lipidi²⁴. Sugli spessori della croce sono emersi residui di

²⁰ La base misura cm 35 e lo scivolo cm 16, mentre lo spessore massimo è cm 4,5, con cm 6 di sporgenza dal piano della croce.

²¹ La gessatura è visibile anche attraverso alcune lacune della tela d'impannatura e solitamente era applicata per pareggiare la lavorazione del supporto.

²² Un frammento è presente anche nell'area dell'iscrizione. Questa pratica è riscontrabile nelle croci del secolo precedente (cfr. C. CASTELLI, *le costruzioni lignee delle croci dipinte del secolo XII*, in *La Pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012, pp. 65-79: 75) e anche di quello successivo (cfr. P. BRACCO, O. CIAPPI, A.-M. HILLING, *La pittura della Croce di Ognissanti: letture tecniche ed intervento di restauro*, in *L'officina di Giotto*, pp. 103-62: 103).

²³ Solitamente erano tele di riuso, con limitato apporto di tensioni, che garantivano l'ammortizzamento fra supporto e strati pittorici.

²⁴ Due strati sono stati rilevati almeno in un campione. «Non contiene apprezzabili quantità di anidrite; deriva, cioè, da una cottura corretta della pietra da gesso»: relazione delle analisi microchimiche e stratigrafiche di S. Volpin. Solitamente le stesure erano multiple. Per quanto riguarda la natura dei leganti è da tener conto della possibile contaminazione di materiali estranei e verificare i dati con altre analisi.

colore arancio, apparentemente minio, mentre una gessatura bianca è presente su tutto il retro²⁵.

Per quanto riguarda l'impostazione della composizione, risultano evidenti le incisioni per la demarcazione delle aree destinate all'applicazione delle lamine metalliche e del colore, mentre non è stato possibile individuare tracce di disegno sulla preparazione, probabilmente nascoste dalla terra verde degli incarnati, opaca ai raggi infrarossi (IR). Sulla tavola ormai pronta a ricevere la pittura sono state applicate tre differenti lamine metalliche, testimoni della ricercatezza tecnica di quest'opera. L'oro applicato in foglia 'a guazzo' su un bolo color arancio è presente sui fondi che accolgono i personaggi e profila la croce azzurra e il decoro a losanghe. Oltre alle incisioni a stilo citate, si osservano sottili tracce di una punta più morbida per la decorazione delle aureole, assieme all'impiego di un punzone con una rosetta a sei petali (fig. 6). Nell'aureola principale (fig. 7) i tre raggi trinitari, svasati verso l'esterno, sono profilati con un nastro di rosette²⁶, bordato da una doppia linea; essi non sono ortogonali tra loro e s'innestano in tre corone circolari, di cui due decorate con differenti motivi floreali modulari, il più esterno dei quali è analogo a quello che corre alla base della cornice della *Maestà Rucellai* di Duccio²⁷ (fig. 6). Gli spazi fra i raggi sono occupati da un complesso decoro a cuore²⁸ – richiamato anche sull'aureola del Crocifisso Loeser – arricchito da piccoli cerchi, su un fondo a tratti incrociati. La porzione superstite dell'aureola dell'Addolorata è profilata da una sequenza circolare di rosette, inserita fra una triplice linea esterna e una doppia, con lo spazio interno riempito da girali con piccoli fiori a quattro petali. Il nimbo di san Giovanni, nelle stesse condizioni del precedente, è anch'esso delimitato da tre sottili circonferenze; è decorato con girali e cuori, con inserti

²⁵ Questi materiali erano applicati per equilibrare le tensioni fra le due facce del supporto; il rifacimento sopra il minio potrebbe far dubitare anche dell'originalità della gessatura bianca.

²⁶ Elementi che compaiono, ad esempio, anche sull'aureola del Crocifisso di Cimabue ad Arezzo.

²⁷ Cfr. A. DE MARCHI, *La ricezione dell'oro. Una chiave di lettura per la storia della pittura veneziana dal Duecento al tardogotico*, in «Arte veneta», 71, 2014: *Rabeschi d'oro. Pittura eoreficeria a Venezia in età gotica*, a cura di A. De Marchi, C. Guarnieri, pp. 8-35: 30, fig. 6.

²⁸ Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma 1978, pp. 92-3, che ne indica lo sviluppo dalla foglia di edera.

a tratteggio incrociato. L'aureola del Cristo benedicente mostra una triplice circonferenza esterna affiancata da una doppia, a delimitare lo spazio occupato dai tre raggi svasati, profilati da una doppia linea e inframezzati da girali (fig. 8).

L'argento compare sulla superficie del dipinto in più soluzioni²⁹. Sul fondo dei tabelloni la foglia di metallo è stata applicata direttamente sulla preparazione e mostra caratteristici ispessimenti (figg. 9c-d), probabilmente dovuti alla lavorazione in fase di brunitura, che hanno prodotto un effetto di marezzatura nera (fig. 9e) data dalla solforazione del suo degrado e causa del generale tono inscurito del parato. Sulla lamina sono state poi applicate solo lacche per la realizzazione dei moduli della decorazione: una rossa – probabilmente robbia adsorbita su allume e mescolata con del nero carbone di origine animale (avorio o ossa) (fig. 9c) – apparentemente in alternanza con una gialla scura (fig. 9b), rimasta in pochi frammenti³⁰. All'interno delle losanghe di colore rosso si intravedono ornamenti di almeno due tipologie (figg. 9-9a), di cui non è chiara la successione; essi sono eseguiti con una brillante lacca gialla, mentre è impossibile rilevare il colore dei motivi delle altre losanghe: su un modulo totalmente degradato del pannello a sinistra guardando, ne resta solo una traccia annerita. L'esecuzione di questi motivi è realizzata con tecnica a *sgraffito*, ricavando 'a risparmio' – verosimilmente quando la lacca delle losanghe non era del tutto asciutta sulla lamina d'argento – la traccia sulla quale applicare la lacca gialla del disegno. La fascia dorata che affianca i parati è profilata di bianco verso il fondo di azzurrite, mentre sul lato opposto restano pochissimi frammenti di una lacca verde (fig. 10). L'effetto originario della decorazione è oggi solo immaginabile: improntato alla trasparenza³¹, data dall'impiego delle lacche con la particolare luminosità conferita dall'argento di base (forse reso ancor più tipico dalla sua lavorazione)

²⁹ Nella *Croce dipinta* di Segna di Bonaventura della Badia delle sante Flora e Lucilla di Arezzo (1319) ritroveremo analoghe applicazioni della lamina d'argento, sia nel fondo del decoro a losanghe, arricchito da ulteriori applicazioni di lamina, sia nelle crisografie dei Dolenti, ma anche nelle lettere del *Titulus crucis*; cfr. D. GALOPPI, L. UGOLINI, *La Croce di Segna di Bonaventura*, in *Restauro nell'aretino. Croci dipinte tra Due e Trecento*, a cura di P. Refice, Firenze 2008, pp. 95-118: 108.

³⁰ Apparentemente c'è anche della lacca verde.

³¹ Di «pictura translucida» tratta già Teofilo (almeno inizi del XII secolo); cfr. TEOFILO MONACO, *Le varie arti. De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, a cura di A. Caffaro, Salerno 2000, pp. 17, 90-3.

e messa in risalto dal vellutato fondo in azzurrite della croce, esso pareva richiamare la tecnica a smalti dell'arte orafa coeva, o delle vetrate, più che un tessuto, come, invece, si osserva su opere analoghe.

L'altra applicazione dell'argento sul dipinto è quella 'a missione' con cui sono realizzate le *crisografie* delle vesti del Cristo benedicente, analoghe a quelle delle vesti dei Dolenti (che però non sono state analizzate); queste sono ben evidenti sulle vesti del san Giovanni, ma ne restano alcune tracce anche su quella di Maria. Un frammento di lamina metallica, probabilmente argento, compare sul *Titulus crucis* (fig. 11): potrebbe trattarsi di quanto resta visibile delle lettere che ora risultano annerite³². Una lamina di stagno è stata applicata direttamente sulla preparazione e su di essa è stata stesa, ad olio, lacca rossa analoga a quella delle losanghe, ma con meno nero, per realizzare la citata fascia a profilo dell'area comprendente la croce azzurra ed il parato, contigua a quella dorata (fig. 12). Nonostante la frammentarietà dei materiali, si osserva che sopra la lacca compare un frammento analogo allo stagno del fondo, il che proverebbe la complessità del motivo, in linea con quelli di opere coeve³³.

Gl'incarnati sono eseguiti su un fondo a terra verde, la cui stesura vigorosa è rilevabile agli IR, e si diversificano, nelle successive miscele stese con pennellate sottili e parallele, per la resa delle variate carnagioni. Nel Crocifisso i volumi sono caratterizzati, oltre che dalla biacca, dalla presenza di un po' di azzurrite, mentre i lumi finali sono caricati con più biacca; in maniera caratteristica i profili superiori delle

³² Osservabile a microscopio; purtroppo la misurazione a XRF degli elementi è stata effettuata solo sul fondo del cartiglio, prima della scoperta. Un fenomeno di annerimento di argento sotto la lacca è stato osservato su due pannelli (N.G. nn. 4757, 4758) del *Polittico* di Sansepolcro del Sassetta della National Gallery di Londra: qui è stato attribuito all'interazione fra la componente di zolfo del legante a uovo e il metallo, cfr. M. WYLD, J. PLESTERS, *Some Panels from Sassetta's Sansepolcro Altarpiece*, «National Gallery Technical Bulletin», 1, 1977, pp. 3-17: 11-2.

³³ Fra gli esempi più vicini è da considerare la *Croce* Loeser. Stagno è presente sui rombi del nastro decorativo della *Croce dipinta* di Simone Martini in Santa Maria del Prato a San Casciano Val di Pesa (secondo decennio del Trecento), cfr. A. RAMAT, C. CASTELLI, A. SANTACESARIA, *La Croce dipinta di San Casciano. Il restauro di una raffinata opera di Simone Martini*, «OPD Restauro», 31, 2019, pp. 294-303: 295; qui si riscontra l'impiego anche delle lamine di oro per i fondi e di argento per la cornice. Il rilievo verrà realizzato con i soli colori, ad esempio, da Segna di Bonaventura nel nastro analogo dell'opera citata: *supra*, nota 29, GALOPPI, UGOLINI, *La Croce*, p. 110, fig. 28.

labbra e al di sotto dei nasi dei Dolenti e del Cristo benedicente sono eseguiti con biacca pura; su quest'ultimo il sottofondo dell'incarnato risponde diversamente agli IR falso-colore per la poca quantità di terra verde, sostituita da un'ocra per differenziare il tono della carnagione da quella del *Christus passus* (fig. 13)³⁴. Le labbra e i rivoli di sangue sono realizzati con cinabro; una linea bruna – che prefigura il «sanguigno» cenniniano³⁵ – profila ormai quasi soltanto le braccia e le mani di Cristo. Il *Titulus crucis* è realizzato con una stesura di cinabro, in legante proteico con presenza consistente di lipidi, con la finitura, sopra l'ipotizzata scritta in argento, della stessa lacca rossa delle losanghe (quindi mescolata con nero) in legante lipidico; è presente un velo di legante fra le due stesure di rosso. Il perizoma è eseguito con biacca, con pennellate che realizzano l'andamento del pannello e la piccola trina, rilevata da un'ombra sul profilo del drappo in trasparenza (fig. 14). L'azzurro del fondo della croce (fig. 15) è realizzato con uno strato di indaco e biacca³⁶ in legante oleo-proteico, con occasionali particelle di nerofumo, seguito da una stesura di azzurrite in grossi grani con probabili impurezze rosse di vermiglione e ocra, in un legante simile. Per quanto riguarda le vesti, quella blu di san Giovanni è a base di azzurrite e biacca, mentre il manto viola è di lacca rossa e azzurrite; la veste dell'Addolorata è resa con una spessa lacca rossa stesa direttamente sulla preparazione. La veste blu del Cristo benedicente è analoga a quella dell'apostolo; il manto rosso è di lacca con presenza di biacca, forse come fondo cromatico.

La varietà e qualità dei materiali impiegati nella *Croce* di Cortona, se confrontati con quelli riscontrati su altre opere realizzate qualche decennio dopo, come le croci senesi di Simone Martini di San Casciano e quella di Segna di Bonaventura di Arezzo, possono contribuire a puntualizzarne l'ambito di produzione, collocandola in una tradizione tecnica già evidentemente attestata, strumento alla base degli straordinari risultati artistici del periodo successivo³⁷.

³⁴ Dal cui costato esce sangue misto ad acqua.

³⁵ Il trattatista è testimone di una lunga tradizione; cfr. C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza 2003, CXLVIII, p. 172: «proffila ogni contorno di sinopia schura con u[n] pocho di nero temperato, e chiamerassi sanguigno».

³⁶ Tale fondo ricorre spesso in questo genere di campiture.

³⁷ Cfr. *supra*, note 29 e 33.

Note sull'intervento di restauro

Da quanto descritto, le priorità conservative del dipinto erano quelle di assicurare stabilità ai materiali originali³⁸ e di restituire valore agli aspetti estetici ed espressivi dell'opera. L'obiettivo era quello di raggiungere un grado di unità di lettura dell'insieme, nel rispetto della vicenda conservativa che continuava a condizionarne fortemente la percezione, data l'irreversibilità del degrado. Oltre alle operazioni sulla superficie pittorica³⁹, è stato necessario porre mano ai due interventi di trasporto parziale eseguiti in passato; nel caso del tabellone, le istanze riguardavano il recupero della stabilità del sistema supporto-tela-preparazione-colore e il miglioramento della sua collocazione rispetto al piano dell'originale e, quindi, è stato inevitabile sostituire i materiali non idonei⁴⁰. L'intervento sul disco con il Cristo benedicente richiedeva anche il suo reinserimento nella posizione originaria, per recuperarne i significati: questo ha comportato la proposta del suo ingombro sulla base degli elementi superstiti⁴¹. Nel valorizzare l'esistente col minimo intervento, si è comunque cercato di restituire unità alla smembrata figura di Cristo, integrando le lacune di colore circoscrivibili con l'imitazione materica della superficie circostante (fig. 14) e con il ritocco riconoscibile, sempre in secondo piano rispetto all'originale. Il disturbo dato dalla compresenza di materiali eterogenei quali il legno, la tela, la preparazione e le stesure pittoriche è stato bilanciato con la cura estetica di tutti i livelli. Date le condizioni generali dell'opera ed il peso della sua storia conservativa, sono state lasciate alcune tracce dei materiali estranei, per suggerire all'osservatore più attento l'approfondimento della conoscenza delle sue vicende; la separazione del tondo dalla sua espansione risponde anche a questa motivazione.

³⁸ Il supporto è stato consolidato anche con ricostruzioni. Tutte le operazioni sono state improntate ai noti criteri di riconoscibilità e reversibilità dei materiali e dei metodi impiegati.

³⁹ La pulitura della superficie pittorica è consistita nel completamento della rimozione delle vernici ingiallite e dei materiali estranei, con metodologie differenziate.

⁴⁰ Le fasi di rimozione di questi materiali e il consolidamento di quelli originali sono state svolte nell'ambito di uno *stage* svoltosi nel 2009 presso il settore federatura dei Laboratori di Restauro dell'Opificio delle Pietre Dure, con il restauratore Luciano Sostegni.

⁴¹ In queste operazioni sono stati impiegati materiali innovativi per questo settore del restauro, che offrono garanzia di inerzia e leggerezza.

Infine, la collocazione dell'opera in vetrina è stata indicata per proteggere le scabrosità delle superfici disomogenee – che richiedono anche una studiata illuminazione – dal depositarsi della polvere e per offrire maggior protezione a questo delicato manufatto.

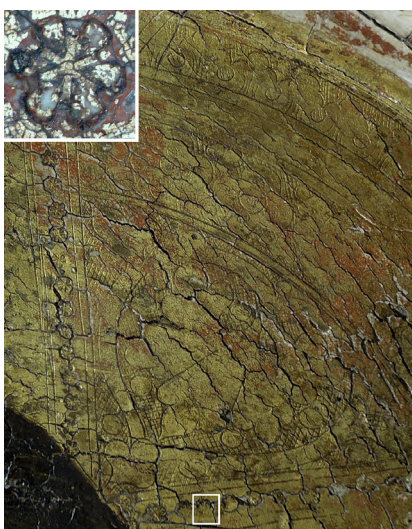
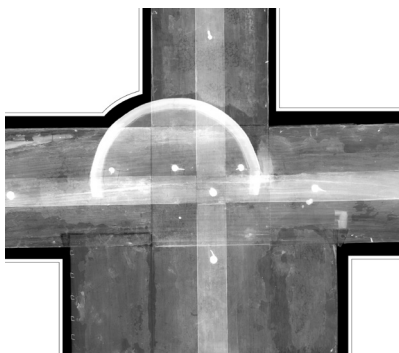
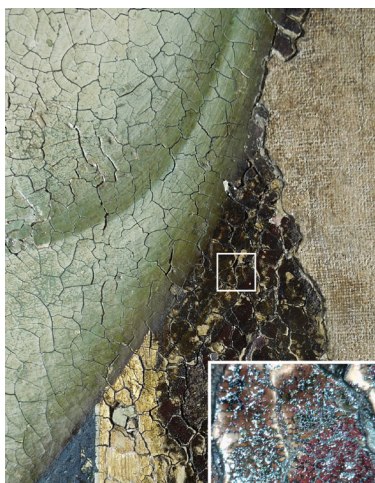
ROSSELLA CAVIGLI



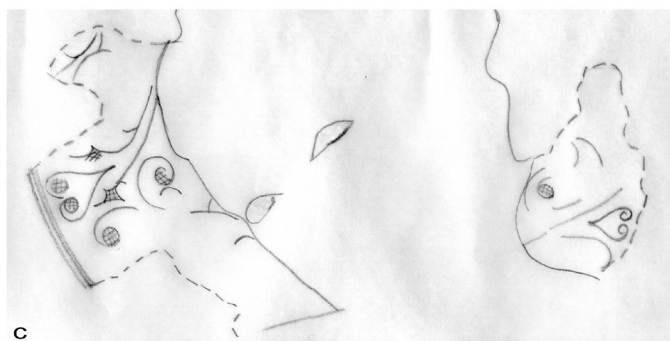
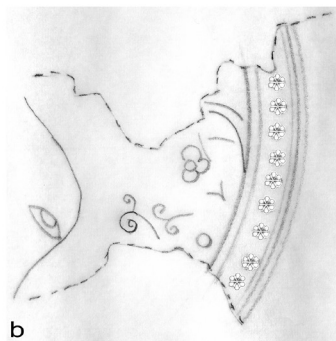
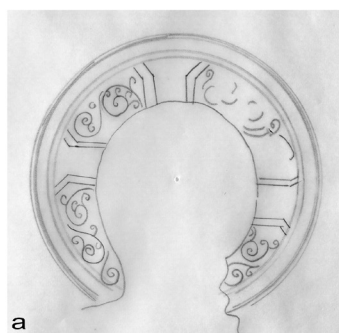
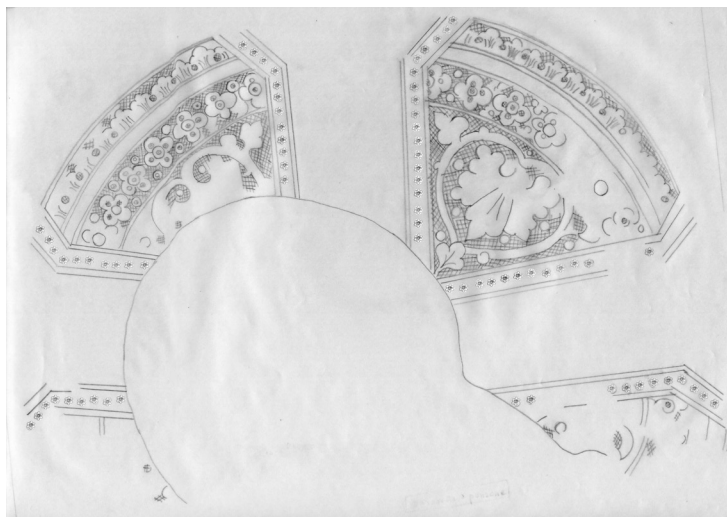
1. Maestro delle Croci Cortona-Loeser, *Croce dipinta*. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona.



2. Insieme e particolari in fase di pulitura: a) stesura bruna sui frammenti di lacca rossa della fascia decorativa; b) depositi di vecchie vernici e di cera sull'incarnato del Crocifisso (50X); c) la lacca rossa della losanga sotto strati di ridipinture (50X); d) fori di chiodi sulla base della croce; e) la gessatura con argento meccato sul rilievo dell'aureola; f) la superficie con la protezione di carta giapponese e con la cornice aggiunta; g) la doppia fascia dipinta sulla tela, già nascosta dalla cornice aggiunta; (insieme, foto T. Radelet).



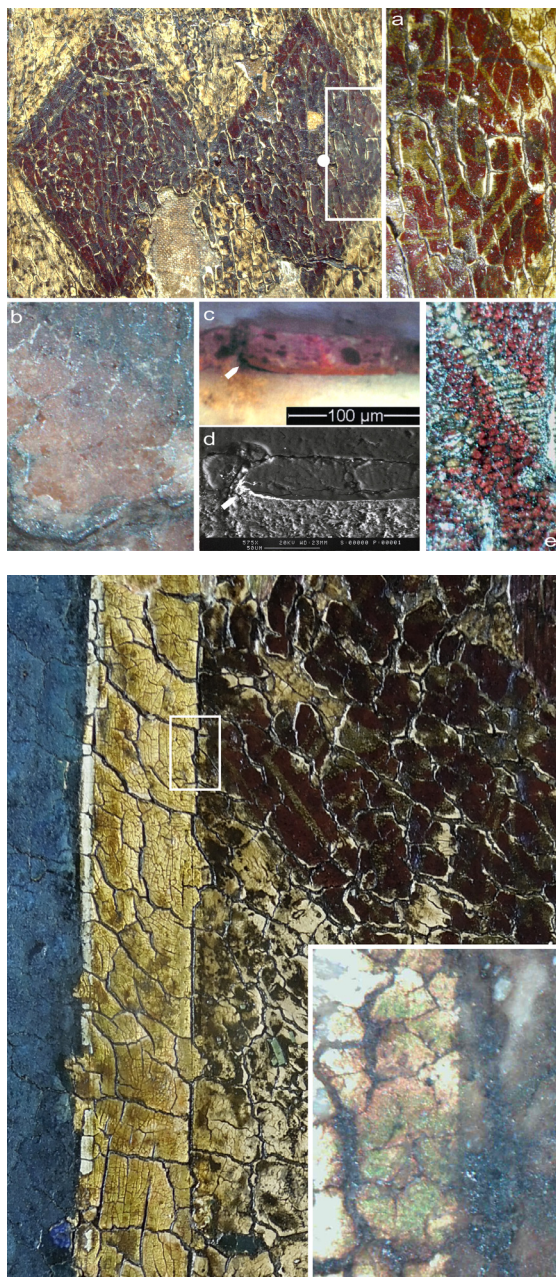
3. Particolare con le due losanghe contigue e l'ingrandimento (50X) dell'area evidenziata: sopra quella gialla e sotto la rossa.
4. Radiografia, particolare dell'incrocio fra corpo centrale e bracci della croce; (foto T. Pasquali).
5. Particolare del rilievo del dipinto, sovrapposto virtualmente all'opera, che evidenzia il disallineamento verticale del fondo della croce.
6. Particolare della decorazione dell'aureola del Crocifisso con l'ingrandimento (50X) del punzone nell'area evidenziata.

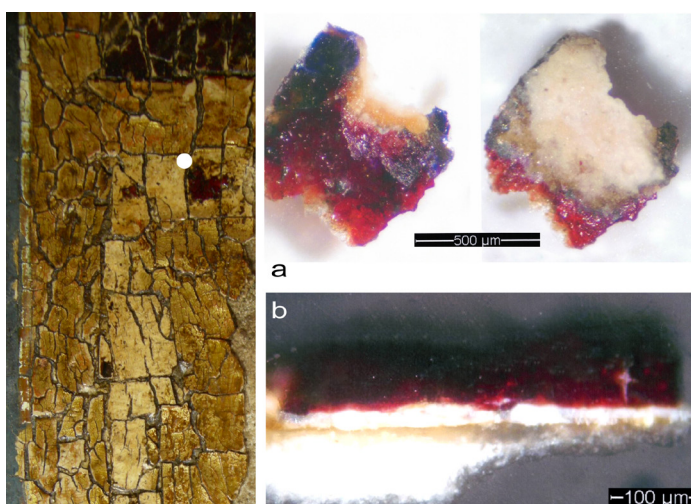


7. Rilievo dell'aureola del Crocifisso.

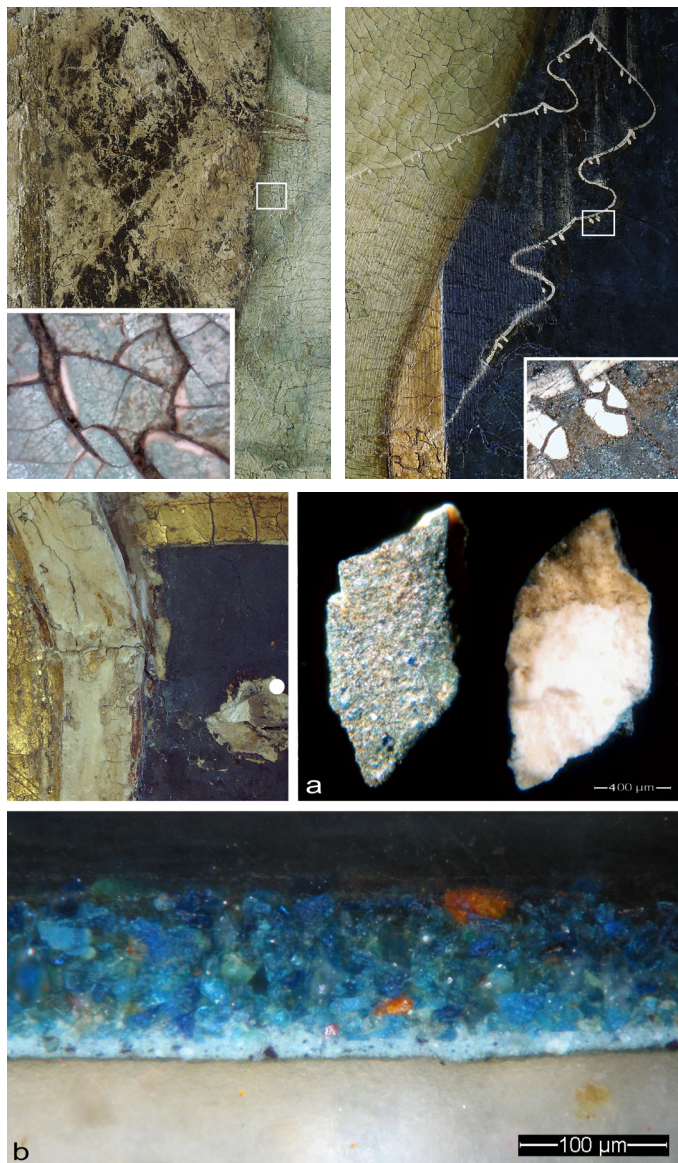
8. Rilievi delle aureole minori: a) *Cristo benedicente*; b) *Addolorata*; c) *san Giovanni*.

9. Particolare con i motivi delle losanghe rosse; a) l'ingrandimento dell'area evidenziata; b) la lacca gialla scura delle altre losanghe (200X); c) sezione stratigrafica in fluorescenza UV del prelievo (punto indicato dal cerchio) e (d) al SEM-BS: in entrambe la lamina d'argento (indicata dalle frecce) ha un andamento ondulato dato dalla brunitura; e) dettaglio (50X) con il decoro giallo: evidenti gli iscurimenti della lamina d'argento; (c, d, foto S. Volpin).
10. Particolare con l'ingrandimento (200X) del residuo di lacca verde nell'area evidenziata.





11. Particolare del Titulus crucis con l'ingrandimento (50X) del frammento di lamina metallica nell'area evidenziata.
12. Prelievo dalla fascia a lacca rossa su lamina di stagno (punto indicato col cerchio): a) fronte/retro; b) sezione stratigrafica: sulla preparazione è applicata la lamina di stagno (bianca) e sopra la lacca rossa; (a, b, foto S. Volpin).



13. Particolare con il fiotto di sangue e acqua, con l'ingrandimento (50X) dell'area evidenziata sull'incarnato del Crocifisso.
14. Particolare del perizoma con l'ingrandimento (50X) del dettaglio della trina, nell'area evidenziata
15. Prelievo dal fondo della croce (punto indicato col cerchio): a) fronte/retro; b) sezione stratigrafica: sulla preparazione a gesso e colla c'è uno strato di biacca e indaco, quindi la stesura di azzurrite con le impurità di ocre rossa e sopra materiali di restauro; (a, b, foto S. Volpin).

La tavola agiografica della beata Margherita da Cortona nella congiuntura cimabuesca-duccesca: una proposta per il Maestro delle Croci Cortona-Loeser

La tavola del Museo Diocesano che raffigura la beata Margherita da Cortona e storie della sua vita (fig. 1) è un'opera problematica su cui vale ancora la pena ragionare, nonostante l'ampio interesse rivolto finora dalla critica¹, per precisare questioni poco chiare riguardanti l'iconografia, la provenienza originaria, la funzione, la cronologia e l'autore. In questa sede mi concentrerò sulle ultime due, avendo rimandato ad altra sede le restanti discussioni². L'analisi di tali aspetti è in parte complicata dalla scarsa leggibilità dell'opera, dovuta al suo pessimo stato di conservazione, benché abbia subito due restauri nel

Alcuni temi di questo contributo sono trattati in cataloghi di mostre usciti troppo a ridosso della pubblicazione del presente volume perché se ne potesse tenere conto. Mi riferisco in particolare a *Siena. The Rise of Painting, 1300-1350*, Exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 October 2024 - 26 January 2025; London, The National Gallery, 8 March - 22 June 2025), ed. by J. Cannon, J. Campbell, S. Wolohojian, London 2024, e a *Cimabue. Aux origines de la peinture italienne*, Catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 22 Janvier - 12 Mai 2025), éd par T. Bohl, Cinisello Balsamo 2025.

¹ Vari contributi saranno citati nel prosieguo del testo, ma su tutti si faccia riferimento a: J. CANNON, A. VAUCHEZ, *Margherita da Cortona e i Lorenzetti*, Roma 2000 (ed. or. *Margherita da Cortona and the Lorenzetti. Sienese Art and the Cult of a Holy Woman in Medieval Tuscany*, University Park Pennsylvania 1999).

² Al convegno di cui questo volume raccoglie gli atti avevo presentato una relazione più articolata, frutto di un seminario frequentato alla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze nell'a.a. 2018/2019 seguito da Andrea De Marchi. Il lavoro comprendeva, in effetti, pure alcune questioni iconografiche e funzionali sull'opera, che ho separato in un articolo dal titolo *Santità per immagini. Iconografia e funzione della tavola della beata Margherita del Museo Diocesano di Cortona*, «Iconographica», 22, 2023, pp. 56-68.

corso del Novecento, nel 1947³ e nel 1988⁴. La parte nelle peggiori condizioni rimane quella bassa, che fu danneggiata in un incendio e dunque ricostruita con un tratteggio di colore neutro. La tavola è composta da tre assi verticali tenute insieme da tre traverse originali in orizzontale sul retro. Lungo tutto il perimetro, sul fronte, corre un listello a sezione rettangolare dipinto con una fascia a segmenti alternati rossi e blu su cui si stagliano fiori tetralobati bianchi⁵. Tra un tratto rosso e l'altro blu è inciso un clipeo che contiene un fiore a cinque petali dipinto di bianco.

L'opera va definita come una tavola agiografica iconico-narrativa, o *vita-icon*, una tipologia in uso nel mondo bizantino e poi diffusasi specialmente in Toscana a partire dalle prime immagini di san Francesco, che prevede che la figura di grandi dimensioni di un santo sia affiancata da scene della vita e dei miracoli⁶. Al centro abbiamo infatti la figura intera di Margherita, nata forse nel 1247 a Laviano e morta nel 1297 a Cortona in odore di santità, ma proclamata santa solo nel

³ L'intervento, realizzato tra marzo e maggio del 1947 da Leonetto Tintori, si rese necessario al momento dell'esposizione del dipinto al Museo Diocesano. Si recuperò lo strato pittorico medievale occultato da una pesante ridipintura di epoca moderna. Ho potuto visionare le fotografie scattate prima, durante e dopo tale intervento presso il Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (neg. nn. 31533, 44784-44788 46867-46872) e all'archivio dell'Opificio delle Pietre Dure, qui allegate alla scheda GR686, grazie rispettivamente alla dott.ssa Susi Piovanelli e alla dott.ssa Ornella Savarino.

⁴ Questo restauro mirò a un recupero dei pochi frammenti originali della pittura, un'operazione che però ha accentuato la perdita dell'unità dell'immagine. Ringrazio il dott. Alessandro Benci della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo per avermi procurato le fotografie scattate all'opera durante il restauro del 1988 (neg. nn. 55154-55160).

⁵ Il motivo è descritto in F. PASUT, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Supplementary volumes. Ornamental Painting in Italy [1250-1310]. An illustrated index*, Florence-Milan 2003, p. 42.

⁶ Su questa tipologia: H. HAGER, *Die Anfänge des italienische Altarbildes*, München 1962, pp. 88-100; K. KRÜGER, *Der Frühe Bildkult Des Franziskus In Italien*, Berlin 1992; N. PATTERSON ŠEVČENKO, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, «Dumbarton Oaks Papers», 53, 1999, pp. 149-65; A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2009, pp. 117-28. Dell'argomento si è occupata anche Chiara Demaria per la sua ricerca di dottorato presso l'Università di Firenze.

1728 da papa Benedetto XIII⁷. Nove riquadri, quattro per lato più uno in basso accolgono scene della vita di Margherita.

La provenienza originaria della tavola non è documentata, ma si ricava percorrendo a ritroso i passaggi. Sappiamo che fu concessa in deposito perpetuo al Capitolo della Cattedrale nel 1943⁸ da parte del convento di Santa Chiara, dove a sua volta era giunta nel 1897⁹. Prima il dipinto si trovava nel convento di San Girolamo, detto anche “delle Poverelle”, il luogo dove Margherita aveva fondato il primo ospedale della Misericordia e che fu ricostruito attorno al 1570 per accogliere le terziarie nel momento in cui lasciarono gli ambienti nei pressi della chiesa di San Basilio¹⁰. La più antica attestazione della tavola agiogra-

⁷ Per un'analisi completa della sua figura si faccia riferimento a: CANNON, VAUCHEZ, *Margherita*; F. IOZZELLI, *Introduzione*, in IUNCTA BEVEGNATIS, *Legenda de vita et miraculis beatae Margaritae de Cortona* [1288-1311 circa], ed. a cura di F. Iozzelli, Grottaferrata 1997, pp. 1-175; gli scritti in *Margherita da Cortona. Femminilità, genio, santità*, «Quaderni di spiritualità francescana», 1997, 18; il volume pubblicato in occasione del settimo centenario della morte della santa *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, a cura di L. Corti e R. Spinelli, Milano 1998; G. BARONE, s.v. *Margherita da Cortona, santa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX, Roma 2008, pp. 134-7; gli scritti raccolti in *Margherita da Cortona*, Atti del convegno (Firenze, 26 ottobre 2013), a cura di F. Iozzelli, «Studi Francescani», 111, 2014, 3-4; A. BENVENUTI, *Sante donne di Toscana. Il Medioevo*, Firenze 2018, pp. 98-101; M.H. DOYNO, *The Lay Saint. Charity and Charismatic Authority in Medieval Italy, 1150-1350*, Ithaca-London 2019, pp. 197-241.

⁸ E. MORI, P. MORI, *Guida storico artistica al Museo Diocesano di Cortona*, Cortona 1995, p. 19.

⁹ Come riferisce E.B. GARRISON, *Italian romanesque panel painting. An illustrated index*, Florence 1949, p. 154. Non poche pubblicazioni, anche recenti, riportano il monastero di Santa Chiara come provenienza originaria della tavola: A. TAFI, *Immagine di Cortona. Guida storico-artistica della città e dintorni*, Cortona 1989, p. 478; A.M. MAETZKE, in *Il Museo Diocesano di Cortona*, a cura di A.M. Maetzke, Firenze 1992, p. 27; I. DROANDI, *Per la pittura del Duecento nell'Aretino*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, a cura di M. Collareta e P. Refice, Firenze 2010, pp. 181-206: 202; S. NOCENTINI, *Museo Diocesano di Cortona. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, Firenze 2012, pp. 37-8. Nella guida di A. DELLA CELLA, *Cortona antica. Notezze archeologiche storiche ed artistiche*, Cortona 1900, p. 117, la tavola è menzionata già nell'episcopio.

¹⁰ Le terziarie stettero in San Girolamo sino al 1808, quando furono costrette, con religiose di altri istituti, a spostarsi nel monastero cistercense della Santissima Trinità,

fica è proprio presso le “Poverelle”, dove nel 1634 fu analizzata dai giudici del processo di canonizzazione¹¹. È verosimile che la tavola sia pervenuta in San Girolamo al seguito delle terziarie e che il suo luogo originario fosse appunto San Basilio, la chiesa che fu poi trasformata in santuario dedicato alla beata cortonese¹².

Considerando questi passaggi, si può supporre che altri arredi e oggetti sacri possano essere stati trasferiti, con le terziarie, dalla chiesa di San Basilio al convento di San Girolamo. Tra questi è forse il *Crocifisso* scontornato dipinto da Pietro Lorenzetti, ora esposto al Museo Diocesano di Cortona¹³. Tutta la bibliografia dell'opera riferisce del primo rinvenimento nell'aprile del 1945 da parte di Carlo Ludovico Ragghianti in un armadio della chiesa inferiore del Gesù, annessa all'attuale Museo Capitolare, come egli stesso diede conto nel 1949¹⁴, un dato che non permetteva di formulare ipotesi sul suo luogo originario. Allo studioso – e a tutta la critica successiva¹⁵ – era però sfuggita una precedente segnalazione di Ugo Procacci del giugno del 1945¹⁶, su cui ha riportato l'attenzione solo Gianluca Amato nel catalogo della recente mostra senese dedicata ad Ambrogio Lorenzetti¹⁷. Procacci

e nel 1816 furono aggregate alle clarisse di Santa Chiara. In San Girolamo nel 1818 arrivarono le oblate di San Francesco di Sales e nel 1917 subentrò la congregazione delle Sorelle dei Poveri di Santa Caterina da Siena fondate dalla beata Savina Petrilli (1851-1923). Si veda: DELLA CELLA, *Cortona antica*, p. 163; TAFI, *Immagine*, pp. 260, 332-3; A. BENVENUTI, «In castro poenitentiae». Santità e società femminile nell'Italia medievale, Roma 1990, pp. 552-4.

¹¹ CANNON, VAUCHEZ, *Margherita*, pp. 172-4.

¹² *Ibid.* pp. 31-43, 63-97.

¹³ Di cui qui accanto parla Andrea De Marchi.

¹⁴ C.L. RAGGHIANI, *La Collezione Rabinowitz. La Collezione S.H. Kress nella National Gallery of Art di Washington*, «Critica d'Arte», 8, 1949, 1, pp. 78-9.

¹⁵ Tranne a Mario Salmi nella scheda nel catalogo della *Mostra d'arte sacra della diocesi della provincia dal sec. XI al XVIII*, Catalogo della mostra (Arezzo, Palazzo Pretorio, maggio-settembre 1950), p. 63, n. 196, che cita l'articolo di Procacci ma poi riporta per la Croce una provenienza dal convento della Santissima Trinità, dove in effetti le terziarie si trasferirono temporaneamente cfr. nota 10.

¹⁶ U. PROCACCI, *Il Museo Diocesano di Cortona*, «Il Mondo. Lettere, scienze, arti, musica», 16 giugno 1945, pp. 10-1.

¹⁷ G. AMATO, in *Ambrogio Lorenzetti*, Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017-21 gennaio 2018), a cura di A. Bagnoli, R. Bartolini e M. Seidel, Cinisello Balsamo 2017, pp. 114-8, cat. 4.

ricorda, tra le nuove opere del Museo Diocesano aperto nell'aprile di quell'anno, il piccolo *Crocifisso* sagomato «trovato recentemente nel convento delle Poverelle». Tale indicazione potrebbe suggerire che la croce di Pietro Lorenzetti abbia seguito i medesimi trasferimenti della tavola agiografica e che dunque la provenienza originaria sia l'antica chiesa di San Basilio.

Torniamo alla tavola della beata Margherita. Fu classificata da Edward B. Garrison come «full-length saint» tra i «gabled dossals» all'indomani del suo trasferimento al Museo Diocesano e dunque pubblicata in quell'occasione per la prima volta come opera di un pittore «Tuscan. Cortonese (?)» del primo quarto del XIV secolo¹⁸. Il dipinto fu poi inserito nel repertorio di George Kaftal, che forniva una prima chiave di lettura delle nove scene rappresentate attorno alla figura della santa e definiva il suo autore un «Sienizing master» del secondo quarto del Trecento, seguendo un suggerimento di Richard Offner¹⁹. Le stesse interpretazioni sono proposte da Anna Maria Maetzke nella scheda del catalogo dei musei cortonesi del 1992, che assegnò l'opera a un pittore aretino della fine del XIII secolo, suggerendo una precoce data al 1298-99, e individuando il retaggio della pittura di Margarito²⁰. Nel frattempo Joanna Cannon aveva cominciato un'approfondita analisi della figura di Margherita, del suo culto e delle sue rappresentazioni medievali. La studiosa volse particolare attenzione alla serie degli acquerelli seicenteschi che riproducono i perduti affreschi del XIV secolo, un tempo sulle pareti della nuova chiesa di San Basilio, ma un'ampia riflessione è dedicata anche al monumento lapideo e alla tavola agiografica²¹, per la quale restrinse

¹⁸ GARRISON, *Italian romanesque*, pp. 153-6: l'opera è ricordata tra i primi esempi di tavola a cuspidi indentata.

¹⁹ G. KAFTAL, *Saints in Italian Art. Iconography of the saints in Tuscan painting*, Florence 1952, coll. 668-72. La stessa cronologia è ripresa da D. WEINSTEIN, R. BELL, *Saints and society. Christendom 1000-1700*, Chicago-London 1982, p. 107.

²⁰ A.M. MAETZKE, in *Il Museo Diocesano di Cortona*, a cura di A.M. Maetzke, Firenze 1992, pp. 27-35.

²¹ J. CANNON, *Marguerite et les Cortonais. Iconographie d'un «culte civique» au XI-Ve siècle*, in *La religion civique à l'époque médiévale et moderne*, Actes du colloque (Nanterre, 21-23 juin 1993), éd par A. Vauchez, Rome 1995, pp. 403-413; EAD., *Il ciclo murale di Margherita attraverso le copie ad acquerello*, in *Margherita da Cortona*, pp. 21-32; EAD., *Popular saints and private chantries: the Sienese tomb-altar of Margherita of Cortona and questions of liturgical use*, in *Kunst und Liturgie im Mittelalter*, Akten

e motivò con decisione la cronologia agli anni tra il 1297 e il 1308, ossia tra la morte di Margherita e l'anno in cui il cardinale Napoleone Orsini autorizzò la copia e la predicazione della vita di frate Giunta²². La nostra *vita-icon* è pertanto da considerarsi la prima immagine della beata Margherita realizzata negli anni immediatamente successivi alla sua morte: sia i dati di stile, come vedremo, sia la necessità di promuovere immediatamente il culto della santa inducono a stringere la forbice della sua esecuzione al 1297-1300 circa. Va segnalato che nel poco noto articolo di Ugo Procacci poc'anzi citato si dice che la tavola agiografica, in quel momento non ancora esposta perché in restauro a Firenze, fosse datata 1301²³. Sebbene l'indicazione sia plausibile, tale data non è individuabile sull'opera allo stato attuale né sulle fotografie precedenti ai restauri.

Altri studi dedicati prettamente alla tipologia e all'iconografia della pala mantennero generici riferimenti a un anonimo pittore toscano o umbro della fine del XIII secolo o dell'inizio del XIV²⁴, mentre altri interventi tentarono di definire in maniera più circostanziata la natura stilistica dell'opera. Giovanni Previtali individuò nel dipinto uno dei casi di «precoce interferenza giottesca» fuori Firenze su un «artista di formazione bizantineggiante»²⁵, mentre Mario Salmi accennò ad alcune affinità con il Maestro della Santa Cecilia²⁶. Più tardi fu Luciano Bellosi a esprimersi sull'opera cortonese nel suo celebre libro *La pecora*

des Kongresses (Rome, 28-30 september 1997), hrsg. von N. Bock, München 2000, pp. 149-162; CANNON, VAUCHEZ, *Margherita*; J. CANNON, *Beyond the Limitation 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*, ed. by V.M. Schmidt, Washington 2002, pp. 290-313.

²² CANNON, VAUCHEZ, *Margherita*, p. 173.

²³ PROCACCI, *Il Museo*, p. 10.

²⁴ E.B. NIGHTLINGER, *The Iconography of Saint Margaret of Cortona*, Diss., George Washington University, 1982, pp. 51-5; A. GIANNI, in *Sante e Beate Umbre tra il XIII e il XIV secolo*, Catalogo della mostra (Foligno, Oratorio del Gonfalone, gennaio-febbraio 1986), pp. 107-9; L. CORTI, in *Margherita da Cortona*, pp. 140-3. Un'altra indicazione cronologica troppo tarda è quella di Miklós Boskovits come opera del secondo decennio del Trecento, in M. BOSKOVITS, *La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento. La decorazione del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, «Arte cristiana», 77, 1989, 730, p. 7.

²⁵ G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, p. 133 nota 49.

²⁶ M. SALMI, *Civiltà artistica nella terra aretina*, Novara 1971, pp. 56-7.

di Giotto, inserendola nel discorso sui Messali di Deruta e di Salerno, a proposito dell'impatto di Cimabue sulla pittura umbra, dovuto, a suo avviso, alla presenza a Roma del pittore fiorentino nel 1272, anziché a un eventuale cantiere assisiatese negli anni di papa Niccolò III²⁷. Bellosi riteneva che la tavola della beata Margherita fosse dello stesso autore della *Crocifissione* della cappella Fortegueria nella chiesa di Santa Maria Nuova a Viterbo, datata 1293²⁸, e delle tavolette con *San Francesco*, *Santa Chiara* e due *Arcangeli* della Galleria Nazionale dell'Umbria²⁹. In occasione della mostra su Duccio di Buoninsegna del 2003, Bellosi rivide la sua posizione, assegnando la tavola agiografica di Cortona alla fase tarda di Guido di Graziano, pittore senese attivo tra gli anni Ottanta del Duecento e il primo decennio del Trecento, condividendo un'idea inespressa di Alessandro Bagnoli³⁰. Quest'ultimo riferimento è poi rigettato da Andrea Staderini che rileva uno stile già ducresco³¹. Nella scheda del volume sulla pittura del Duecento del *Corpus of Florentine Painting* di recente uscita, l'opera è dubitativamente riferita a un «Sienese Painter» influenzato dalla cultura ducresca³².

Nonostante l'autorevolezza dell'opinione, nessuna delle due proposte di Bellosi sembra risolvere il problema attributivo della tavola

²⁷ L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino 1985, pp. 155-60.

²⁸ È questa la data ora ben leggibile dopo un restauro, e non 1288, come è riportato in BELLOSI, *La pecora*, p. 193 nota 15, e ancora in ID., *Cimabue*, Milano 1998, p. 129, né 1283, come credevano PREVITALI, *Giotto*, pp. 131-2 nota 28 (in alternativa all'anno 1273), F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969, p. 90, e S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, p. 197.

²⁹ BELLOSI, *La pecora*, p. 193 nota 15.

³⁰ L. BELLOSI, *Precedenti e contemporanei senesi di Duccio*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala e Museo dell'Opera del Duomo, 24 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di A. Bagnoli et al., Cinisello Balsamo 2003, pp. 38-49: 42-8. L'attribuzione è ripresa da DROANDI, *Per la pittura*, pp. 202-3.

³¹ A. STADERINI, *La pittura medievale*, in *Museo Diocesano*, a cura di P. Bruschetti e M.G. Vaccari, Cortona 2007, pp. 51-8.

³² M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Mediaeval Panel Painting in Tuscany. 12th to 13th Century. A supplement*, ed. by S. Chiodo, Florence 2021, pp. 626-7 cat. 225, dove va segnalato un refuso sull'anno di morte di Margherita, 1257 da correggere in 1297, *terminus post quem* per la datazione della tavola.

cortonese, della quale è comunque corretto rilevare il sostrato cimabuesco. La *Crocifissione* viterbese è forse quella che si accosta maggiormente alla tavola di Cortona, ma non tanto da ritenerle dello stesso pittore, a mio avviso: nell'affresco è ancora tanto evidente l'impronta del pittore fiorentino³³ a differenza di quello che si giudica nella tavola cortonese, più duccesca, come si commenterà tra poco³⁴. Anche le tavolette perugine vanno tenute separate da questo discorso, poiché si avvicinano talmente al linguaggio umbro del Maestro della Santa Chiara da apparire come una prova tarda di questo anonimo³⁵. Allo stesso modo il confronto con un'opera di Guido di Graziano come la tavola agiografica di san Francesco della Pinacoteca Nazionale di Siena rileva notevoli differenze, specialmente se si confrontano le scene laterali³⁶. Il senese appare più propriamente duecentesco e porta con

³³ Oltre alle considerazioni in BELLOSI, *La pecora*, p. 157, Bellosi sottolinea per l'affresco di Viterbo la derivazione dal modello del *Crocifisso* di Cimabue per Santa Croce a Firenze, specialmente per il perizoma trasparente e gli stretti contatti con il Maestro dei Messali di Deruta e di Salerno: BELLOSI, *Cimabue*, pp. 99, 129, 159, 266. Alla *Crocifissione Forteguerra* è dedicato ampio spazio nella tesi di dottorato di M. VIZZINI, *Per un riesame della pittura viterbese. Pittura e contesti nel Patrimonium Sancti Petri in Tuscia tra XIII e XIV secolo*, tesi di dottorato, XXXIV ciclo, tutor prof. A. De Marchi, Università degli Studi di Firenze, aa.aa. 2018-2021, pp. 20-59. Si rimanda alle stesse pagine per un'approfondita analisi del Maestro delle Croci Cortona-Loeser, cui la studiosa riferisce l'affresco viterbese, attribuzione condivisa da Andrea De Marchi.

³⁴ Pur ammettendo che la *Crocifissione* viterbese può apparire più cruda a causa della tecnica di pittura murale che può aver perso finiture a secco, mi pare che vada rilevata anche una differenza nella grafia dell'iscrizione in basso rispetto a quella della tavola di Cortona, specialmente nella formulazione delle A e delle M. Si rimanda ancora a VIZZINI, *Per un riesame*, pp. 54-6, per confronti comunque interessanti e ben motivati tra le tavole del Maestro delle Croci Cortona-Loeser e la *Crocifissione Forteguerra*, ma che a mio parere non sono così schiacciati per provare un'identità di mano.

³⁵ Come suggerisce A. DELPRIORI, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015, p. 52 nota 42 e p. 58, e più velatamente V. PICCHIARELLI, in *Capolavori del Trecento. Il cantiere di Giotto, Spoleto e l'Appennino*, Catalogo della mostra (Montefalco, Scheggino, Spoleto, Trevi, 26 giugno-4 novembre 2018), a cura di V. Garibaldi e A. Delpriori, Perugia 2018, pp. 192-5 cat. 2; EAD., in *Arti del Medioevo. Capolavori della Galleria Nazionale dell'Umbria*, Catalogo della mostra (San Pietroburgo, Ermitage, 19 maggio-19 settembre 2021), a cura di M. Pierini e V. Picchiarelli, Milano 2022, pp. 78-9 cat. 5.

³⁶ Per l'opera si rimanda a BOSKOVITS, *A critical*, pp. 535-7 cat. 181; F. MORI, in

sé il retaggio della pittura di Guido da Siena, per poi dialogare ancora con Cimabue più che con Duccio, a differenza del pittore di Cortona: le architetture coloratissime e bordate da filetti bianchi della tavola senese fanno solo da fondale, senza che le figure le abitino; all'opposto nella tavola della beata Margherita gli edifici sono tutti reali, in pietra e coi filari ben distinti e con scorci già protogiotteschi.

La strada da percorrere per individuare la cultura del pittore di Cortona credo appunto che sia quella della pittura senese di fine Duecento già dentro la cerchia di Duccio di Buoninsegna, come suggeriscono innanzitutto i motivi decorativi sull'oro, la cui raffinatezza si allontana dalle geometrie più stereotipe di Cimabue³⁷. Il nimbo di Margherita (fig. 2), ben in evidenza e persino rilevato in gesso nonostante la canonizzazione non fosse ancora compiuta, presenta sul bordo un'incisione lineare 'a graticcio intrecciato' e, nello specchio, un motivo a croci a estremità decussate, ottenuto dalla concatenazione di fettucce che nel punto di raccordo alternano un andamento curvilineo e rettilineo, e ricavato a risparmio sul fondo a incisioni lineari incrociate (fig. 3)³⁸. L'ornato si ritrova negli angeli della *Maestà* per il Duomo di Siena (fig. 4), un confronto che non comporta necessariamente una datazione *post* 1311 per la tavola cortonese, dal momento che si tratta di elementi decorativi ben noti e utilizzati in parallelo all'affermazione di Duccio. Il motivo delle stelle a otto punte alternate alle croci a

Duccio. *Alle origini*, pp. 96-9 cat. 14; L. BELLOSI, *Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano*, «Prospettiva», 62, 1991, pp. 20-8 (ried. in L. BELLOSI, «I vivi parean vivi». *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, numero speciale di «Prospettiva», 121-4, 2006, pp. 74-82). Le differenze con la tavola della beata Margherita erano sottolineate anche da STADERINI, *La pittura*, pp. 55-6.

³⁷ Si veda ad esempio il fondo della *Maestà* di Santa Trinita, una griglia geometrica a incisione puntiforme. Più fine, tra le opere di Cimabue, è solo la decorazione dei nimbi della *Croce giovanile* di San Domenico ad Arezzo, come fa notare A. DE MARCHI, *La ricezione dell'oro. Una chiave di lettura per la storia della pittura veneziana dal Duecento al Tardogotico*, «Arte veneta», 71, 2014, pp. 9-35: 21-2.

³⁸ Il commento e la rielaborazione grafica del nimbo sono tratti dalla tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte di C. CORSI, *Intersezioni lineari. Storia della migrazione di un motivo decorativo dall'oriente all'Italia centrale (secc XII-XIII)*, relatore prof. A. De Marchi, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2016/2017, p. 80, le cui ricerche sono in parte confluite nell'articolo C. CORSI, *Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci*, «Contesti d'arte», 2, 2022, pp. 26-37. Il motivo è anche in PASUT, *A critical*, p. 38.

estremità decussate era particolarmente caro al maestro senese, anche al di fuori dell'incisione sull'oro, come si vede nel drappo d'onore nella *Maestà* dei Laudesi per Santa Maria Novella a Firenze (fig. 5)³⁹. Nella tavola cortonese un inserto del *pattern* si ritrova nelle fasce blu del tessuto teso dai tre angeli dietro la figura di santa Margherita, all'altezza dei fianchi (fig. 6) e sull'orlo inferiore. La stoffa rossa è invece ornata da una variante del motivo, con croci e stelle a otto punte dal tratto curvilineo, realizzato in oro a missione, oggi molto abraso, come a simulare un intreccio di fili dorati sul tessuto. Nei nimbi delle figure delle scenette è invece adoperata la decorazione a incisioni lineari a mano libera a girali (fig. 7), minoritaria a Firenze e invece più diffusa tra Siena e Umbria. Sempre Duccio la propone nelle opere di piccole dimensioni, come le storie della *Maestà* del Duomo di Siena (fig. 8)⁴⁰.

Tenendo sempre presente il pessimo stato di conservazione della tavola cortonese, dove la superficie pittorica appare ormai svelata a causa di ridipinture e conseguenti puliture, mi pare che anche per i panneggi si possano proporre confronti con le opere di Duccio. Le pieghe affilate che entrano l'una dentro l'altra del mantello della beata, con leggeri lustri chiari, derivano dagli effetti di sottosquadro della vesticciola del Bambino nella Madonna di Crevole⁴¹, e si riscontrano anche nella *Madonna col Bambino* del Museo d'arte sacra della Val d'Arbia di Buonconvento, attribuita a Duccio giovane fin dal 1960 da parte di Ferdinando Bologna⁴², ma che altri più prudentemente ritengono del Maestro di Badia a Isola, un duccesco della prima generazione⁴³.

³⁹ A. DE MARCHI, *Duccio e Giotto, un abbrivo sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, I, *Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 125-55: 132-42. La decorazione è ripresa nella zoccolatura della parete centrale della cappella di San Gregorio, come commenta anche CORSI, *Intersezioni lineari*, pp. 26-7.

⁴⁰ Ad esempio nella *Trasfigurazione* della National Gallery di Londra: D. GORDON, *The Italian paintings before 1400. National Gallery Catalogues*, London 2011, pp. 154-87.

⁴¹ L. BELLOSI, in *Duccio. Alle origini*, pp. 152-5 cat. 22.

⁴² F. BOLOGNA, *Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio*, «Paragone», 125, 1960, pp. 3-31. È riferita a Duccio di Buoninsegna anche da L. BELLOSI, in *Duccio. Alle origini*, pp. 156-7 cat. 23, e da BOSKOVITS, *A critical*, pp. 600-1 cat. 211.

⁴³ Questa proposta fu formulata in origine da R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, *The Sienese School of the 14th Century*, The Hague 1924, p. 97 nota 1, e fu poi ripresa da J.H. STUBBLEBINE, *Duccio di Buoninsegna and his school*, Princeton 1979, I, pp. 78-9, e da S. PADOVANI, in *Mostra di opere d'arte restauro*.

La tavola agiografica cortonese va allora confrontata, come mi suggerisce Andrea De Marchi, con alcuni dipinti che rientrano nel problema della congiuntura cimabuesca-duccesca degli anni Ottanta e Novanta del Duecento⁴⁴, in particolare quelli assegnati al cosiddetto Maestro delle Croci Cortona-Loeser, che prende il nome dal *Crocifisso* del Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona (MAEC) (fig. 9)⁴⁵ e dal gemello già nella collezione di Charles A. Loeser, ora

rate nelle province di Siena e Grosseto, Catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 1979), Genova 1979, pp. 31-3 cat. 7, la quale poi tornò all'opinione del Bologna (S. PADOVANI, in S. PADOVANI, B. SANTI, *Buonconvento. Museo d'arte sacra della Val d'Arbia*, Genova 1981, pp. 16-8). Anche Andrea De Marchi ritiene che la *Madonna* di Buonconvento sia del Maestro di Badia a Isola: A. DE MARCHI, *Un incunabolo della nuova pittura senese alla fine del Duecento. Alle radici del Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?)*, Firenze 2022, p. 18.

⁴⁴ Sempre valide su questo problema le pagine di BELLOSI, *Cimabue*, pp. 128-39.

⁴⁵ I risultati del restauro da poco concluso sono presentati da Rossella Cavigli in questo stesso volume. La ringrazio per aver discusso con me e Giovanni Giura del suo lavoro e dei problemi posti dalla tecnica e dallo stato di conservazione del dipinto. La vicenda critica della *Croce* del MAEC si ricostruisce tra G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, pp. 84-92 e 103-4 note 118-9, e BOSKOVITS, *A critical*, pp. 563-5 cat. 194. Vanno aggiunti una recente segnalazione di P. REFICE, *Per una croce dipinta di San Francesco a Cortona. Qualche documento e una breve riflessione a margine del restauro*, «Bollettino d'informazione. Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti», LIX, 99, 2017, pp. 165-7, che riassume i passaggi dalla chiesa originaria all'Accademia Etrusca, e un breve saggio di A. MONCIATTI, *La croce dipinta del Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona restaurata*, in *Storia dell'arte "on the road". Studi in onore di Alessandro Tomei*, a cura di G. Curzi et al., Roma 2022, pp. 152-5, il quale nega i collegamenti alle *Madonne col Bambino* di cui si dirà tra breve. Va però detto che la Refice, seguita da Monciatti, crede che l'altare della famiglia Baldacchini, dove secondo alcune descrizioni sei e settecentesche si trovava il *Crocifisso*, fosse il secondo sulla parete sinistra della chiesa. La visita apostolica cui la studiosa si appoggia per il riconoscimento dell'altare (pubblicata in *Visita Apostolica alle diocesi di Cortona e Sansepolcro 1583 e Decreti Generali. Visitatore Angelo Peruzzi Vescovo di Sarsina*, a cura di S. Pieri e C. Volpi, Arezzo 2012, pp. 65-6) descrive però le cappelle in senso antiorario partendo dall'altare maggiore, proseguendo con la cappella *a cornu Evangelii* della famiglia Ridolfini, poi con il quarto altare della parete sinistra, appunto di patronato Baldacchini, ancora con il terzo della parete sinistra, della famiglia Alfieri, e via dicendo. Il corretto riconoscimento dell'altare Baldacchini spetta invece a

esposto in Palazzo Vecchio a Firenze (fig. 10)⁴⁶, entrambi dipendenti dal modello del *Crocifisso* di Cimabue per Santa Croce. Già connessi tra loro da Edward B. Garrison, che rilevava l'estrazione senese ma anche contatti col mondo fiorentino⁴⁷, Miklós Boskovits vi ha associato tre dipinti con lo stesso schema della Madonna *glykophilousa* con Bambino abbracciato, in cui si riscontra proprio l'interferenza tra Cimabue e Duccio a metà degli anni Ottanta⁴⁸. Si tratta di una tavola del Louvre proveniente dalla collezione di André Pératé (fig. 11)⁴⁹, una della collezione Sarti di Parigi (fig. 12)⁵⁰ e una dell'Allen Memorial Art

GIURA, *San Francesco*, pp. 87-9, grazie alla lettura di un'inequivocabile iscrizione sotto la mensa.

⁴⁶ Per il quale si rimanda a BOSKOVITS, *A critical*, pp. 566-7 cat. 195, e alla bibliografia precedente ivi citata. Ringrazio Serena Pini per aver permesso a me e Giovanni Giura di studiare da vicino l'oggetto.

⁴⁷ E. GARRISON, *Addenda ad indicem*, «Bollettino d'arte», XXXVI, 1951, pp. 207-8.

⁴⁸ M. BOSKOVITS, *Da Duccio a Simone Martini*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Atti del convegno (Parma, 2005) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 566-72.

⁴⁹ Pubblicata da Millard Meiss come opera di un seguace di Cimabue: M. MEISS, *Nuovi dipinti e vecchi problemi*, «Rivista d'arte», 30, 1955, pp. 108-45: 108-13. La struttura originaria del dipinto è ancora da chiarire. La tavola è sicuramente tagliata nella parte superiore, dove verosimilmente si innestava una cuspid triangolare che ospitava una scena narrativa, di cui rimangono solo i piedi di diversi personaggi che Andrea De Marchi crede siano quelli degli apostoli su due scranni, frammenti di una *Deesis*. Un modello di riferimento per la struttura sembrerebbe quello della *Madonna col Bambino, Annunciazione e Crocifissione* di Rinaldo da Siena della National Gallery di Londra, anche se questa è di dimensioni minori: GORDON, *The Italian paintings*, pp. 348-55. Sull'opera si veda anche il commento di VIZZINI, *Per un riesame*, pp. 33-9, che segnala la più recente voce bibliografica (oltre a BOSKOVITS, *A critical*, pp. 568-9 cat. 196), che mi era altrimenti ignota, ossia D. THIÉBAUT, in *D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne, 1250-1320*, Catalogue de l'exposition (Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 mai-28 septembre 2015), éd. par M.-L. Marguerite e X. Dectot, Paris 2015, p. 91, cat. 20. Viste le frequenti revisioni, è utile segnalare anche la scheda del catalogo online del Musée du Louvre: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10062898> (ultimo aggiornamento rilevato 29 novembre 2022).

⁵⁰ Resa nota da Alastair Smart come opera giovanile di Duccio e considerata il prototipo per le altre due che riteneva di un «follower of Cimabue», quella del Louvre, e di un «follower of Duccio», quella negli Stati Uniti: A. SMART, *A Duccio discovery: an early Madonna prototype*, «Apollo», 120, 1984, pp. 226-37. Boskovits ne segnalava l'ubicazione sconosciuta, poiché era stata rubata nel 1990 da un caveau in Svizzera:

Museum di Oberlin in Ohio (fig. 13)⁵¹, probabilmente da scandire in quest'ordine, tra 1285 e 1295⁵².

Nell'evoluzione si vede come il pittore parta da un contatto con Cimabue, nella *Madonna* del Louvre, più monumentale, e nelle due Croci (figg. 15-16), e si avvicini gradualmente a Duccio, specialmente per i motivi decorativi, elementi che permettono confronti davvero stringenti fra le tre tavole mariane e i due crocifissi. In effetti i nimbi di Gesù di questi ultimi hanno lo stesso ornamento, con i bracci crucisegnati e una decorazione a cuore che emerge a risparmio su un fondale lavorato a incisioni lineari incrociate⁵³, simile a quello del Bambino nella tavola Sarti, e che a sua volta discende dalla *Madonna* di Crevole di Duccio⁵⁴. Elegantissime sono anche le rabescature a granitura nelle fasce che incorniciano tutte e tre le Madonne⁵⁵, di cui già veniva rilevata la dipendenza dall'ornamento del nimbo di un angelo della Maestà Rucellai⁵⁶.

Torniamo alla nostra tavola, di cui abbiamo già commentato il sistema degli ornati di matrice ducessa nel nimbo della santa e in quelli delle figure di piccole dimensioni, in questi ultimi con girali a mano

BOSKOVITS, *Da Duccio*, p. 568. Riapparve in asta nel 2014 (Sotheby's New York, 30 gennaio 2014, lotto 5) e poi nel 2016 (Christie's New York, 14 aprile 2016, lotto 126) con attribuzione a Duccio di Buoninsegna o stretto seguace. Cfr. anche BOSKOVITS, *A critical*, p. 570 cat. 197.

⁵¹ Oltre alla scheda in BOSKOVITS, *A critical*, pp. 571-2 cat. 198, la pubblicazione più recente è una scheda di A. DERSTINE, in *Sanctity Pictured. The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, Exhibition catalogue (Nashville, Frist Center for the Visual Arts, 31 October 2014-25 January 2015), ed. by T. Kennedy, Nashville-London 2014, pp. 114-6, dove è presentata dubitativamente come opera di Duccio o, in alternativa, di uno dei primi seguaci.

⁵² Le tre *Madonne col Bambino* sono sempre state messe in rapporto tra di loro, oscillando tra i riferimenti a Cimabue, a Duccio o alla loro cerchia, ma è stato Boskovits il primo a scrivere che spettassero a un unico pittore, appunto il Maestro delle Croci Cortona-Loeser: BOSKOVITS, *Da Duccio*, pp. 566-72.

⁵³ Il tema è elencato in PASUT, *A critical*, p. 121 per la Croce Loeser.

⁵⁴ Il confronto dei motivi decorativi della Madonna di Crevole e quella ora in collezione Sarti è pubblicato da SMART, *A Duccio*, p. 236, e su questo faceva leva, tra le altre cose, per attribuire direttamente al maestro senese la tavola.

⁵⁵ Anche questo motivo è in PASUT, *A critical*, p. 136, mentre la decorazione a traliccio del nimbo della Vergine nella tavola del Louvre è a p. 147.

⁵⁶ SMART, *A Duccio*, p. 236; BOSKOVITS, *Da Duccio*, p. 571.

libera, che si ritrovano nel Cristo benedicente della cimasa (fig. 18) e nei dolenti della Croce del MAEC. Nelle parti giudicabili della pittura della figura centrale di Margherita, vediamo che le sigle fisionomiche discendono sì da Cimabue, ma si fanno più evanescenti, dunque più ducchesche. Il volto allungato della beata Margherita (fig. 17) si avvicina ai tipi di Duccio più degli altri volti femminili del *corpus*, con la pupilla ovale in occhi allungati definiti da nette tracce scure. Sopra il labbro è una cresta di luce e il naso ha un segno marcato, ma comunque ingentilito rispetto alle sigle cimabuesche, con una pittura più fusa ed elegante che va in direzione senese. Le mani della santa appaiono più tridimensionali, con un volume definito dalla luce che le rende maggiormente evolute rispetto a quelle a tenaglia, più arcaiche, delle tre Vergini studiate da Boskovits. Ad accomunare la tavola cortonese alle altre è pure la crisografia a missione sugli abiti di Gesù e della Vergine nel secondo e nel quarto episodio di destra, che a sua volta omaggia Duccio (fig. 19). Non mi sembra del tutto peregrino il confronto con la tavoletta di biccherna datata 1296 ora al Szépművészeti Múzeum di Budapest, già proposto da Andrea Staderini⁵⁷. A mio avviso, il camerlengo fra Tomasino degli Umiliati si lascia accostare alle figure dei chierici nell'enigmatica settima scena della tavola cortonese, o alla figura dell'angelo che appare nell'episodio in basso a sinistra, specialmente per il taglio simile degli occhi e le ombre ancora percepibili sul volto. Sembra coerente anche il tentativo di resa prospettica delle architetture, con l'ombreggiatura che restituisce lo spessore e lo scorcio degli edifici.

Tutti questi dati credo giustifichino un legame con le opere del Maestro delle Croci Cortona-Loeser, ma è ovvio che la tavola agiografica si collocherebbe a conclusione del percorso finora ipotizzabile per questo anonimo, tassativamente *post* 1297 ma non tanto dentro il Trecento.

Il punto forte della connessione con quel gruppo starebbe proprio nell'opera di sicura provenienza cortonese, il *Crocifisso* dell'Accademia Etrusca, di cui Giovanni Giura, che lo data al 1285-90, ipotizza l'originaria istallazione sul tramezzo della prima chiesa di San Francesco a Cortona, proprio negli anni in cui si prese iniziativa per la costruzione del nuovo monumentale edificio sacro⁵⁸. Per di più va segnalato che di

⁵⁷ STADERINI, *La pittura*, p. 56. Per la tavoletta si veda ora BOSKOVITS, *A critical*, pp. 619-20 cat. 221, che mantiene un generico riferimento all'ambito senese, e DE MARCHI, *Un incunabolo*, p. 53, il quale la attribuisce al Maestro di Città di Castello.

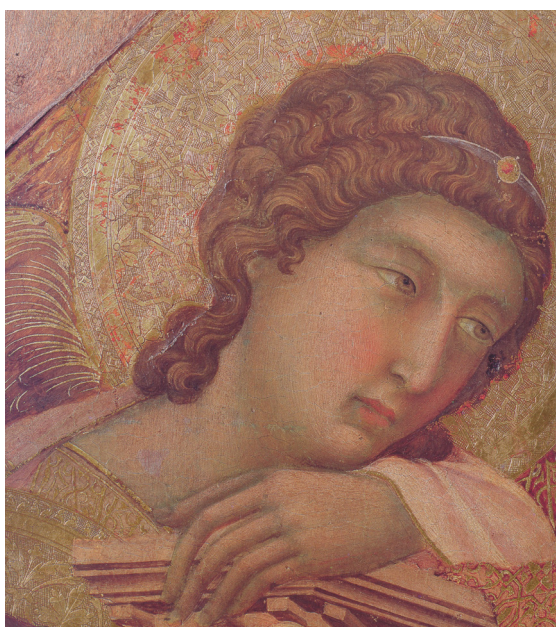
⁵⁸ GIURA, *San Francesco*, pp. 84-92.

nessuna delle altre opere è noto il luogo di provenienza, ma erano certamente destinate a una fondazione minoritica almeno le due tavole di Parigi e di Oberlin, poiché recano sulla destra una piccola figura di san Francesco, nel primo caso mentre riceve le stimmate, nel secondo stante. Si delineerebbero allora due commissioni cortonesi in sequenza per questo pittore, chiamato prima dai minori di San Francesco per la loro chiesa e poi, probabilmente per il tramite degli stessi frati, per la chiesa secolare di San Basilio che fu ingrandita nel corso del Trecento fino a diventare di fatto santuario dedicato alla beata Margherita. Una cronologia precoce per la tavola si giustifica non solo per dati di stile, ma anche per la necessità di soddisfare tempestivamente le richieste di una devozione esplosa subito dopo la morte di Margherita nel 1297.

GIULIA SPINA



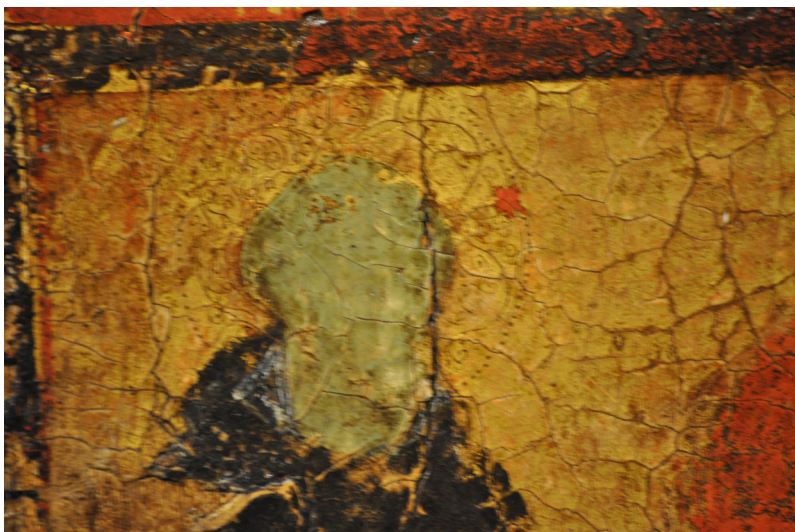
1. Maestro delle Croci Cortona-Loeser (?), *Beata Margherita da Cortona e storie della sua vita*, 1297-1300. Cortona, Museo Diocesano.



2. Maestro delle Croci Cortona-Loeser (?), *Beata Margherita e storie della sua vita*, particolare, 1297-1300. Cortona, Museo Diocesano.
3. Restituzione grafica dell'ornamento del nimbo della *Beata Margherita* (elaborazione grafica di Chiara Corsi).
4. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, particolare, 1308-11, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



5. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, particolare, 1285. Firenze, Galleria degli Uffizi.
6. Maestro delle Croci Cortona-Loeser (?), *Beata Margherita e storie della sua vita*, 1297-1300, particolare. Cortona, Museo Diocesano.



7. Maestro delle Croci
Cortona-Loeser (?), *Beata
Margherita e storie della
sua vita*, particolare di
san Domenico, 1297-
1300. Cortona, Museo
Diocesano.
8. Duccio di Buoninsegna,
Trasfigurazione, dalla
Maestà del Duomo di
Siena, 1308-11. Londra,
National Gallery.



9. Maestro delle Croci Cortona-Loeser, *Croce*, 1285-90 circa. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona.
10. Maestro delle Croci Cortona-Loeser, *Croce*, 1285-90 circa. Firenze, Palazzo Vecchio (lascito Loeser).



11. Maestro delle Croci Cortona-Loeser, *Madonna con Bambino e san Francesco che riceve le stimmate*, 1285-90 circa, Parigi, Museo del Louvre, collezione Peraté. Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.
12. Maestro delle Croci Cortona-Loeser, *Madonna con Bambino*, 1285-90 circa, Parigi, collezione Sarti.
13. Maestro delle Croci Cortona-Loeser, *Madonna con Bambino e san Francesco*, 1290-95 circa, Oberlin (OH), Allen Memorial Art Museum. Photo Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, R. T. Miller Jr. Fund, 1945.9.
14. Maestro delle Croci Cortona-Loeser (?), *Beata Margherita e storie della sua vita*, particolare, 1297-1300. Cortona, Museo Diocesano.



15. Maestro delle Croci
Cortona-Loeser,
*Madonna con Bambino e
san Francesco che riceve
le stimmate*, particolare,
1285-90 circa, Parigi,
Museo del Louvre,
collezione Peraté.
16. Maestro delle Croci
Cortona-Loeser, *Croce*,
particolare, 1285-90
circa. Firenze, Palazzo
Vecchio.
17. Maestro delle Croci
Cortona-Loeser (?),
*Beata Margherita e storie
della sua vita*, particolare,
1297-1300. Cortona,
Museo Diocesano.



18. Maestro delle Croci Cortona-Loeser, *Crocione*, particolare del Cristo benedicente, 1285-90 circa. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona.

19. Maestro delle Croci Cortona-Loeser (?), *Beata Margherita da Cortona e storie della sua vita*, particolare, 1297-1300. Cortona, Museo Diocesano.



Pietro Lorenzetti a Cortona, sulla strada di Assisi

Confusamente, e però in maniera impressionante, Giorgio Vasari intuì la grandezza di Pietro Lorenzetti e il suo ruolo storico, superando il condizionamento negativo che poteva derivare dai *Commentari* di Ghiberti, che lo ignoravano *in toto*, esaltando viceversa il primato del fratello Ambrogio fra tutti i trecentisti senesi. Per Vasari Pietro Lorenzetti fu il primo a «introdurre in Siena il buon metodo della pittura», il primo a imitare «la maniera di Giotto divulgata per tutta Toscana», e difatti egli pure «fu per tutta Toscana chiamato e carezzato»¹, avrebbe lavorato a Pisa, a Pistoia e a Firenze, ma soprattutto ad Arezzo, dove lo storiografo conosceva bene il polittico firmato della Pieve, che aveva detronizzato dall'altare maggiore e spostato sull'altare laterale di San Cristoforo, per fare spazio alla sua grande pala opistografa, connessa alla sua stessa sepoltura in Pieve, ora rimontata nella chiesa della Badia di Santa Fiora e Lucilla. La *Vita di Pietro Laurati* è quasi un risarcimento e un tributo alla grandezza di quel maestro, a lui noto a partire dall'affresco firmato sulla facciata dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena, che però non doveva essergli così ben presente, visto che ignorava la sottoscrizione da cui si ricavava in maniera chiarissima come egli fosse fratello di Ambrogio, ciò che invece gli sfuggiva clamorosamente, e soprattutto a partire dalla «tavola dell'altar maggiore» della

Nelle more di stampa di questi atti è uscito un saggio a doppia firma mia e di Donal Cooper (Donal Cooper, *Sieneese Art on the Road: Pietro Lorenzetti's Formative Years as a Peripatetic Painter*, in *Siena. The Rise of Painting 1300-1350*, Catalogo della mostra di New York (Metropolitan Museum of Art, 13 ottobre 2024 - 26 gennaio 2025) e di Londra (National Gallery of Art, 8 marzo - 22 giugno 2025), a cura di J. Cannon, con C. Campbell e S. Wolohojian, London - New Haven 2024, pp. 78-93, che affronta in maniera sintetica, ma con qualche nuova proposta, il percorso giovanile di Pietro Lorenzetti e che costituisce quindi un utile complemento del presente testo.

¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, 11 voll., Firenze 1966-97, II (1967), pp. 143-4.

Pieve e dagli affreschi perduti della tribuna, che riteneva per fermo dello stesso autore². Pietro Lorenzetti da giovane deve aver operato a più riprese non solo ad Arezzo, ma prima ancora a Cortona, cosa nota anche a Vasari, che lo spingeva a lavorare pure in San Pietro a Roma e ricordava come fossero sue «alcune opere in Cortona ed in Arezzo», oltre a quelle lasciate alla Pieve, anche se poi non scese nel dettaglio (ricordò solo un'*Incredulità di san Tommaso* per i benedettini della Badia aretina)³.

Di fatto a Cortona restano tre tavole di importanza capitale per ricostruire la giovinezza di Pietro Lorenzetti (fig. 1), una delle quali, la *Madonna col Bambino e quattro angeli* del Museo Diocesano, pure firmata solennemente sulla pedana del trono (lo stesso luogo dove si era firmato Duccio nella *Maestà* per il Duomo di Siena, nel 1311), «PETRVS LAVRENTII HANC PINX(it) DEXTRA SENENSIS»⁴. Le altre

² Il punto sul problema di questo ciclo perduto è fatto egregiamente da Isabella DROANDI (*Pittori "forestieri" ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 41-56: 44-6), secondo cui andrebbe datato fra 1340 e 1348, quando è documentato l'arciprete Guglielmo citato da Vasari come committente, non dando fede alla data 1355 da lui riportata e in ogni caso incompatibile con l'iscrizione a Pietro Lorenzetti. Ricordo che anche in cattedrale ci sono vestigia importanti di un ciclo absidale, sfuggite ai numerosi studi sulla pittura aretina del Trecento (forse perché rimessi in luce solo dopo la sciagurata rimozione degli stalli cinquecenteschi da parte del vescovo mons. Riccardo Fontana, una decina d'anni fa): dovrebbe datarsi pure verso la metà del secolo ed è riferibile con certezza ad Andrea di Nerio, presentando sopra a una balza a quadrilobi traforati piuttosto bella e coerente con immagini votive alle due estremità (cui è sovrapposto un *San Giobbe e donatore* sempre di Andrea, ma della sua attività più tarda), nella parete di fondo sotto la grande bifora quattro riquadri con *Storie del Battista* (si riconosce la prima, con il *Battista che va nel deserto* e un donatore, strettamente paragonabile con la tavoletta del Kunstmuseum di Berna che presenta il *Battista che addita l'Agnus Dei*, e la quarta con il *Battista in carcere*, verosimilmente mentre viene decollato; in mezzo sono due scene contro un paesaggio, ma forse anche dell'acqua, quindi immagino il *Battesimo di Cristo* e una *Predica del Battista*).

³ VASARI, *Le Vite*, II (1967), pp. 146-7 (così nella Torrentiniana: «Poco dappoi lavorò in Cortona, et in Arezzo fece nella badia di Santa Fiora e Lucilla monistero de' Monaci Neri, in una cappella, un San Tomaso che cerca a Cristo la piaga, e nella Pieve di detta città la tavola dello altar maggiore con assai figure, nelle quali e' mostrò esser vero e buon maestro»).

⁴ Manca uno studio adeguato su quest'opera. Cfr. C. VOLPE, *Pietro Lorenzetti*, a cu-

due, conservate nello stesso museo, sono la grande *Croce* dipinta proveniente da San Marco⁵ e la piccola *Croce* sagomata che apparteneva al convento di San Girolamo delle “poverelle”, le terziarie francescane fondate dalla beata Margherita da Cortona⁶. La tavola mariana (fig. 2) ha dei caratteri tali che permettono di considerarla la più antica riconoscibile al pittore, a monte della *Madonna* di Castiglion d’Orcia e del polittico di San Leonardo a Monticchiello⁷. Mai come in quest’opera si legge l’impronta della sua prima formazione presso Duccio⁸, cui si rifanno i tipi stessi degli angeli, i loro volti rotondeggianti incorniciati

ra di M. Lucco, Milano 1989, pp. 108-10, cat. 83; A.M. MAETZKE, *Il Museo diocesano di Cortona*, 1992, pp. 43-6; M. LACLOTTE, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala e Museo dell’Opera del Duomo, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di A. Bagnoli et al., Cinisello Balsamo (MI) 2003, pp. 406-7; P. REFICE, *Pittura murale, tavole dipinte e codici miniati in Casentino e Valdarno*, in *Arte in terra d’Arezzo. Il Trecento*, pp. 79-96: 82-3; C. DE BENEDICTIS, in *Gubbio al tempo di Giotto. Tesori d’arte nella terra di Oderisi*, Catalogo della mostra (Gubbio, Palazzo dei Consoli, Museo Diocesano, Palazzo Ducale, 7 luglio-4 novembre 2018), a cura di G. Benazzi, E. Lunghi e E. Neri Lusanna, Perugia 2018, pp. 230-1, cat. 34; EAD., “*Fece ancora alcune opere in Cortona*”: per la cronologia della maestà e degli affreschi della chiesa di Santa Margherita di Pietro Lorenzetti, «Studi di storia dell’arte», 11, 2020, pp. 9-24.

⁵ Cfr. VOLPE, *Pietro Lorenzetti*, pp. 119-21, cat. 96; MAETZKE, *Il Museo diocesano*, pp. 47-9; P. REFICE, *Pittura murale*, p. 82.

⁶ Su quest’opera possiamo disporre di un’ottima scheda di G. AMATO, in *Ambrogio Lorenzetti*, Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017-21 gennaio 2018), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini e M. Seidel, Cinisello Balsamo (MI) 2017, pp. 114-9, cat. 4.

⁷ In testa di serie, fra le tavole, la colloca anche Carlo Volpe, che però considera più antico ancora il trittico murale della cappella Orsini ad Assisi, «un poco più antico della tavola di Cortona» (VOLPE, *Pietro Lorenzetti*, p. 29). Per Max SEIDEL (*Das Frühwerk von Pietro Lorenzetti*, «Städel-Jahrbuch», n.s., 8, 1981, pp. 79-158) la tavola più antica di Pietro Lorenzetti sarebbe invece la *Madonna* di Castiglion d’Orcia.

⁸ Una formazione nella bottega di Duccio probabilmente rimontava a ben prima del cantiere della *Maestà* del Duomo, fra 1308 e 1311, specie se si dà credito all’identificazione del Lorenzetti con il Petruccio di Lorenzo pagato 110 lire il 25 febbraio 1306 (*more solito*) da parte del Comune senese «per cierta dipentura fece ne’ la tavola de’ Signori Nove» (G. MILANESI, *Documenti per la storia dell’arte senese*, 3 voll., Siena 1854-56, I (1854), p. 194), vale a dire l’ancona mariana che Duccio aveva dipinto pochi anni prima, nel 1302, come ha ben rilevato Carl Brandon STREHLKE, *Italian Paintings*

da chiome folte e compatte, dalle scriminature grafiche in superficie, arrotate attorno a un nastrino-cercine che come in Duccio sbuca sulla fronte e riemerge nell'annodatura laterale, svolazzando contro l'oro (una sigla duccesca poi introvabile in tutto il *corpus* lorenzettiano). Mai come in quest'opera il chiaroscuro sui carnati è così denso e fumoso, anche se gli occhi dilatati luccicano carichi di espressività nel cavo ombroso delle orbite, scartando dalla misura e dalla delicatezza di Duccio, in favore di una carica sentimentale irrequieta che molto deve al confronto con le sculture di Giovanni Pisano. Da questi deriva il tema del dialogo psicologico e corporeo, di gesti e di sguardi, fra la Madre e il Bambino, del tutto assente nel mondo duccesco, e che divenne il tema dominante, quasi l'ossessione, delle composizioni mariane della giovinezza di Pietro, lungo una decina d'anni, dal 1312 circa, data indicativamente presumibile per la Madonna cortonese, fino al 1322, quando credo il pittore sia tornato ad Assisi, avendo completato il polittico della Pieve ad Arezzo, e abbia dipinto le scene basse del transetto sinistro della basilica inferiore di Assisi, la *Deposizione dalla croce* e la *Deposizione nel sepolcro*, la teoria di santi sopra la panca illusionistica e il trittico sull'altare di San Giovanni evangelista, la cosiddetta *Madonna dei tramonti*⁹.

Può essere utile, per ricavare il senso di un'evoluzione stilistica travolgente, mettere in fila sei composizioni di questo decennio, le maggiori di soggetto mariano (figg. 3-4). Per gioco, ma con la presunzione di avvicinarci al vero, possiamo scandire di biennio in biennio queste opere, una diversa dall'altra, in una sequenza stilistica abbastanza chiara: 1312, *Madonna* di Cortona¹⁰ (figg. 3a-4a); 1314,

1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2004, p. 213.

⁹ Per questa ricostruzione cronologica dei due tempi di esecuzione degli affreschi nel transetto sinistro della basilica inferiore cfr. A. DE MARCHI, *Partimenti assisiati: il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Medioevo: le officine*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 623-34: 22 e 25-6 note 30-3.

¹⁰ 1312 è la data che Carl Brandon Strehlke (*Italian Paintings*, p. 213) propone per la *Madonna* di Cortona, ipotizzando che fosse destinata alla futura cattedrale di Santa Maria Assunta, per celebrare la concessione a Ranieri Casali da parte dell'imperatore Arrigo VII, nel settembre di quell'anno, dell'autonomia da Arezzo, cui fece seguito nel 1325 l'elevazione da parte di papa Giovanni XXII a diocesi indipendente. Tale data mi sembra assolutamente verosimile, nondimeno ritengo anche metodologicamente pe-

Madonna al centro del polittico di Monticchiello (ora nel Museo Diocesano di Pienza) (figg. 3b-4b); 1316, *Madonna* di Santo Stefano e Digna a Castiglion d'Orcia (figg. 3c-4c); 1318, *Madonna* affrescata al centro del finto trittico della cappella Orsini di San Giovanni Battista, al fondo del transetto sinistro della basilica inferiore di Assisi (figg. 3d-4d); 1320, *Madonna* al centro del polittico della Pieve di Arezzo, commissionato il 17 aprile di quell'anno (figg. 3e-4e); 1322, *Madonna dei tramonti* ad Assisi (figg. 3f-4f). I ragionamenti da fare sono complessi, non basta avvicinare le *Madonne* che presentano soluzioni simili, perché Pietro le rivisita a distanza, con altra maturità e con una resa sempre più sciolta sia della corposità delle figure, sia del loro dinamismo. A Cortona il Bambino si appoggia col braccino destro ripiegato sulla spalla della Madre, un'idea che viene da Giovanni Pisano e che è pure nella *Madonna* Orsini di Assisi, dove però c'è un altro impeto, un'assimilazione più profonda del linguaggio del grande scultore, e una resa dei volumi più soda, entrambi elementi che la collegano senza soluzione di continuità con i primi riquadri alti del ciclo della Passione, con *l'Ingresso di Cristo a Gerusalemme*. Nell'affresco assisiense il Bambino afferra una cocca del velo della Madonna, rendendo così omaggio alla *Madonna* di San Domenico a Perugia di Duccio, omaggio esteso al modo con cui Gesù si appoggia alla mano destra della Madre, afferrandone però il pollice con energia, come non era in Duccio. Un simile omaggio al suo maestro, da Assisi a Perugia, non comporta di necessità una datazione più alta. Nella *Madonna dei tramonti* egli rivisitò la composizione della *Madonna* di Monticchiello, nel modo con cui la Madre tiene su il Bambino e soprattutto nel volto di profilo di quest'ultimo, storto in maniera più espressiva nella tavola, corrisposto da uno sguardo interrogante altrimenti psicologico nell'affresco, a segno che si tratta comunque di due momenti ben distinti. A Cortona la Madonna ha il manto che sta quasi scivolando indietro, sì da scoprire ampiamente i capelli, trattenuti da un cercine e appena mascherati da un velo trasparente: è la stessa presentazione della *Madonna* Johnson, della *Madonna* nel polittico di Arezzo, e della *Madonna dei tramonti*, mentre in tutte le altre *Madonne* sue giovanili (Monticchiello, Castiglion d'Orcia, trittico Orsini) i capelli erano

ricolosi simili collegamenti meccanicistici con avvenimenti politico-istituzionali, che difficilmente si saranno riflessi automaticamente e immediatamente nella decisione di erigere un importante polittico in una chiesa cittadina, dato e non concesso che il dipinto di Pietro fosse pertinente dall'origine a Santa Maria Assunta.

ancora ben celati da velo coprente e manto. Non per questo però si dovrebbe inferire meccanicisticamente una data più tarda per la tavola cortonese, che programmaticamente unisce due anime, fin da subito, come scrisse molto bene Michel Laclotte di questo primissimo Pietro Lorenzetti, mai così ducresco eppure al contempo radicalmente anti-ducresco, «insieme fedele e dissidente»¹¹.

Tornando alla *Madonna* cortonese quello che impressiona è la grandiosità del trono, dalle fiancate che si espandono ad ali, in fondo sulla falsariga del trono della *Maestà* del Duomo di Duccio, ma con un'altra acutezza di scorci, appuntata sul gioco primordiale, ma martellante, di ombra e luce sui rincassi delle specchiature e perfino sul traforo dei braccioli che fa intravedere la veste degli angeli dietro. Queste attenzioni, che potremmo definire proto-giottesche, per una resa elementare e incisiva di scorci di dettaglio del trono squadrato, cedettero il campo a maggiori vezzi decorativi, nel più slanciato trono della *Madonna fra santa Caterina e sant'Agnese*, riscoperta nei depositi del Museo nazionale di arte medievale e moderna di Arezzo¹², dove pure la pedana presenta giochi assonometrici non meno acerbi ed esibiti, e in quello, coronato da piccole guglie fiorite e impreziosito sui fianchi da tessellato cosmatesco, della tavola Johnson. In entrambe queste tavole riscontriamo nei braccioli dei riccioli fortemente tridimensionali, che rimandano alla pittura fiorentina più sperimentale della fine del Duecento, e specificamente alla cuspide del trono della *Madonna* di San Giorgio alla Costa del giovane Giotto. Pietro Lorenzetti si orientò prestissimo su Firenze, dove dipinse precocemente la tavola con *Santa Lucia* per la chiesa di Santa Lucia de' Magnoli e nel cui contado, a Vico l'Abate presso San Casciano in Val di Pesa, lavorava nel 1319 il fratello minore Ambrogio, poi stabilitosi per alcuni anni, verso il 1330, a Firenze stessa. Dettagli simili sono rivelatori di contatti sicuri, ma più in generale la stessa *Madonna* di Cortona rivela un confronto altrimenti profondo e coinvolgente con le prime novità giottesche. I quattro angeli fanno corona al trono come nella *Maestà* del Duomo di Siena, quelli superiori mimano alla lettera la posa cara a Duccio con cui abbandonano una mano sulla sommità del trono, appoggiandovisi da

¹¹ M. LACLOTTE, in *Duccio. Alle origini*, p. 406.

¹² Cfr. P. REFICE, in *Gubbio al tempo di Giotto*, pp. 232-3, cat. 35 (cm 126 x 83). Il dipinto proviene dalla collezione di Vincenzo Funghini (Arezzo 1828-95), donata al Museo nazionale d'arte medievale e moderna. Si ignora la sua più antica provenienza, verosimilmente aretina.

dietro, eppure appaiono diversamente robusti e ben piantati, coi loro sguardi saettanti e con il busto cupolato si ergono a guardiani. Un dettaglio è rivelatore e sarebbe impensabile per Duccio, quello delle mani degli angeli inferiori, che si aggrappano al bracciolo, con le dita filiformi e nervose variamente articolate in una presa ancora molto sperimentale (fig. 7). Non possono non venire in mente gli angeli dietro al trono della *Madonna* di San Giorgio alla Costa, che agganciano il postergale marmoreo e anzi in un caso afferrano il ricciolo della cuspidale con le dita prensili (fig. 5). Un confronto può essere fatto allora anche con le mani del probabile arcangelo Uriele, nella *Maestà* che Simone Martini negli stessi anni iniziava ad affrescare per il Palazzo Pubblico di Siena, fra 1313 e 1315 (fig. 6). I percorsi di Pietro Lorenzetti e di Simone Martini sono ben divaricati e possiamo immaginare anche un probabile antagonismo fra loro. Quello iniziale di Pietro fu di minor successo, ma come allievi entrambi di Duccio condivisero in quegli anni un'analogia precocissima intelligenza della resa giottesca dei corpi e dei volumi. Il carattere ancora disarticolato di queste mani, che vogliono far presa ma si ritagliano eccessivamente, si ritrova nella mano sinistra della *Madonna*, sospinta a sorreggere da sotto il Figlio, con le sole dita filiformi che sbucano contro la sua coscia. Nell'affresco Orsini la presa sarà più energica e calzante, alla Giovanni Pisano, e infine nel polittico di Arezzo lo scorcio sarà altrimenti maturo e convincente. In definitiva, la *Madonna* di Cortona ha dei passaggi plastici fortemente aggressivi, ma con le esagerazioni sperimentali del neofita, e proprio ciò impone una datazione in testa di serie, prima ancora del polittico di Monticchiello, dove si assaporano trapassi più sensibili e sfumati, come i mantelli che premono sulla morbidezza delle spalle adipose.

Questa caratterizzazione scarnita e scattosa, al contempo grandiosa e acerba, credo in fondo accomuni la grande *Croce* cortonese (figg. 10 e 13), che è quasi una provocatoria risposta alle invenzioni più potenti di Giotto, a partire dalla *Croce* di Santa Maria Novella. L'imitazione si fa programmatica perfino in dettagli come le mani inchiodate, col sangue che in parte scivola lungo il polso e l'avambraccio e in parte cola a picco, col cavo d'ombra nel palmo e i polpastrelli che emergono in luce, seppur calamitandoli uno contro l'altro. Le chiome dei capelli incorniciano il volto ricadendo sui due lati, avendo in mente più il Crocifisso affrescato da Giotto nella basilica inferiore di Assisi (fig. 14) che la *Croce* domenicana fiorentina; il senso di spasimo suggerito dalla chiostra di denti in vista fra le labbra schiuse accentua quel sentimento acre e doloroso che Giotto aveva perseguito rientrando in Umbria verso il 1310, ma così esplicito non si vede in nessun'altra

Croce dipinta, giusto nei *Crocifissi lignei* di Giovanni Pisano (fig. 11) o in quello nordicizzante poi detto della Pura, in Santa Maria Novella (fig. 12). Si tratta di una *Croce* monumentale: completa dei tabelloni misura cm 380 x 274, ed è quindi meno imponente di quella giottesca per i domenicani fiorentini (cm 578 x 406), ma in ambito senese non ha precedenti noti per mole e struttura. Insolita è la scelta di stagliare la croce contro il fondo oro, anziché contro delle stoffe dipinte: la lamina peraltro è tutta incisa a tratteggio, stagliando *en reserve* motivi fogliacei entro una trama di stelle a otto punte e croci dalle estremità decussate. L'incisione totalmente affidata allo stiletto a mano libera, anche nei nimbi, depone a favore di una data prima del 1320, precedente il polittico della Pieve di Arezzo, dove cominciano a comparire i primi punzoni. La forma stellata è riprodotta nei terminali col *Cristo benedicente* al vertice e con la *Vergine e San Giovanni dolenti* ai lati, nonché attorno al suppedaneo alla tabella col *Nomen Christi*, con vistoso schiacciamento della sagoma. Allo stesso *design*, completamente innovativo ma che fece scuola e fu poi vastamente imitato a Siena (da Simone Martini nella *Croce* per San Casciano in Val di Pesa, da Ambrogio Lorenzetti in quella di Montenero d'Orcia, da Segna di Bonaventura in quella di San Polo in Rosso, da Ugolino di Nerio in quella di Santa Maria dei Servi a Siena, da Niccolò di Segna in quella della Pinacoteca nazionale di Siena, del 1345, da San Niccolò del Carmine, ecc.), si attenne Segna di Bonaventura per la *Croce*, similmente monumentale, per i benedettini della Badia di Arezzo, che è datata 1319, e che dovrebbe valere come rigoroso termine *ante quem* per la *Croce* cortonese, dal momento che Segna aveva già realizzato una *Croce* per il Duomo di Massa Marittima conforme alla sagoma più antica e tradizionale dei primi crocifissi, da Giunta Pisano a Cimabue al giovane Giotto, coi tabelloni rettangolari¹³. La forma particolarmente allungata dei terminali era per Pietro Lorenzetti congeniale all'accentuazione

¹³ Come già bene osservato da Carl Brandon STREHLKE (*Italian Paintings*, p. 213). La forma stellata dei terminali si trova anche nella *Croce* di Urbana di Pietro da Rimini, databile all'inizio degli anni Venti, che derogò dallo schema invalso a Rimini e modellato sulla *Croce* di Giotto in San Francesco (poi Tempio Malatestiano) con le formelle polilobate mistilinee, offrendo un modello per altre croci riminesi (per esempio del Maestro di Montefiore Conca). Io credo che Pietro da Rimini, pur regolarizzando la forma allungata, traesse modello pure da Pietro Lorenzetti, di cui conobbe bene i murali assisiati, fonte di ispirazione per i partimenti e le teste fogliate, caratterizzate fin al limite del grottesco, degli affreschi del cappellone di Tolentino, come notò Miklós

dei gesti dolorosi, specialmente nel San Giovanni che si stira e si torce in un moto di ripulsa, stringendo le mani sul ventre e chinando il capo in senso opposto a Cristo. Le pieghe della sua veste rossa sono solcate da un segno uncinato, come negli smalti traslucidi della scuola di Guccio di Mannaia, e le lumeggiature, frutto di pennellate fittamente intrecciate, hanno ancora dei lustri metallici di retaggio duecentesco addirittura cimabuesco, come l'orlo intaccato del manto di Cristo benedicente, il cui volto si paragona strettamente a quelli dei due angeli frontali della *Madonna* di Cortona.

La *Croce* di Cortona proviene dalla chiesa di San Marco, una chiesa parrocchiale poco sopra San Francesco, che venne completamente ricostruita nel secolo XVIII, lasciando andare in rovina i resti della chiesa vecchia lì accanto. Due iscrizioni dipinte menzionate da Alberto Della Cella vi ricordavano come Cortona fosse stata depredata e occupata dagli aretini nel 1258 e quindi riconquistata sotto la guida di Uguccio Casali il 18 giugno 1261, nel giorno della festa dei due martiri romani Marco e Marcelliano, cui venne quindi dedicata questa chiesa¹⁴. Sembra strano che una *Croce* così monumentale sia stata commissionata fin dall'origine per una chiesa votiva, che assurse a valore civico, un po' come San Barnaba a Firenze, eretta in onore del santo del giorno della vittoria di Campaldino, ma che difficilmente aveva una mole tale da giustificare, a quelle date, un investimento così massiccio. A cavallo fra Due e Trecento *Croci* simili erano prerogativa degli ordini mendicanti, che a gara fra loro le commissionavano come *Cruces de medio ecclesiae*, rivolte in prima istanza alla devozione del laicato, immediatamente visibili anche da lontano, appena entrati in chiesa, in asse con l'altare maggiore, per surrogare il nascondimento del luogo del sacrificio eucaristico da parte del tramezzo e del coro. Donal Cooper ha scoperto che un Crocifisso è ricordato il 6 novembre 1448 nella chiesa di San Marco, nel testamento di un arcidiacono Benedetto che chiese di farsi seppellire nella tomba che aveva fatto realizzare «in

BOSKOVITS (*La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento: la decorazione del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, «Arte cristiana», 77, 1989, pp. 3-26).

¹⁴ A. DELLA CELLA, *Cortona antica. Notizie archeologiche storiche ed artistiche*, Cortona 1900, pp. 163-5 e 210-1. La *Croce* è citata in San Marco anche da Giuseppe CARLONI (*Poche ore a Cortona. Guida pel forestiere*, Cortona 1887, p. 84) e da Girolamo MANCINI (*Cortona, Montecchio Vesponi e Castiglione Fiorentino*, Bergamo 1909, pp. 91-2). Peraltro poi San Marco, ma il ben più comune evangelista, divenne per questo patrono di Cortona.

dicta ecclesia sub figura et lampade Crucifixi»¹⁵. Questo poteva anche essere la grande *Croce* di Pietro Lorenzetti, ma ciò non esclude che vi sia giunta in seconda battuta, ricordando come le grandi *Croci* dipinte «de medio Ecclesiae» abbiano perso rapidamente di prestigio con la diffusione di sistemi di immagini più complessi e polifonici, innervati sugli altari di patronato, e in diversi casi sia attestata la loro rimozione e delocalizzazione fin dal primo Quattrocento (così la *Croce* di Giotto in Santa Maria Novella era stata spostata prima del 1421 nel transetto sinistro, appesa fra le due cappelle Gaddi e Gondi¹⁶; così la *Croce* di Salerno di Coppo, del 1274-75, nel Duomo di Pistoia insieme alle altre tavole «si levorno dal mezzo della chiexa» prima del 1471¹⁷). Il valore civico e memoriale della chiesa dei Santi Marco e Marcelliano, posta non lontano dalla chiesa dei Minori, potrebbe aver suggerito una simile riqualificazione per una grande *Croce* ormai arcaica, ma evocativa del passato.

Le ricerche di Giovanni Giura e di Donal Cooper, di cui dà conto questo stesso volume, hanno chiarito definitivamente come la chiesa attuale spetti ai primi decenni del Trecento, per cui il secondo decennio, epoca di realizzazione della *Croce* di Pietro Lorenzetti, coincide con un momento di grande investimento, quando si dovette sentire come inadeguata e troppo piccola la *Croce* dipinta negli anni Ottanta del Duecento dal Maestro delle Croci Loeser-Cortona¹⁸, magari riutilizzata in quanto immagine sacra davanti a cui aveva pregato la beata Margherita, dal momento che sappiamo di una *Croce* verosimilmente collocata nella zona del coro, fra l'organo e la porta verso la sagrestia, su cui si concentrava il culto dei Laudesi, citata più volte nel secolo

¹⁵ Si veda nel suo testo in questo stesso volume.

¹⁶ Cfr. L. MELLI, *I documenti*, in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze 2001, pp. 227-38, che però interpreta «sopra le chappelle» come al di là di esse, mentre in questo caso, essendo citate insieme vuol dire letteralmente al di sopra del ingresso, a metà fra i due archi. Anche la *Maestà dei laudesi* di Duccio nello stesso frangente era stata appesa in alto fra le due cappelle del transetto destro, la Strozzi e la Bardi.

¹⁷ Del 22 agosto 1471 è il pagamento ad uno speziale per il «sapone da panni per lavare il crocifisso e l'altre taule si levorno dal mezzo della chiexa» (A. PACINI, *La chiesa pistoiese e la sua cattedrale nel tempo. Repertorio di documenti*, 12 voll., Pistoia 1994-2004, II (1994), p. 97).

¹⁸ Come argomentato da Giovanni GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, pp. 83-92.

XV¹⁹. Purtroppo non siamo in grado di dimostrare in via definitiva che questa grande *Croce* sia stata commissionata per la chiesa di San Francesco, ma c'è un contesto congetturale che lo suggerisce e che è rafforzato dal rapporto che Pietro Lorenzetti stava costruendo con la provincia umbra dell'ordine dei Minori, aiutandolo a ottenere l'ambita commissione del ciclo della Passione nel transetto sinistro della basilica inferiore di Assisi e raccogliendo così il testimone dello stesso Giotto. Donal Cooper ha messo in valore il ruolo di mentore di Pietro che potrebbe aver svolto, in questo coinvolgimento strategico, il frate senese Giacomo del Tondo²⁰, a più riprese padre guardiano del convento di San Francesco a Siena, nominato ministro provinciale in Umbria, della *Provincia Sancti Francisci*, nel 1311, e ancora tale nel 1319, cioè proprio quando Pietro affrescava in basilica e dovette lasciare interrotta l'impresa a settembre, per la rivolta ghibellina di Muzio di Francesco. Fra Giacomo del Tondo potrebbe essere stato l'ispiratore dell'ambizioso ciclo di affreschi nel Capitolo di San Francesco a Siena, affidato alla metà degli anni Venti ai fratelli Pietro e Ambrogio Lorenzetti²¹, che in questo modo ottennero finalmente una

¹⁹ Si vedano i riferimenti archivistici prodotti da Francesco Zimei e da Donal Cooper in questo stesso volume.

²⁰ D. COOPER, *The Siena Connction: A Franciscan Provincial Minister between Tuscany and Assisi at the Dawn of the Trecento*, in *Late Medieval Italian Art and its Contexts. Essays in Honour of Professor Joanna Cannon*, ed. by D. Cooper and B. Williamson, Woodbridg-Rochester 2022, pp. 89-110.

²¹ Vedi F. TESTA e F. INTERGUGLIELMI, in *Ambrogio Lorenzetti*, pp. 132-51. Il frammento della National Gallery di Londra non raffigura una «Madonna dolente», bensì l'*Annunciata*, un soggetto che nella cornice della parete di fondo si integrava perfettamente con la *Crocefissione*, come dichiara chiaramente la gestualità ritrosa; viceversa, una Vergine dolente sarebbe stata tautologica rispetto a quella ai piedi del Calvario e pure dalla parte sbagliata, pensando che mettesse in mezzo, assieme a un San Giovanni dolente, come canonico, un'*Imago Pietatis*, non meno ingiustificata. La *Consegna della Regola* e le *Stimate di San Francesco* potevano essere pure nella controfacciata del Capitolo, a fronte della *Passione di Cristo*, mentre sul lato sinistro mi sembra più probabile che vi fossero due riquadri relativi ad altri santi dell'ordine dei Minori, a specchio con l'esemplificazione offerta sulla parete destra, con scene relative a San Ludovico da Tolosa e ai martiri francescani, quindi una storia di sant'Antonio da Padova e forse un'altra di san Bonaventura. Il programma esemplare delle santità espresse dall'ordine rappresentava a quelle date una novità anche concettuale assoluta e ad esso potrebbe rispondere a distanza di anni il complesso piano iconografico del Capitolo

commissione di prim'ordine nella loro città. Tale approdo fu punto di arrivo di una serie di imprese che consolidarono la fama di Pietro, in principio dispersa in sedi sostanzialmente periferiche, come Monticchiello, Castiglion d'Orcia o la stessa Cortona. Il polittico per la pieve di Arezzo, che dovette meritargli una rinnovata considerazione assieme agli affreschi assisiati, venne voluto dal signore ghibellino della città, il vescovo Guido Tarlati, e si capisce bene come il Lorenzetti abbia ricevuto tale incarico nell'aprile 1320 per una chiara connessione ghibellina, essendo impossibilitato a proseguire e completare il ciclo di Assisi dopo il settembre 1319 e lo stesso sequestro del tesoro della basilica da parte di Muzio di Francesco. Risalendo la catena si intuisce come la sua attività a Cortona, nel cuore del secondo decennio, possa aver costituito un laboratorio straordinario e un autentico trampolino di lancio verso l'Umbria²² e verso Assisi francescana.

La *Croce* sagomata *ab antiquo*²³ (fig. 15), unica nel suo genere, antesignana di un tipo che esplose verso il 1400, in particolare nella Firenze di Lorenzo Monaco, sembra spettare in effetti a un momento successivo rispetto alla *Madonna* e alla grande *Croce*. Le ombre non sono più così aggressive e il patetismo ha una dolcezza più soffusa, che avvicina piuttosto alla *Crocifissione* affrescata da Pietro ad Assisi. Il perizoma è molto diverso da quello della grande *Croce*, ove aveva aspetto di leggero velo trasparente, avvolto in sensi contrastanti, con piegoline graffianti e iterate, mentre nella *Croce* sagomata è ben annodato e consistente. Se si trattò di un ritorno a Cortona, a distanza di qualche anno, vale la pena di ricordare che la committenza dovrebbe essere quella delle terziarie francescane.

Si pone quindi il problema di individuare un contesto plausibile anche per la *Madonna* cortonese, che è ricordata nell'Ottocento su un altare del Duomo, ma per cui non riusciamo a risalire oltre. Mi chiedo se non facesse parte di un sistema di immagini progettato organicamente assieme alla grande *Croce*, a cui tanto si approssima stilisticamente, in

di Santa Maria Novella, messo in atto negli anni Sessanta da Andrea Bonaiuti, con le tre pareti, laterali e di controfacciata, consacrate rispettivamente a San Domenico, San Tommaso d'Aquino e San Pietro martire.

²² Va ricordata anche la riscoperta recente di un suo trittico a Gubbio, nei depositi di Palazzo Ducale, raffigurante la *Madonna col Bambino fra san Paolo e san Pietro*, purtroppo in condizioni sinistrate, da datare agli anni in cui il pittore iniziò a lavorare ad Assisi, verso il 1318-19 (G. BONSANTI, in *Gubbio al tempo di Giotto*, pp. 222-5, cat. 32).

²³ Cfr. H. MAGINNIS, *A Lorenzettian Crucifix in Cortona*, «Racar», 7, 1980, pp. 59-61.

potenza per la chiesa di San Francesco, che aveva una tribuna affrescata più tardi da Spinello Aretino²⁴, ma per il cui altare maggiore è buona logica pensare che sia stata commissionata una pala fin dall'erezione della nuova chiesa nei primi decenni del Trecento. La tavola di Pietro Lorenzetti sarebbe un ottimo candidato. Le dimensioni, cm 126 x 83, a prima vista potrebbero parere sottodimensionate rispetto alla *Croce*, ma è bene essere consapevoli che si tratta del frammento di un'ancona maggiore, sviluppata in orizzontale, e non già di un'immagine così autosufficiente.

Non ho potuto recuperare un'immagine del tergo del dipinto, ma sui lati si vedono bene i segni delle mortase di due cavicchi, ora colmate, grosso modo all'altezza del bordo anteriore della seduta del trono e della sezione superiore dei nimbi dei due angeli frontali, sincerandoci del fatto che la *Madonna* fosse connessa con altri tavolati. Va poi rilevata l'impronta di due capitelli lungo la barba del gesso che delimita sui lati la pittura, grosso modo a livello delle fibbie sul petto dei citati angeli, quindi poco sopra la metà della tavola complessiva, la quale continua in alto ben oltre la sagoma trapezoidale del campo dorato e figurato. I polittici senesi, a partire dall'esempio seminale del coronamento della *Maestà* opistografa di Duccio per il Duomo di Siena, svilupparono le sagome rastremate di raccordo fra registri principali e cuspidi. In questo caso invece dobbiamo ipotizzare una struttura riquadrata e compatta, con una cornice importante, un *frame-box*, che doveva girare in basso in misura non meno rilevante, là dove la tavola è probabilmente ridotta. L'ingombro complessivo, restando la variabile degli elementi laterali, doveva allora essere di circa cm 150 x 200/250. I due capitelli potevano corrispondere all'imposta di archi negli scomparti laterali, e allora bisognerebbe ipotizzare una galleria di arcate molto più piccole nel registro superiore, nel rapporto 1:2 presente pure nel polittico nr. 47 di Duccio dallo Spedale di Santa Maria della Scala o nel polittico della Pieve di Pietro Lorenzetti, ma il tutto incluso in una sagoma rettangolare tipica dei dossali più arcaici e prima ancora degli *antependia* (fig. 8). In alternativa i capitelli potevano corrispondere a una cornice marcapiano nei laterali, entro cui si poteva inscrivere una teoria di arcate, sempre per santi a figura intera e uno sviluppo orizzontale meno importante, sormontate da centine della stessa larghezza con santi a mezzo busto (fig. 9), secondo una struttura

²⁴ Cfr. S. WEPPELMANN, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011, pp. 319-20, cat. 83.

in qualche modo analoga a quella del polittico-dossale di Memmo di Filippuccio per Santa Chiara a San Gimignano (ora nella Pinacoteca comunale), organizzato con otto santi laterali a mezzo busto disposti su due registri. Dal momento che il pannello centrale non presenta però una forma centinata, ma trapezoidale, i santi ai lati potevano essere distribuiti in scomparti riquadrati. Mi incoraggia a crederlo un pannello raffigurante *Sant'Antonio abate*, di recente emerso sul mercato milanese (fig. 9)²⁵, che misura 39 x 23 cm e che ha tutti i caratteri linguistici delle opere del giovanissimo Pietro Lorenzetti, nella presa delle due mani, nello scorcio del libro, nella solcatura espressiva delle ciocche della barba, nella struttura del volto, ma esaminato dal vero è chiaramente una copia con oro falso e materia pittorica non trecentesca, interessante comunque come traccia per un originale da ritrovare e che verosimilmente in questi casi – copie realizzate in occasione di alienazioni più o meno fraudolente – aveva le stesse dimensioni dell'antigrafo. La misura corrisponde a un terzo dell'altezza della Madonna di Cortona e verrebbe così a cadere a livello dell'impronta del capitello e quindi della cornice-trabeazione che vi si doveva impostare, dividendo due registri, a figure intere sotto e a mezze figure sopra.

In ogni caso si dovrebbe ipotizzare la presenza di figure intere nei laterali, a monte del polittico del Carmine a Siena dello stesso Pietro Lorenzetti (1327-29), come del resto già nel polittico Stefaneschi di Giotto per San Pietro a Roma, o in quello del Maestro di Figline proveniente forse da una chiesa minoritica umbra. Mentre il pentittico di Monticchiello, come è stato ricostruito da Machtelt Brüggén Israëls²⁶, è del tutto conforme al tipo primordiale di polittico ducresco, quello del polittico nr. 28 da San Domenico, in questo caso Pietro avrebbe sperimentato una forma ibrida di dossale rettangolare strutturato al proprio interno in scomparti, che ben si inquadrerebbe nelle sperimentazioni tipologiche del secondo decennio, prodromiche alla formulazione altrimenti innovativa del pentittico rastremato su più registri per la Pieve ad Arezzo, verso il 1320, in probabile competizione col coevo eptittico di Simone Martini per i domenicani di Pisa.

Un problema importante e in qualche modo correlato è posto allora

²⁵ Milano, Casa d'aste Il Ponte, 22 ottobre 2024, lotto 116, come “maestro marchigiano del sec. XV”.

²⁶ M. BRÜGGEN ISRAËLS, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, ed by C. Brandon Strehlke and M. Brüggén Israëls, Milan-Florence 2015, pp. 379-83.

dalla *Madonna col Bambino* della Johnson Collection a Philadelphia, firmata da Pietro, con ai piedi un frate committente in preghiera, che Carl Strehlke²⁷ ha ipotizzato potesse essere un Servo di Maria, suggerendo un collegamento molto interessante con una delibera del Consiglio generale del Comune di Siena, il 16 ottobre 1319, per finanziare la tavola che un pittore non nominato aveva iniziato a dipingere per Santa Maria dei Servi, verosimilmente per l'altare maggiore, a una data che corrisponde a pennello con l'interruzione probabile dei lavori assisiati e pure con lo stile di questo dipinto, che prepara da vicino il momento del polittico della Pieve. Anche questa Madonna aveva una terminazione piatta, ma nei pennacchi due angeli adoranti, ritrovati e acquistati dal museo nel 1985, la raccordavano con la sagoma trilobata. In teoria sopra poteva impostarsi una cuspidate, il cui soggetto avrebbe dovuto essere in linea di massima un Cristo benedicente (come nel trittico di Seattle o in quello riscoperto di recente nel Palazzo Ducale di Gubbio), ma dal momento che questo stava fra San Paolo e San Pietro al centro della predella, sicuramente collegabile al pannello Johnson e anzi dipinta su assi verticali in continuità con lo scomparto maggiore, emersa pochi anni fa e acquistata nel 2013 dalla Ferens Art Gallery a Hull in Inghilterra²⁸, è verosimile che anche quest'ancona, come quella più antica di Cortona, fosse racchiusa in un *frame-box*, senza terminazioni cuspidate. Insorge allora il quesito relativo ai pannelli laterali, che potevano presentare dei santi a figura intera o, meno probabilmente, a mezzo busto su due registri, come nella pala di Memmo di Filippuccio per le clarisse di San Gimignano.

Con questa possibile commissione servita Pietro Lorenzetti avrebbe iniziato a penetrare in maniera importante in un giro di committenze cittadine senesi di un certo livello, come indiziato negli stessi anni dal *San Leonardo* dell'Abegg Stiftung di Riggisberg²⁹, con ogni probabilità per gli Eremitani di San Leonardo al Lago. L'incarico per il ciclo della

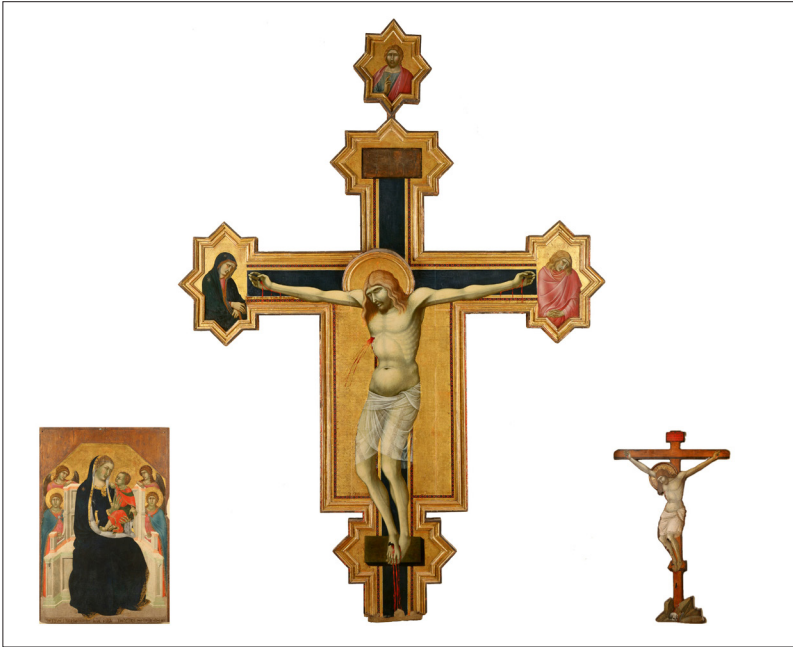
²⁷ STREHLKE, *Italian Painting*, pp. 215-24 e 467-8.

²⁸ Inv. KINCM 2013.125; cfr. K. SIMISTER, *Pietro Lorenzetti's Christ between Saints Paul and Peter (c. 1320)*, «Bulletin of the Society for Renaissance Studies», 32/1, 2015, pp. 23-4.

²⁹ Cfr. M. SEIDEL, *Ikonographie und Historiographie: "conversatio angelorum in silvis" Eremiten-Bilder von Simone Martini und Pietro Lorenzetti*, «Städel-Jahrbuch», n.s., 10, 1985, pp. 77-142: 114-29; VOLPE, *Pietro Lorenzetti*, pp. 117-8, cat. 91 (la tavola non era rifilata di pochissimo in basso, doveva essere a figura intera e quindi misurare circa un metro e mezzo – ora il frammento è di cm 97 x 58).

Passione di Assisi potrebbe aver incrementato in maniera decisiva la sua fama, cresciuta tortuosamente lontano dalla sua città, grazie a contesti che gli diedero credito e che gli permisero di sperimentare non solo un linguaggio altamente espressivo, ma pure soluzioni arditamente innovative anche a livello strutturale e tipologico. Piace allora credere che i Minori di Cortona abbiano svolto un ruolo non secondario in questo appassionante abbrivo.

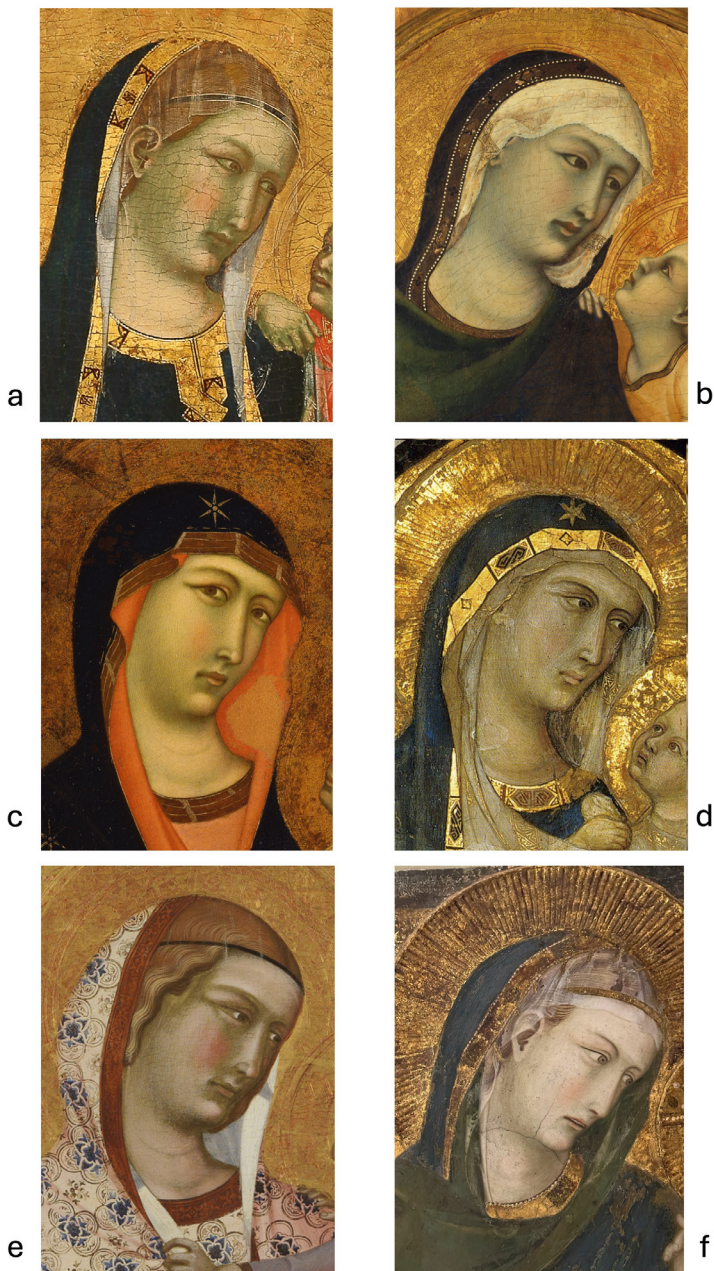
ANDREA DE MARCHI



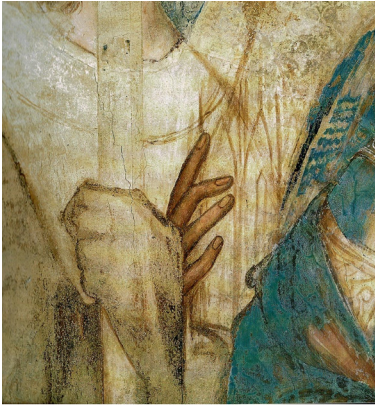
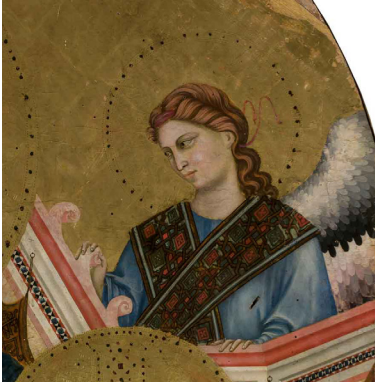
1. Opere di Pietro Lorenzetti a Cortona, confronto dimensionale.
2. Pietro Lorenzetti, *Madonna col Bambino e angeli*, 1312 circa. Cortona, Museo Diocesano.



3. *Madonne* di Pietro Lorenzetti a confronto: a) Cortona, Museo Diocesano; b) Pienza, Palazzo Borgia - Museo Diocesano (da Montichiello, San Leonardo) ; c) Castiglione d'Orcia, Pieve dei Santi Stefano e Degna; d) Assisi, San Francesco, basilica inferiore, transetto sinistro, cappella Orsini di San Giovanni Battista; e) Arezzo, Pieve di Santa Maria; f) Assisi, San Francesco, basilica inferiore, transetto sinistro, altare di San Giovanni evangelista (cd. *Madonna dei tramonti*).



4. *Madonne* di Pietro Lorenzetti a confronto: a) Cortona, Museo Diocesano; b) Pienza, Palazzo Borgia - Museo Diocesano (da Montichiello, San Leonardo); c) Castiglione d'Orcia, Pieve dei Santi Stefano e Degna; d) Assisi, San Francesco, basilica inferiore, transetto sinistro, cappella Orsini di San Giovanni Battista; e) Arezzo, Pieve di Santa Maria; f) Assisi, San Francesco, basilica inferiore, transetto sinistro, altare di San Giovanni evangelista (cd. *Madonna dei tramonti*).



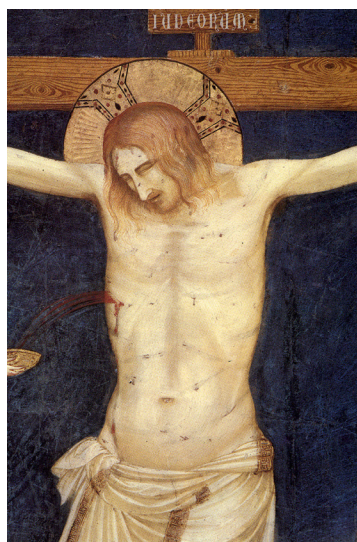
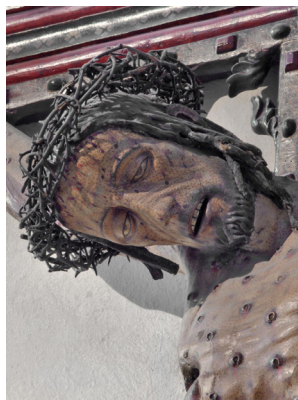
5. Giotto, *Madonna col Bambino e angeli* (part.), 1288 circa Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (da San Giorgio alla Costa).
6. Simone Martini, *Maestà* (part.), 1313-1315. Siena, Palazzo Pubblico.
7. Pietro Lorenzetti, *Madonna col Bambino e angeli* (part.), 1312 circa. Cortona, Museo Diocesano.



8. Proposta di ricostruzione del dossale di cui faceva parte la *Madonna col Bambino e angeli* del Museo Diocesano di Cortona.
9. Copia moderna da Pietro Lorenzetti, *Sant'Antonio abate*. Mercato antiquario.



10. Pietro Lorenzetti, *Croce dipinta*, ante 1319. Cortona, Museo Diocesano.



11. Giovanni Pisano, *Crocifisso*, 1285-1290 circa. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
12. Maestro del Crocifisso della Pura, *Crocifisso*, 1290 circa. Firenze, Santa Maria Novella.
13. Pietro Lorenzetti, *Croce dipinta* (part.), *ante* 1319. Cortona, Museo Diocesano
14. Giotto, *Crocifissione* (part.), 1310-1312 circa. Assisi, San Francesco, basilica inferiore, transetto destro.



15. Pietro Lorenzetti, *Croce dipinta sagomata*, 1318-1320 circa. Cortona, Museo Diocesano

L'analisi di un monumento come San Francesco di Cortona – a lungo considerato un modello di una nuova tipologia chiesastica – necessita di un approccio multidisciplinare che miri a ricomporre una storia che dal Medioevo attraversa i secoli e giunge fino a noi. Tale consapevolezza è alla base di questo volume, che intende porsi in maniera dialettica e aperta nei confronti di fenomeni complessi quali i rapporti tra le congregazioni religiose e le comunità laicali, tra l'articolazione degli spazi liturgici e la loro decorazione, tra le necessità culturali e le istanze artistiche, in una prospettiva di lunga durata. Chiamando in causa la storia dell'architettura e la storia dell'arte, la paleografia e la musicologia, si offre un quadro che riflette la vitalità di una realtà multisfaccettata quale un'importante chiesa francescana, intesa nel proprio mutevole contesto storico.