
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

 Direzione generale
Educazione, ricerca
e istituti culturali

 Università
degli Studi di
Messina
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ
ANTICHE E MODERNE



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

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'altar 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 Comodi – stabilitosi 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 Comodi 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 Comodi. 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 Sottoc chiesa 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 fruscante 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» (*Jeremia*, 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 Comodi, 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, *Capullo, 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. MARCHEGANI, *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'altare 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. Lenzi 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 supporre 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 / MVN-
FICENTIA 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 Marcelliana 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'edicoletta 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 edicoletta, eretta nel 1645 da Nocentia Tommasi, ospitava una «piccola, ma antica e bella figura di Christo depresso 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 fruscante 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 riconoscervi 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 SERVINI 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 guadagnargli 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.

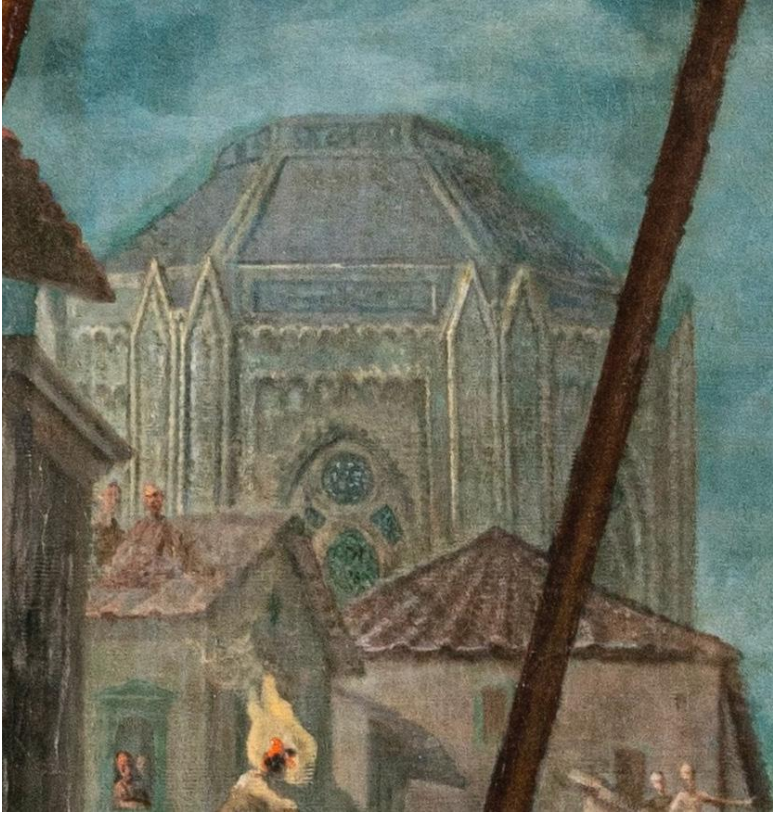
ALESSANDRO GRASSI



1. Mariotto Radi, altare Buoni, 1596; Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Miracolo della mula*, 1597. Cortona, chiesa di San Francesco (rielaborazione grafica).



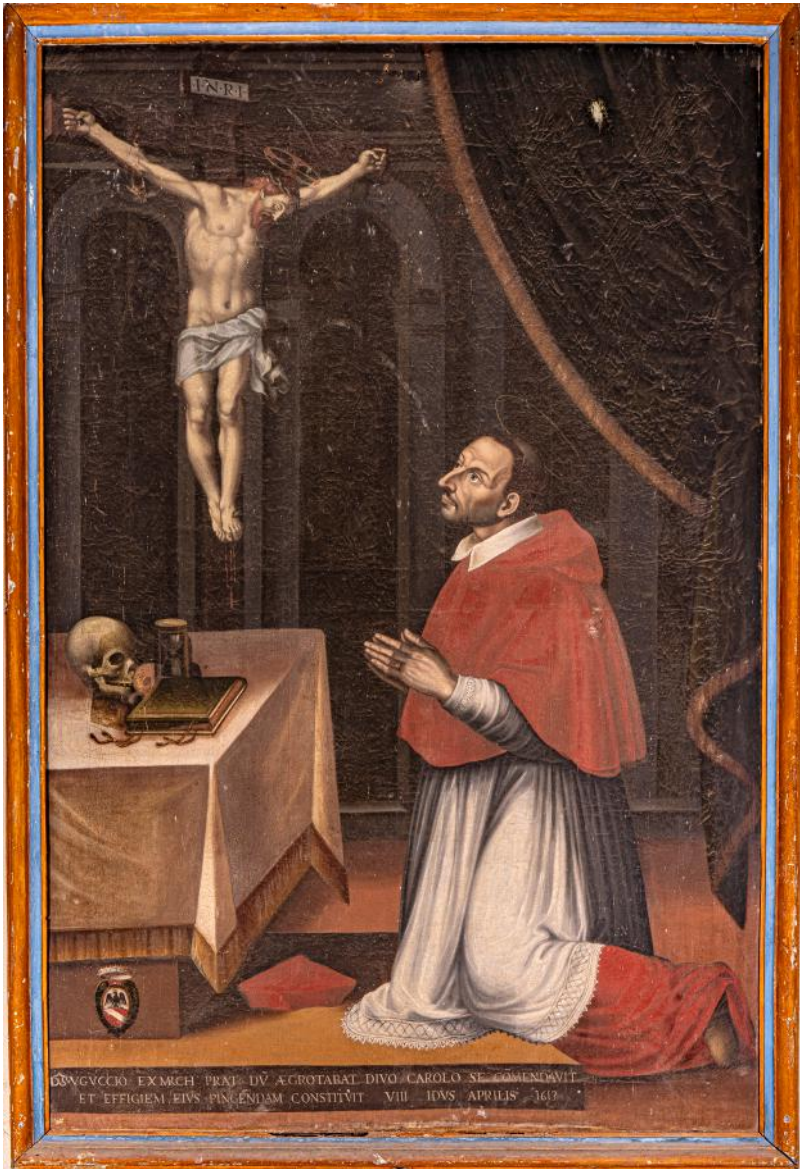
2. Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Miracolo della mula*, 1597, part. Cortona, chiesa di San Francesco.
3. Bernardo Buontalenti, modello della facciata di Santa Maria del Fiore, 1596. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



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 Comodi, *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.



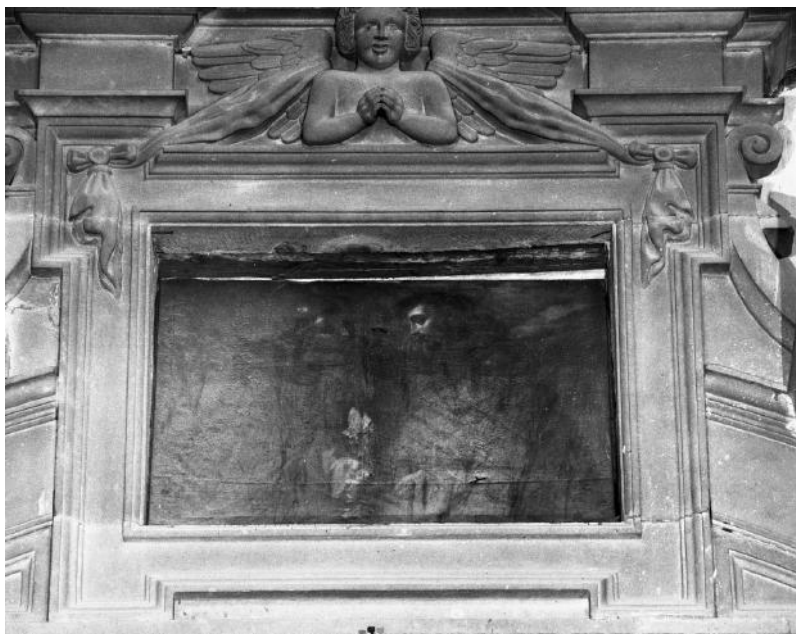
12. Francesco Rustici,
*Madonna col Bambino
e i santi Francesco,
Margherita da Cortona
e Nicola di Bari*, 1625.
Cortona, chiesa di
San Francesco, altare
Baldelli.

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.