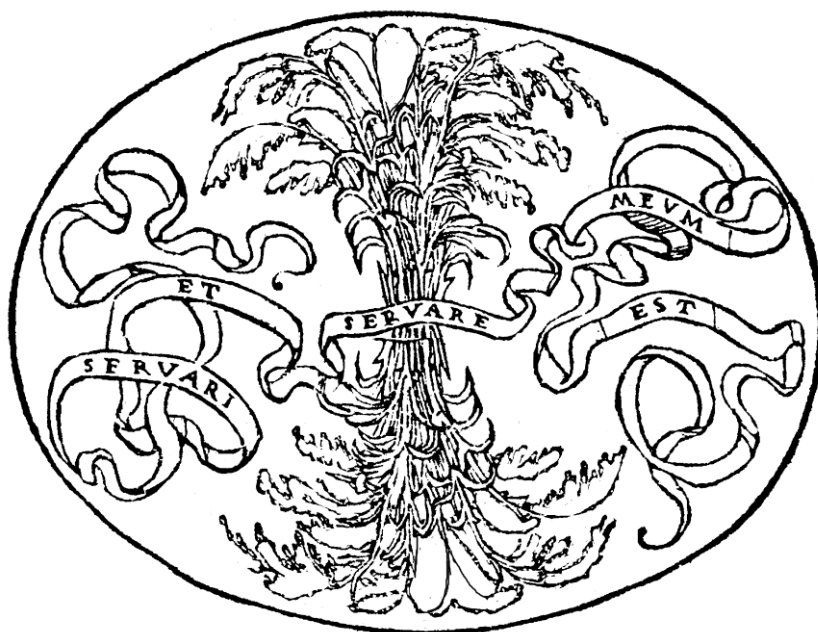


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 23/2019



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

- DANIELE GIORGI  
La colomba di Giotto: forma e funzione della cappella degli Scrovegni p. 1
- MARCO SCANSANI  
L'attività scultorea di Sperandio Savelli:  
marmi, terrecotte e committenze francescane p. 54
- GIANLUCA FORGIONE  
«L'avete fatto a me».  
Per una nuova lettura delle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio p. 114
- GIOVANNI GIURA  
Presenze inattese in Val di Chiana. Giovanni Baglione,  
Giovanni Battista Bissoni e altri appunti secenteschi per  
San Francesco a Lucignano p. 168
- OLIVIER BONFAIT  
Dalle *Memorie pittoriche* alla *Felsina pittrice*.  
L'«indice delle cose notabili» di Malvasia p. 199
- DANIELE LAURI  
La *Morte di San Giuseppe* e gli altri rilievi in bronzo di  
Massimiliano Soldani Benzi nelle collezioni medicee:  
precisazioni documentarie p. 230
- ANDREA RAGAZZINI  
Vita e opere di un'imperatrice le *Storie di Maria Teresa*  
di Giovan Battista Capezzuoli nel salone delle feste di Poggio Imperiale p. 255
- GIULIA COCO  
«Il più bel quadro di Tiziano». Un episodio ottocentesco  
sulla copia del *S. Pietro Martire* dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia p. 274
- FLORIANA CONTE  
Memoria di Dante nel lessico visivo di Roberto Longhi,  
da Boccioni ai Pisani (1914-1966) p. 293
- ELISA FRANCESCONI  
Per una rappresentazione aniconica del paesaggio urbano.  
Piero Dorazio: *Rilievi*, *Cartografie* e l'orizzonte visivo de  
*La Fantasia dell'arte nella vita moderna* (1951-1955) p. 322



**PRESENZE INATTESE IN VAL DI CHIANA. GIOVANNI BAGLIONE, GIOVANNI  
BATTISTA BISSONI E ALTRI APPUNTI SECENTESCHI PER  
SAN FRANCESCO A LUCIGNANO**

Il processo di rinnovamento delle grandi basiliche fiorentine, *in primis* Santa Croce e Santa Maria Novella, avvenuto all'indomani del Concilio di Trento è stato ed è tutt'ora oggetto di un proficuo filone di studi critici. Da tempo sono stati messi a fuoco i complessi intrecci e le dinamiche che in un torno di anni relativamente ristretto coinvolsero le comunità dei religiosi, il potere politico, le famiglie maggiorenti, gli architetti – Vasari, ma non solo – e gli artisti per dare un volto nuovo alle chiese tre-quattrocentesche. L'adeguamento alle direttive imposte da Cosimo I si consumò in buona parte nell'arco di circa un decennio, trovando completamento entro la fine del secolo, e ciò ha contribuito a conferire quella specchiata unità agli interni che almeno in Santa Croce ancora oggi si percepisce, al di là dei consistenti rimaneggiamenti intercorsi nei secoli successivi.

Ma la lente utilizzata nell'analisi di tali organismi monumentali non funziona se applicata a contesti minori, la cui storia è in questo senso profondamente differente e per certi versi autonoma. Il riassetto post-tridentino dell'arredo interno delle chiese dei francescani nel resto della *Provincia Tusciae* non solo iniziò con qualche decennio di ritardo, ma ebbe un carattere ineluttabilmente episodico e accidentato. Se da un lato la rimozione del tramezzo e lo spostamento del coro dal centro della navata al vano della cappella maggiore, dietro l'altare, erano avvenuti talvolta prima dell'emanazione delle nuove istanze ispirate – ma sarebbe meglio dire registrate – dal Concilio, dall'altro la sostituzione degli arredi, la dismissione degli altari più antichi e la fondazione dei nuovi, il rinnovo dei patronati privati e delle decorazioni a essi connessi, si dipanarono lungo l'intero arco del XVII secolo e oltre, tra ricorrenti difficoltà di reperire finanziamenti e in continua tensione dialettica con le preesistenze materiali e culturali<sup>1</sup>.

La chiesa di San Francesco a Lucignano (Fig. 1), in Val di Chiana, offre in proposito uno stimolante campionario di casi atti a illustrare, *pars pro toto*, quella che – ben lungi dall'essere un'eccezione – doveva invece costituire la norma nell'ambito del riassetto cinque e secentesco dell'interno di tali edifici. D'altro canto l'esempio è particolarmente significativo anche perché nasconde alcune sorprese negli orientamenti di gusto e nelle scelte artistiche dei committenti (laici e religiosi), eteroclitici rispetto alla tradizione figurativa locale, che, in questo caso, per la naturale collocazione geografica della Val di Chiana a cerniera tra i territori di Arezzo (e quindi di Firenze) e Siena, aveva sempre calibrato su questi due poli il proprio orizzonte<sup>2</sup>. Se per contesti come quelli di Cortona o Sansepolcro – a più riprese crocevia artistici e centri di

---

Per segnalazioni e suggerimenti sono grato ad Alessandro Bagnoli, Elisa Bonaiuti, Francesco Caglioti, Marco Campigli, Sonia Chiodo, Silvia De Luca, Andrea De Marchi, Massimo Ferretti, Alessandro Grassi, Giacomo Guazzini, Vincenzo Mancini, Marco Mascolo. Le ricerche sono state agevolate da Alessandro Benci (Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo), Elisa Cassioli (Comune di Lucignano), Jane Donnini (Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo), Andrea Falorni (Diocesi di Volterra), Flavio Fergonzi (Scuola Normale Superiore), Chiara Giacon (Centro Studi Antoniani), Novella Maggiore (Archivio Storico della Provincia Toscana delle Santissime Stimate dei Frati Minori Conventuali), Monia Manescalchi (Scuola Normale Superiore, Laboratorio DocStAr), Michela Parolini (Banco BPM), Simona Pasquinucci (Polo Museale di Firenze), Paola Refice (Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Frosinone, Latina e Rieti), Felicia Rotundo (Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo), Valeriano Spadini (Lucignano), Giandonato Tartarelli (Scuola Normale Superiore, Laboratorio DocStAr), mons. Tarcisio Tironi (Museo d'Arte e Cultura Sacra di Romano di Lombardia).

<sup>1</sup> Sul tema per brevità mi permetto di rimandare a GIURA 2018, con bibliografia precedente.

<sup>2</sup> Per una sintesi sul Seicento in Val di Chiana, e più in generale nell'Aretino, si vedano MACCHERINI 2003 (pp. 104-106 per Lucignano) e MAFFEIS 2003.

rielaborazione di idee e influenze di provenienza diversa – è stata recuperata una dimensione culturale che poco ha a che fare con il nostro concetto di provincia, anche borghi più defilati come Lucignano offrono a uno studio attento una vitalità e una specificità tutte da indagare<sup>3</sup>.

Le note che seguono, pur nel loro carattere da diario di lavoro, hanno lo scopo di recuperare le vicende storico-materiali di alcuni dipinti inediti o poco noti, fornendone in qualche caso un primo inquadramento, riconducendoli idealmente alle loro collocazioni originarie ed evidenziando il loro ruolo nella trasformazione che portò nell'arco di un secolo al completo rinnovamento della chiesa medievale<sup>4</sup>. La ricostruzione della topografia sacra dell'interno prende avvio grazie a due strumenti di indagine: la *Visita apostolica* del messo papale Angelo Peruzzi, effettuata il 5 maggio 1583, che 'fotografa' la situazione a monte<sup>5</sup>, e l'inedita *Descrizione della chiesa* di Ludovico Nuti (1664-1668), fascicolo di un'ampia ma incompiuta cronaca della provincia toscana che costituisce una fonte eccezionale per affidabilità e accuratezza sull'assetto di una dozzina di chiese minoritiche della regione in epoca riformata, ma preziosa anche per ricostruire idealmente alcuni contesti precedenti<sup>6</sup>.

### *L'altare di San Giovanni Battista*

Il dipinto che inaugura la lunga stagione della Riforma in San Francesco a Lucignano è un *Battesimo di Cristo*, oggi nei depositi della Soprintendenza di Arezzo (Fig. 2), che ai primi del Novecento si trovava sul primo altare della parete sinistra, come documentano alcune fotografie dell'epoca: una soluzione evidentemente di ripiego, sia perché la cappella porta la dedica alla Vergine Maria, sia perché vi è un netto scarto dimensionale tra la tela e la mostra lignea<sup>7</sup>. La collocazione antica è facilmente individuabile nell'altare di San Giovanni Battista, il terzo della parete opposta, eretto nel 1592 per volontà del notaio Giovanni Tornaini, che evidentemente impose l'intitolazione al proprio santo protettore<sup>8</sup>. Patronato e datazione,

---

<sup>3</sup> Non sarà inutile accennare a questo proposito alla ricchezza delle commissioni per la vicina Collegiata di San Michele Arcangelo. Eretta a partire dal 1594, fu abbellita con dipinti non solo di artisti locali, come Girolamo Cerretelli e Salvi Castellucci, o comunque toscani, come Matteo Rosselli, Onorio Marinari, Giacinto Gimignani, Antonio Franchi, ma quando se ne offrì l'occasione riuscì a intercettare Andrea Pozzo, al tempo attivo tra Montepulciano e Arezzo, per il disegno dell'altare maggiore (1702-1704): su questo si veda DI BANELLA 1996; la trascrizione di un memoriale di mano dell'arciprete Giacinto Nicola Capei, committente del Pozzo, era stata già resa nota in GIGLIOLI 1927, pp. 11-12, a cui si rimanda anche per le notizie relative alle altre opere della chiesa.

<sup>4</sup> Per una panoramica sulla chiesa di San Francesco e sulla sua storia si rimanda a CORSI MIRAGLIA 1985 e a PINCELLI 2000, pp. 146-148. Risulta utile la ricerca documentaria condotta in CHERI-DI BANELLA 1976-1977, tesi di laurea di cui si conserva copia nell'Archivio Storico della sede aretina della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo (d'ora in poi SABAP-Arezzo).

<sup>5</sup> Archivio Storico della Diocesi di Arezzo, Visite pastorali e apostoliche, *Visita di mons. Angelo Peruzzi del 1583*, cc. 199-200v (d'ora in poi ASDA, PERUZZI, *Visita apostolica*); il testo è edito in *VISITA APOSTOLICA* 2011, I, pp. 250 sgg, ma qui si preferisce citare dall'originale.

<sup>6</sup> Firenze, Archivio Storico della Provincia Toscana delle Santissime Stimmate dei Frati Minori Conventuali, Ludovico Nuti, *Lucignano* (d'ora in poi ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*). Su Ludovico Nuti (1627-1668) si vedano il profilo tracciato in FRANCHINI 1693, pp. 408-409, e quello recente in BAY 2016. Per la sua importanza nella ricostruzione dell'assetto interno delle chiese minoritiche toscane – aspetto che per primo Donal Cooper ha messo in valore (D. Cooper, scheda n. 3, in *GIOTTO E COMPAGNI* 2013, pp. 87-93, *sp.* 91; COOPER 2014, p. 61, nota 47) – si veda diffusamente GIURA 2018, pp. 46-47, 197-199, e *passim*.

<sup>7</sup> Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, negg. 11772-11774, scatti datati 1922. Il dipinto si trovava in chiesa almeno fino al 1970: SABAP-Arezzo, Gabinetto fotografico, neg. 1410.

<sup>8</sup> Peruzzi (ASDA, PERUZZI, *Visita apostolica*, c. 200v) segnalava la volontà di Cristoforo de Dominicis de Matarazzis di assumere il patronato di un altare di San Bartolomeo che si doveva trovare pressappoco nella stessa posizione, cosa che però non dovette andare a buon fine, tanto che il titolo venne dismesso in favore di quello del Battista. La posizione degli altari all'interno della chiesa è data dal fatto che, come di consueto, la rassegna del visitatore comincia dall'altare maggiore e prosegue in senso antiorario verso la cappella alla destra liturgica per

attestati dagli stemmi ai lati del timpano e dall'articolata iscrizione nella fronte dell'altare<sup>9</sup>, sono registrati insieme alla tela con il *Battesimo* nella *Descrizione* di Ludovico Nuti poco dopo la metà del Seicento<sup>10</sup>.

Il dipinto era noto a Ettore Romagnoli, che lo assegnava al lucignanese Lattanzio Bonastri<sup>11</sup>. Figura sfuggente ma oggetto di una delle biografie redatte da Giulio Mancini (1625 circa), che ne faceva un allievo di El Greco a Roma<sup>12</sup>, Bonastri è effettivamente documentato nel 1572-1573 per le decorazioni di Palazzo Altemps, sebbene non sia possibile stabilire con sicurezza in quali stanze abbia lavorato e di conseguenza quali siano i frammenti di sua mano tra quelli emersi a brandelli nel corso dei moderni restauri<sup>13</sup>. L'attribuzione in genere è passata in giudicato negli studi su El Greco<sup>14</sup>, ma viene respinta dai pochi che si sono occupati più espressamente del pittore toscano, la cui definizione critica si scontra con l'assenza di un vero e proprio *corpus* di opere<sup>15</sup>. Solo due quelle sicure: un'incisione con la *Battaglia di Lepanto* nel Museo Storico Nazionale di Atene firmata e datata 1572<sup>16</sup>, e una grande tela nel cosiddetto Oratorio della Cucina di Santa Caterina in Fontebranda a Siena con *S. Caterina che benedice un condannato condotto al patibolo*, documentata agli anni 1578-1580<sup>17</sup>. Quest'ultima è un'eterodossa sintesi di sollecitazioni diverse: evidenti sono le riprese da Beccafumi, ma anche da Sodoma e dal Riccio, sui cui testi Lattanzio dovette formarsi prima del viaggio a Roma<sup>18</sup>; la frequentazione di El Greco, seppure non necessariamente nei termini di discepolato indicati dal Mancini, è confermata non solo dalla citazione del celebre *Soplón* nel manigoldo che si piega in avanti al centro della scena, da più parti notata, ma anche da certe accensioni luminose

---

chiudersi con quella alla sinistra. Lo stesso criterio è adottato in un più antico inventario degli altari di San Francesco, del 1530, noto tramite Ludovico Nuti (ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, c. 10v).

<sup>9</sup> «SACELLUM HOC DIVO JOH(ANN)I BAPTII(ST)AE / DICATUM ET EX TESTAMENTO JO/HANNIS BAPTISTAE LUDOVICI DE TOR/NAINIS CONSTRUCTUM GEMMA AN/TONIA ET CHATERINA SORORES ET / HAEREDES EXIMIA PIETATE ET IN/SIGNI STUDIO EXAEDIFICAVERUNT / ET ORNAVERUNT / DIE QUINTA MENSIS MAII / M D VIIIC». La data è da interpretare appunto come 1592. Se n'era già accorto l'archivista Giovanni Baroni, che normalizzava trascrivendo «MDLXXXII»: Arezzo, Biblioteca Città di Arezzo, ms. BF n.6, *Appunti storici sul Comune di Lucignano in Val di Chiana raccolti dal sig. Giovanni Baroni già addetto al R° Archivio di Stato di Firenze nell'anno 1905* (d'ora in poi BCA, BARONI, *Appunti storici*), c. 53. Si tratta di un'utile – seppur non sempre affidabile – raccolta di notizie messa insieme tra il 1902 e il 1905, nota in una copia posteriore al 1938, a sua volta parzialmente edita da Valeriano Spadini (*APPUNTI STORICI SUL COMUNE DI LUCIGNANO* 2010; si veda in particolare CARDINALI 2010, per le notizie sull'autore e sul manoscritto; nella trascrizione, a p. 70, la data dell'altare Tornaini è fraintesa in «MDCXXXII»).

<sup>10</sup> ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, c. 12v.

<sup>11</sup> ROMAGNOLI 1976, VIII, pp. 3-18, *sp.* 16.

<sup>12</sup> MANCINI/MARUCCHI-SALERNO 1956, I, pp. 229-230, e II, p. 128. Fu Roberto Longhi (LONGHI 1914) a rammentare per primo il passo – al tempo ancora manoscritto – del Mancini, ipotizzando che proprio Lattanzio Bonastri avesse fornito all'archiatra senese le notizie di prima mano del soggiorno romano di Domínikos Theotokópoulos.

<sup>13</sup> PETRAROIA 1987, pp. 204-222, con ampia bibliografia relativa ai testi sul periodo romano di El Greco che fanno riferimento anche a Lattanzio Bonastri; documenti a pp. 270-272. Non trova riscontro l'aneddoto raccontato da Mancini sulla morte di Lattanzio per una caduta dai ponteggi mentre era impegnato in palazzo Altemps, giacché è sicuramente attestato diversi anni dopo a Siena (si veda più avanti nel testo).

<sup>14</sup> A partire da WILLUMSEN 1927, I, pp. 455-460.

<sup>15</sup> CIAMPOLINI 1988, con bibliografia precedente; dubbi per «da resa impacciata e rigida e i modi alquanto attardati» sono espressi anche in BIFERALI 2015, p. 263.

<sup>16</sup> IOANNOU 2007, pp. 74 sgg.

<sup>17</sup> KIRWIN 1972, pp. 202, 204, e l'appendice documentaria a p. 218; si aggiunga P.A. Riedl, in *DIE KIRCHEN VON SIENA* 1985-2006, II, 1.1 (1992), pp. 209-210. È errata l'indicazione in TONCELLI 1909, p. 86, nota 30, dove la data del pagamento finale si trova annotata sotto l'anno 1587. Dell'opera esiste un bel bozzetto acquistato dallo Stato Italiano nel 1997 per la Pinacoteca Nazionale di Siena, su cui si veda A. Bagnoli, in *ACQUISIZIONI E DONAZIONI* 1999, pp. 74-75.

<sup>18</sup> Sulla ripresa programmatica dei modi di Beccafumi nella Siena degli anni settanta del Cinquecento si veda BARTALINI 1997, con bibliografia precedente.



e da una tavolozza ariosa che riecheggia la pittura veneta. Per niente banale è inoltre l'*inventio* della composizione, costruita su esasperate direttrici diagonali – per tutte quella del carro del condannato – e sugli spericolati scorci di Cristo e dei demoni che precipitano in basso, figure potenti che ricordano da vicino quelle michelangiolesche del *Giudizio*<sup>19</sup>.

Di contro, il *Battesimo* di Lucignano, al di là del soggetto che richiede una semplificazione narrativa, appare un quadro di una stagione diversa, risolto su un unico piano, pacificato sui principi della pittura riformata (lo si veda accanto a un'opera apripista in questo senso nella Toscana meridionale quale l'*Incredulità di S. Tommaso* di Santi di Tito nel Duomo di Sansepolcro): un quadro cioè perfettamente consonante con la data 1592 dell'altare in pietra che lo ospitava. Vi si riscontrano influenze di Barocci e Roncalli, mentre i panneggi taglienti e i volti caricaturali paiono risentire di un più modesto contesto locale. Qualche convergenza si nota nei violenti partiti di luce sui volti e sui corpi, che possono dialogare con l'illuminotecnica veemente della pala cateriniana, mentre le testine ovoidali degli angeli e di Dio Padre assomigliano a quella, dalla geometria esasperata, del Cristo che abbatte i demoni, e in qualche modo riprendono a loro volta mediati modelli beccafumiani.

Per tenere l'indicazione del Romagnoli sarebbe quindi necessario immaginare che nei dodici anni che separano i due dipinti Lattanzio fosse andato incontro a un considerevole cambiamento, in direzione da un lato della pittura «pura, semplice e naturale» e dall'altro di un inaridimento e di una semplificazione dei valori espressivi in quanto tali; involuzione invero non impossibile, considerando non solo la distanza dal soggiorno romano e dal confronto serrato con i pittori più aggiornati nell'Oratorio della Cucina, ma anche la destinazione più defilata della pala di Lucignano, dove il pittore potrebbe essersi ritirato dopo una certa data<sup>20</sup>.

#### *Giovanni Battista Bissoni*

Come il *Battesimo di Cristo* Tornaini, anche le altre tele che ornavano gli altari della navata furono rimosse nel corso dei rimaneggiamenti e delle campagne di restauro del secolo scorso. Fa eccezione soltanto il quarto altare della parete sinistra, dedicato a Sant'Antonio di Padova, che ha mantenuto la sua pala secentesca con l'immagine stante del titolare, il miracolo della mula nel fondo, e il committente ritratto 'in abisso' (Fig. 3). Negletto dalla critica<sup>21</sup>, non è stato finora rilevato che si tratta di un dipinto firmato e datato, in basso a sinistra: «GIO(vanni) BAT(tista) BISSONI MDCXI».

Tra i principali attori della scena padovana dei primi decenni del Seicento e intriso di cultura manieristica<sup>22</sup>, Giovanni Bissoni è fortemente influenzato da Palma il Giovane, a cui rimanda la gustosa scenetta a sinistra, mentre le fonti ne ricordano altresì l'abilità di ritrattista<sup>23</sup>,

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>20</sup> Diversamente è impensabile collocare il *Battesimo* a monte del percorso di Lattanzio, prima del suo viaggio romano, dell'incontro con El Greco e della pala di Santa Caterina, come sosteneva WILLUMSEN 1927, pp. 455-460, o anche subito a ridosso di quest'ultima, come è invece per ANSELMINI 2009, pp. 58-60, che pure aveva correttamente indicato la provenienza del dipinto dall'altare di San Giovanni Battista, ma senza considerare l'iscrizione con la data.

<sup>21</sup> A quanto mi risulta, l'opera, menzionata come della metà del Seicento in CORSI MIRAGLIA 1985, p. 260, è stata riprodotta e commentata brevemente solo nell'opuscolo di Valeriano Spadini, *Alla scoperta di Lucignano e dei suoi tesori. La chiesa di S. Francesco*, pp.n.nn., s.d., con riferimento a «ignoto artista della metà del XVII secolo»; la stessa dicitura è mantenuta nella guida C. SPADINI-V. SPADINI 2017, p. 190.

<sup>22</sup> Per un approfondimento stilistico rimando a un contributo di prossima pubblicazione di Vincenzo Mancini, il quale – prima che scopri la firma e la data sul dipinto – mi aveva già indirizzato verso un'attribuzione al Bissoni. Sul pittore (1576-1634) si vedano, tra gli altri: PALLUCCHINI 1981, pp. 83-84; FANTELLI 1981-1982; CABURLOTTO 1995a; CABURLOTTO 1995b; BANZATO 2000, pp. 122-123; MEIJER 2012.

<sup>23</sup> RIDOLFI 1837, II, pp. 499-500, che peraltro ricorda un'attività del pittore al Santo di Padova non limitata al *San Bonaventura comunicato dall'angelo* del 1626.



confermata dal brano vivido del donatore, dallo sguardo penetrante e indagatore, il volto morbidamente modellato dalla luce che emerge dalla penombra, lo studiato tre quarti che richiama l'attenzione del riguardante. Stridono, al confronto, la rigidità della figura di Antonio, dai tratti geometrizzanti e dall'espressione imbambolata, e la corona di angioletti che si dispone regolare a squarciare il cielo plumbeo: passaggi in cui la pennellata si fa più larga e il modellato più greve. Ma lo scarto si spiega con il fatto che siamo di fronte alla trasposizione di un modello iconografico preciso, in cui la fedeltà al prototipo arriva a condizionare la restituzione pittorica<sup>24</sup>. È noto infatti che l'iconografia antoniana si mosse per lungo tempo sui binari di tipi ricorrenti, che non di rado rimontano ai primi secoli del culto: nel nostro caso la rappresentazione è conforme all'affresco di secondo Trecento nella Basilica del Santo, che una lunga tradizione considerava (e considera tuttora) la «vera effigie» di Antonio (Fig. 4)<sup>25</sup>. Il *revival* di questo archetipo – che replica le fattezze del giovane viso pingue persino nelle fossette ai lati della bocca, la lieve torsione della testa a sinistra, la mano destra alzata in segno di benedizione, mentre nella sinistra il giglio va a sommarsi al più antico libro della Scrittura – è variamente attestato nel Seicento, ed è sovente accompagnato dalla rappresentazione della Basilica del Santo nel fondo<sup>26</sup>. La sua diffusione non riguardò soltanto l'area patavina, per la quale si possono ricordare due esemplari del Museo Diocesano di Padova, rispettivamente stante e a mezza figura, già messi in relazione tra loro e con il prototipo trecentesco<sup>27</sup>, ma si impose anche in altre regioni. In Toscana ad esempio, dove in anni non lontani dai nostri lo ritroviamo in una tela del Museo Diocesano di Volterra (Fig. 5) – già nella cappella *in cornu Epistulae* della locale chiesa francescana – in cui il santo appare su un piedistallo con tanto di iscrizione «Vera Effigies Sancti Antonii de Padua» che rende esplicita la natura dell'immagine e dell'operazione culturale ad essa sottesa, mentre la veduta della piazza del Santo si allarga, in maniera un po' incongrua per la verità, a comprendere il monumento del Gattamelata<sup>28</sup>.

Viene così ad aggiungersi un nuovo testimone della non trascurabile presenza di dipinti veneti in area aretina, inaugurata dall'arrivo di due pale con l'*Assunta* di Palma il Giovane

<sup>24</sup> È un fenomeno che può dirsi parallelo – per restare in Toscana – alle repliche secentesche dell'*Annunciazione* della Santissima Annunziata di Firenze; per l'area aretina si ricordano ad esempio quelle dipinte da Francesco Curradi per l'oratorio di San Benedetto a Terranuova Bracciolini (1616) e da Ottavio Vannini oggi nella Collegiata di Castiglion Fiorentino (1620). Ciò vale anche in parte per le repliche dell'immagine acheropita di San Domenico di Soriano, che ebbe larga diffusione a partire dai primi del XVII secolo ben oltre i confini calabresi.

<sup>25</sup> L'affresco è stato di recente avvicinato all'ambito di Giusto de' Menabuoi in GUAZZINI 2016-2017, p. 87. Per la fortuna di questa immagine in ambito padovano si veda ANDERGASSEN 2016, pp. 37-42, con bibliografia precedente, ma con errato riferimento dell'affresco alla prima metà del Trecento.

<sup>26</sup> La descrizione analitica della basilica è un tratto comune nei dipinti patavini del tardo Cinquecento e dei primi del Seicento: si richiamano a titolo di esempio alcune opere dei Musei Civici di Padova, come *Il podestà Marino Cavalli presentato da S. Marco al Redentore e santi* di Domenico Campagnola (inv. 1575, del 1563 circa), o il *Redentore tra la Giustizia e l'Abbondanza* nel dipinto celebrativo dei rettori Jacopo e Giovanni Soranzo di Palma il Giovane (inv. 680, del 1590-1595), per i quali si rimanda rispettivamente a E. Saccomanni e S. Mason Rinaldi, schede nn. 78 e 165, in *DA BELLINI A TINTORETTO* 1991, pp. 158 e 240-241; più avanti la *S. Giustina in gloria* dello stesso Bissoni (inv. 1960), su cui si veda G. Battistin Molli, scheda n. 1, in *DA PADOVANINO A TIEPOLO* 1997, pp. 99-102.

<sup>27</sup> ANDERGASSEN 2016, pp. 37-39. Sulle due tele secentesche si vedano rispettivamente: A. Saccoci, scheda n. 146, in *S. ANTONIO* 1981, pp. 214-215, come di anonimo veneto della metà del XVII secolo (ma per la verità il volto è completamente ridipinto); C. Bellinati, scheda n. 2, in *ANTONIO RITROVATO* 1995, pp. 57-59, come pittore cinquecentesco di area padovana. Il tipo a mezza figura pure godette di una larga fortuna, come attestano tra gli altri un dipinto nella chiesa dei Francescani di Innsbruck, cortesemente segnalatomi da Giacomo Guazzini, ma anche un altro che fino a non molto tempo fa si conservava nella stessa San Francesco di Lucignano (SABAP-Arezzo, Gabinetto fotografico, neg. 49224).

<sup>28</sup> Devo a Elisa Bonaiuti la segnalazione dell'opera, su cui si vedano A. Grassi, scheda n. 19, in *IL MUSEO DIOCESANO D'ARTE SACRA DI VOLTERRA* 2018, p. 116, e, nello stesso catalogo, il *Registro* a cura di U. Bavoni, D. Gastone, scheda n. 97, p. 290: la tela era allestita su una parete laterale della cappella, dirimpetto al *S. Antonio che offre il cuore a Gesù Bambino* del Volterrano, del 1632 circa, datazione che può attrarre anche la più modesta icona antoniana.

rispettivamente per la chiesa di San Domenico a Cortona (dell'ultimo lustro del XVI secolo) e per il Duomo di Sansepolcro (1602), e che annovera opere di Leandro Bassano, di Paolo Piazza, del Passignano (di ritorno da Venezia) e di Jacopo Ligozzi (principalmente in Casentino)<sup>29</sup>. Proprio l'*Assunta* di Sansepolcro può offrire un utile viatico alla ricostruzione del nesso che anche nel nostro caso tiene assieme luoghi, artisti e committenti. Essa fu ordinata da Anton Maria Graziani, prelado e letterato biturgense di una certa importanza, che dopo la formazione padovana fu segretario di Sisto V a Roma, e quindi nunzio apostolico a Venezia: «uomo culturalmente aggiornato, volle portare nella propria città natale un documento del gusto artistico del momento, che in laguna vedeva il prevalere dei modi pittorici di Palma»<sup>30</sup>. Non sono dissimili le vicende della tela del Bissoni, il cui committente è indicato dalla *Descrizione della chiesa* di Ludovico Nuti:

Nella medesima facciata [ovvero la parete sinistra della chiesa] è l'altare dedicato a S. Antonio di Padova, fatto di limosine con l'ornamento di pietra serena e colonne spiccate. La tavola, in cui è dipinto il santo, fu lavorata in Padova, e recata qua per cura del padre maestro Bernardino Senesi da Lucignano. Vi è istituita una compagnia di devoti sotto l'invocazione del medesimo santo<sup>31</sup>

Di Bernardino Senesi, frate conventuale lucignanese, lo stesso Nuti poche pagine più avanti traccia un profilo appassionato, da cui emerge un'infaticabile attività di predicazione e soprattutto di insegnamento in numerosi *studia* teologici del Nord Italia. Vi troviamo attestata la sua precoce e reiterata presenza a Padova, dove fu baccelliere del convento nel 1607, e reggente dello studio tra il 1621 e il 1623, prima di essere nominato inquisitore a Belluno (1629-1635), e poi a Treviso (1635-1641). Rientrato in Toscana, fu eletto ministro provinciale nel capitolo di Cortona, carica confermata nel marzo del 1642; morì sessantatreenne il 2 aprile 1644<sup>32</sup>. Aveva quindi trent'anni nel 1611, età perfettamente compatibile con le sembianze con cui è raffigurato il devoto tonsurato nel dipinto di Bissoni (Fig. 6).

Non sappiamo se Bernardino avesse inviato il dipinto a Lucignano oppure se lo avesse portato con sé di ritorno in Toscana nel 1642. Di certo a quel tempo la cappella dedicata a sant'Antonio di Padova non esisteva<sup>33</sup>: la sua erezione infatti si colloca tra il 1649, anno in cui venne appositamente stanziato un sussidio di trenta scudi da parte del Comune<sup>34</sup>, e il 1656, data presente nell'iscrizione sul plinto della colonna destra dell'altare, che reca anche la firma del lapicida Ippolito Bracci da Lucignano<sup>35</sup>, membro di una bottega familiare largamente attiva sul territorio (Fig. 7). Lo iato cronologico lascia presumere che Bernardino Senesi non avesse lasciato denari sufficienti per l'erezione di un altare lapideo, e che quindi il convento si fosse dovuto adoperare per reperire le risorse, forse anche tramite l'istituzione della compagnia laicale di Sant'Antonio ricordata da Nuti<sup>36</sup>. La stessa robusta cornice del dipinto, in legno

---

<sup>29</sup> Sui dipinti veneti nell'Aretino si rimanda alla sintesi di CONIGLIELLO 2003.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 58-59, con bibliografia precedente. Si vedano anche da ultimo MAZZALUPI 2012, pp. 15-18; L. Fornasari, scheda n. 13, in *IL DUOMO DI SANSEPOLCRO* 2012, pp. 248-250.

<sup>31</sup> ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, cc. 11v-12.

<sup>32</sup> *Ivi*, cc. 16v-17. Su Bernardino Senesi si veda anche PAPINI 1797, pp. 31-32. Per gli incarichi di inquisitore, AL SABBAGH *ET ALII* 2017, pp. 49 (Belluno) e 129 (Treviso).

<sup>33</sup> Nella visita del 1583 Angelo Peruzzi passa dalla cappella di Sant'Ercolano – poi di Santa Maria Maddalena, a sinistra della maggiore (si veda più avanti nel testo) – direttamente a quella di San Ludovico, di patronato Naldini, poi trasformata nel 1741 nell'altare dei Santi Crispino e Crispiniano, ancora presente al centro della parete sinistra. L'altare di Sant'Antonio di Padova è menzionato più tardi dal Nuti dopo quello della Maddalena e prima di quello di San Ludovico.

<sup>34</sup> BCA, BARONI, *Appunti storici*, c. 53.

<sup>35</sup> «ARAM HANC D(IVO) / ANTONIO DE / PADUA SACRAM / HIPPOLYTUS / BRACCIUS / LUCINIANEN / DELINEAVIT / ET SCULPIT / 1656».

<sup>36</sup> Nel frontone si legge: «EX / PIORUM / ELEEMOS/UNIS [*sic*]», a riprova del finanziamento ottenuto tramite le elemosine raccolte dal convento e non già per un lascito consistente da parte di un singolo committente.

dorato, sembra essere opera toscana, come indica il confronto con altri intagli di area aretina, ad esempio il soffitto di Santa Maria delle Grazie a Sansepolcro di Orazio Binoni (1636)<sup>37</sup>. Si tratta di un elemento poco comune nelle pale che ornano gli altari riformati in quest'area della Toscana, dove di norma la funzione di cornice è assolta dalla stessa mostra lapidea arricchita da fregi, da colonne e talvolta da elementi plastici; ciò farebbe pensare a un momento intermedio, tra l'arrivo della pala a Lucignano e l'erezione dell'altare di Ippolito Bracci, in cui il *Sant'Antonio* avrebbe potuto essere appeso alla parete della chiesa in attesa di una sistemazione monumentale.

### *Giovanni Baglione*

Il fenomeno dell'invio di opere d'arte nei luoghi di origine, anche periferici, da parte del committente come modo per mostrare 'a casa' il proprio successo sociale ed economico, oppure più semplicemente quello del coinvolgimento di un artista di fama che permetta di esibire il proprio aggiornamento culturale sulle novità create nel 'centro'<sup>38</sup>, è la cornice in cui si può iscrivere anche un secondo episodio allogeno in San Francesco a Lucignano. È infatti possibile ricondurre a una cappella della chiesa una grande tela di Giovanni Baglione appartenente alle collezioni del Banco BPM (e conservata nel Museo d'Arte e Cultura Sacra di Romano di Lombardia), che rappresenta la *Conversione della Maddalena*, o più propriamente *Cristo che libera la Maddalena dai demoni* (Fig. 8)<sup>39</sup>. Firmata, e datata dalla critica alla metà degli anni trenta del Seicento, ovvero nella fase tarda dell'attività del prolifico pittore e storiografo, se ne conosceva finora soltanto la storia recente, da quando cioè Maurizio Marini la segnalava in una collezione privata romana<sup>40</sup>, prima del passaggio nelle collezioni del Credito Bergamasco<sup>41</sup>, confluito in seguito nel gruppo bancario attualmente proprietario<sup>42</sup>.

Come sottolineava Marini, siamo di fronte a un'interpretazione letterale del passo del Vangelo di Luca (8, 2-3) in cui Gesù, uscendo dal Tempio seguito dagli Apostoli, libera dai demoni alcune donne, tra cui Maria di Magdala, che vediamo nell'atto di spogliarsi dei gioielli e degli abiti preziosi alla presenza di una folla concitata. In un paesaggio puntellato di edifici classicheggianti, sulla scalinata di destra in secondo piano due donne affrontate sono identificabili con Marta, più anziana e con il capo velato, e Maddalena, a capo scoperto e con in mano forse uno specchio, tipicamente associato alla *vanitas* che precede la conversione. Nell'illustrare l'opera, lo studioso richiamava il debito contratto dal Baglione in gioventù – e mai dimenticato – con il Manierismo tosco-romano, da Salviati agli Zuccari, ma anche reminiscenze da Raffaello nell'inserimento, sullo sfondo, del tempietto bramantesco di San Pietro in Montorio che ricorda il cartone per l'arazzo con la *Predica di S. Paolo in Atene*. D'altro canto lo stile denuncia una datazione avanzata, giacché l'opera si confronta all'unisono con la *Lavanda dei piedi* del 1628<sup>43</sup> e con le tele laterali della cappella privata del pittore ai Santi Cosma

<sup>37</sup> Su questo si veda GIANNOTTI 2003 pp. 205-206. Sulla cornice del *S. Antonio*, in basso al centro, compare un medaglione con il verso evangelico «PETITTE ET ACCIPIETIS» (Gv, 16, 24).

<sup>38</sup> Si fa riferimento al noto quadro interpretativo in CASTELNUOVO–GINZBURG 1979, *sp.* pp. 343-346.

<sup>39</sup> Inv. CB-00072 01, 282x165 cm.

<sup>40</sup> MARINI 1982, pp. 70-71.

<sup>41</sup> [S. Bartolena], scheda n. 70, in *TESORI D'ARTE* 1995, p. 46; R. Contini, in *DALLA BANCA AL MUSEO* 1996, pp. 51-52.

<sup>42</sup> Si veda la scheda di Monica Molteni nel sito internet del Patrimonio del Banco BPM redatta nel 2012, alla quale si rimanda anche per un riepilogo delle vicende critiche sull'opera. Vi si aggiungano: A. Loda, in *M.A.C.S.* 2009, pp. 78-79; GALLO 2016, p. 117; VANNUGLI 2017, p. 100, nota 13.

<sup>43</sup> Sull'opera, nota in due versioni, una più grande conservata alla Galleria di Palazzo Barberini e una più piccola della Pinacoteca Capitolina, e sulla loro connessione con l'affresco con lo stesso soggetto realizzato dal Baglione nella cappella Gregoriana in San Pietro (poi distrutto dall'apposizione del monumento di Benedetto XIV), si veda da ultimo GALLO 2016, pp. 103-118, con bibliografia.

e Damiano, l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al Tempio*, del 1630 circa<sup>44</sup>, a cui si può forse aggiungere la *Natività con S. Giuseppe* del Pantheon, del 1635-1638<sup>45</sup>.

Tale lettura è stata sostanzialmente avallata dagli studi successivi<sup>46</sup>, che tuttavia non hanno mancato di evidenziare i nodi irrisolti di un dipinto inserito nell'alveo della produzione meno eletta dell'autore. Al di là di una certa apertura al neovenetismo – nel Cristo sembra di rivedere quello della *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo –, sono state da più parti messe in luce la composizione faticosa, la rigidità di gesti ed espressioni, la riproposizione di tipi di repertorio. L'interpretazione stessa del soggetto tradisce un approccio retorico e magniloquente a un tema che era stato ampiamente frequentato in accezione intimista dalla pittura romana, come testimoniano le intense *Maddalene convertite* non solo nei quadri da stanza di Caravaggio o Artemisia, ma anche in pale d'altare come quelle di Guido Reni oggi in Palazzo Barberini o dello stesso Baglione in un momento precedente della sua carriera<sup>47</sup>. Di contro va rilevato come le condizioni di conservazione del dipinto ci abbiano restituito una superficie molto diminuita, lasciando presagire che in origine certe durezze nei passaggi chiaroscurali e certe approssimazioni nel disegno fossero più tenui di quanto appaiano oggi; né d'altro canto sono banali certi passaggi come il gruppo dei due cavalieri sullo sfondo, o l'elegante decorazione del tempio (Figg. 9-10).

L'esegesi dell'opera si è arricchita con la pubblicazione da parte di Liliana Barroero di un dipinto di collezione privata di soggetto analogo, appartenuto in origine al cardinale Girolamo Colonna, al quale Baglione fu strettamente legato e a cui dedicò l'impresa storiografica delle *Vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*. Si tratta di una tela di più piccole dimensioni (94x76 cm) firmata e datata «Eques Io. Baglionus 16[3]4», presente nella «Guardarobba» del prelado nell'agosto del 1648, e che ancora nel 1679 era nella disponibilità di suo nipote Lorenzo Onofrio I (Fig. 11)<sup>48</sup>.

Barroero aveva cautamente ipotizzato una committenza comune per i due dipinti: la pala avrebbe potuto ornare uno dei numerosi altari eretti o dotati dal cardinale, mentre la tela minore avrebbe potuto costituirne una 'memoria' o un modelletto finito da destinare alla galleria privata di casa Colonna<sup>49</sup>, secondo quella pratica di confezionare repliche autografe di formato ridotto «che proprio in quegli anni andava prendendo piede in ambito classicista e

---

<sup>44</sup> La data 1630 sul libro del personaggio col turbante a sinistra fu letta da GUGLIELMI 1954, p. 332. Si vedano anche BRUNI 1994, e da ultimo VANNUGLI 2017, pp. 30-31, nota 11, per i rimandi alla bibliografia più recente.

<sup>45</sup> Sull'opera si veda NICOLACI 2016, pp. 67-69, riproduzione e bibliografia a p. 74.

<sup>46</sup> Non ha trovato seguito, giustamente, la proposta di Renate Möller (MÖLLER 1991, p. 142, scheda n. 90), secondo cui l'assenza del titolo di Eques nella firma – che per altro invece è presente (si veda più avanti nel testo) – indicherebbe una datazione del dipinto precedente il conferimento del cavalierato a Giovanni nel 1606.

<sup>47</sup> Per una panoramica sul tema della Maddalena è ancora utile *LA MADDALENA TRA SACRO E PROFANO* 1986. Vi si aggiungano, per quanto riguarda alcune prove su questo soggetto da parte di Giovanni Baglione, NICOLACI 2019, e la scheda dello stesso autore sulla *Maddalena* di San Domenico a Gubbio del 1612 (in *LA LUCE E I SILENZI* 2019, pp. 310-311).

<sup>48</sup> BARROERO 2004. La tela è ricordata ancora nel 1689 nell'inventario *post mortem* dei beni di Lorenzo Onofrio; poi se ne perdono le tracce fino al 1856, quando compare in Spagna nella collezione di Pedro de Madrazo, direttore del Museo del Prado, che potrebbe averla acquistata durante il suo soggiorno romano tra il 1803 e il 1818. In precedenza SMITH O'NEIL 2002, pp. 150 e 228, scheda n. 89, aveva identificato il dipinto Colonna con quello oggi a Romano, ma le sue misure non concordano con quelle indicate nell'inventario di Lorenzo Colonna.

<sup>49</sup> BARROERO 2004, p. 118. Una «raffinata desunzione» è considerata anche da Monica Molteni (cfr. nota 42). Marini (MARINI 1982, p. 71), aveva ventilato invece la possibilità che la pala d'altare fosse stata eseguita per una chiesa di Perugia, dove – al di là della pretesa origine umbra della famiglia Baglione – Giovanni aveva spedito già nel 1608 la *Lapidazione di S. Stefano* per il Duomo di San Lorenzo: unico indizio sarebbe la presenza delle protomi di grifi, l'animale araldico della città, nel capitello del tempio dietro la testa di Cristo, che però compaiono identiche nel dipinto ex Colonna, di sicura destinazione romana. Si tratta peraltro di una tipologia di capitello fogliaceo con protomi utilizzato dal pittore anche altrove, ad esempio nella *Lavanda dei piedi* di Palazzo Barberini o nel *S. Giovanni Evangelista che resuscita un morto* ai Santi Cosma e Damiano, e che deriva da un esempio traiano, come indicato in GALLO 2016, pp. 109-110 e 116-117.



accademico e a cui Baglione [...] fu tra i primi a ricorrere ampiamente»<sup>50</sup>. D'altro canto il riuso delle composizioni e delle invenzioni all'interno della bottega di Baglione<sup>51</sup> non rende semplice stabilire il rapporto tra le due opere<sup>52</sup>.

Il recupero della destinazione originaria di quella maggiore – una destinazione del tutto periferica e inattesa, apparentemente avulsa dal contesto romano in cui Baglione visse e operò – nonché della data di esecuzione è possibile grazie alla già ricordata *Descrizione* della chiesa minoritica lucignanese di Ludovico Nuti che annota con precisione il soggetto, la committente, e soprattutto la firma e la data del grande quadro sull'altare della cappella *in cornu Evangelii*, dedicata alla Maddalena:

La cappella a mano destra, intitolata [a] Santa Maria Maddalena, era già di Maddalena Angeli; ma ultimamente è stata ereditata dalla casa de' Pannilini. L'altare ha l'ornamento di pietra serena con colonne spiccate alla moderna. Nella tavola (ch'è ordinaria) si rappresenta Giesù Christo, il quale libera la Maddalena da' demonij. Il pittore però volse che se ne sapesse l'autore scrivendoci: Eques Baglionus Romanus P. 1635<sup>53</sup>

Se l'uso della parola «tavola» non costituisce un ostacolo, giacché l'autore, come è tipico per l'epoca, la utilizza anche per i dipinti su tela, l'identificazione della pala della Maddalena con il quadro oggi a Romano appare inequivocabile. In primo luogo per la firma «Eques Baglionus Romanus P(inxit) 1635»: sul dipinto si è conservata – seppur un po' ripassata, giacché quella zona della tela è particolarmente abrasa – la parte centrale della scritta «Baglionus Romanus», come registrato da tutti gli interventi critici sull'opera, ma, a ben vedere, a sinistra si distinguono chiaramente le lettere «QUES», di «eques», sebbene più distanziate<sup>54</sup>, mentre a destra si legge ancora la P di «pinxit» segnalata da Nuti; rimangono tracce di altre lettere e forse numeri nel secondo rigo, che avrà ospitato la data. Quest'ultima, 1635 secondo la fonte, è perfettamente consonante con i dati stilistici, mentre lo sferzante giudizio sull'opera («ch'è ordinaria [...] il pittore volse però che se ne sapesse l'autore») rende conto di una mutata sensibilità estetica nella seconda metà del secolo, ma forse anche delle debolezze evidenziate dalla critica moderna.

In secondo luogo corrobora l'identificazione la rarità del soggetto nel catalogo di Baglione: la sola altra *Conversione della Maddalena* (con Cristo presente) è identificabile con quella eseguita per il cardinale Colonna, e del resto – seppure non conosciamo questa notizia – le dimensioni di quest'ultima non permetterebbero di annoverarla tra le pale d'altare. L'identificazione della committente – certamente la Maddalena Angeli indicata da Nuti quale patrona della cappella in epoca leggermente anteriore a quella in cui scrive – slega la genesi delle due opere e offre forse una ragione alla differenza qualitativa che è stata notata, al di là della riproposizione tal quale non solo dell'impaginazione generale della scena, ma anche degli edifici, dei gesti e delle espressioni dei personaggi, e addirittura dei colori delle vesti. Per il ricco e potente mecenate romano Giovanni confeziona un dipinto da stanza accurato, utilizzando una materia preziosa e aggiungendo specifici elementi simbolici – in primo luogo le due colonne dorate che fungono da quinte architettoniche e che alludono con forza alla casata del cardinale –, ma anche inserendo la bambina vestita in abiti contemporanei ai piedi di

<sup>50</sup> VANNUGLI 2017, p. 31, nota 11; si veda anche NICOLACI 2019, pp. 164 e 170, nota 33.

<sup>51</sup> Barroero (BARROERO 2004, p. 119) evidenziava peraltro l'uso di uno stesso disegno con la figura di un anziano barbato (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. 1956.44) sia per il dipinto ex Colonna sia per la *Lavanda dei piedi* della Pinacoteca Capitolina.

<sup>52</sup> Emblematici in tal senso i dubbi espressi in VANNUGLI 2017, p. 100, nota 13: «meglio di un bozzetto, il dipinto [Colonna] [...] è da considerare una replica ridotta e variata, se non addirittura un prototipo dell'assai più grande e meno riuscita pala d'altare». Ma si veda anche più avanti nel testo.

<sup>53</sup> ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, c. 11v.

<sup>54</sup> La distanza farebbe pensare alla presenza del nome di battesimo, «Iohannes», con cui in effetti è firmata – sebbene in sigla – ad esempio la tela ex Colonna; sarebbe strana tuttavia l'omissione di Nuti a questo proposito.

Maddalena, che potrebbe raffigurare una delle piccole nipoti di Girolamo<sup>55</sup>. La richiesta per la pala d'altare fu verosimilmente precedente – sia per la prassi delle repliche 'da stanza' a cui si è fatto cenno pocanzi, sia per l'*inventio* della composizione che presuppone un grande formato – ma dovette essere evasa più tardi, seppur di poco, come mostrano le date. La più modesta committenza e la destinazione periferica di Lucignano, fuori dai confini dello Stato pontificio, giustificano un procedere più corsivo e spiegano al contempo l'assenza del dipinto dall'autobiografia di Giovanni, in cui sono ricordate solo le opere di destinazione pubblica romana.

La riprova della provenienza del dipinto di Baglione dalla cappella di Santa Maria Maddalena in San Francesco a Lucignano è fornita da una preziosa ripresa fotografica di fine Ottocento (Fig. 1)<sup>56</sup>, in cui lo riconosciamo facilmente, ancora inserito nella mostra d'altare «di pietra serena con colonne spiccate alla moderna» descritta da Nuti. Di lì a poco l'intervento di restauro 'in stile' condotto dall'architetto Giuseppe Castellucci, a cavallo tra Otto e Novecento, comportò la dismissione dell'altare e verosimilmente l'alienazione della pala sul mercato<sup>57</sup>.

Della mostra sono riconoscibili alcuni elementi superstiti nell'oratorio del Corpus Domini, adiacente a San Francesco: il soffitto dell'architrave decorato con losanghe fogliate, le due colonne e i due plinti, sui quali compare lo stemma della famiglia Angeli (una zampa di leone posta in palo sormontata da una stella) imparentato rispettivamente con quello degli Arrighi (d'azzurro, a due bande diminuite d'oro, alternate a tre stelle a otto punte dello stesso, ordinate in palo)<sup>58</sup> (Fig. 16) e con un altro che presenta un cane rampante collarinato<sup>59</sup>.

Da Nuti sappiamo che i diritti di sepoltura della cappella, da poco ereditati dalla famiglia Pannilini, appartenevano prima a Maddalena Angeli, la quale, come già accennato, facilmente sarà stata la committente del dipinto che ha per protagonista la sua santa onomastica. La stessa dedicazione della cappella si collega al suo patronato, giacché solo qualche decennio prima, nel 1583, Angelo Peruzzi riportava per questo altare il titolo di Sant'Ercolano<sup>60</sup>.

Maddalena ricorre con una certa frequenza negli obblighi di sagrestia – tra i pochi documenti dell'archivio conventuale giunti fino a noi per il XVII secolo – nel corso degli anni trenta, quando si fece carico degli oneri di una serie di messe per l'anima di Francesco del

---

<sup>55</sup> Anna, nata nel 1631, o Lucrezia, nata nel 1632, entrambe sorelle di Lorenzo Onofrio I: BARROERO 2004, p. 118; VANNUGLI 2017, p. 100. La scomparsa delle velature più superficiali della piccola veste mette in luce i gradoni del tempio, che evidentemente erano stati dipinti in precedenza; la bambina quindi venne aggiunta in un secondo momento, forse per una richiesta dell'ultima ora.

<sup>56</sup> SABAP-Arezzo, Gabinetto fotografico, neg. 31707: si tratta di una copia del 1977 di una fotografia più antica pubblicata in POGGI 1904, p. 190, e ripresa in CORSI MIRAGLIA 1985, p. 261.

<sup>57</sup> POGGI 1904. I documenti conservati nell'Archivio Storico della Soprintendenza aretina e nell'Archivio Comunale di Lucignano sono laconici riguardo all'ampiezza dell'intervento del Castellucci, mentre si dilungano maggiormente sulla ricostruzione del tetto della chiesa, condotta a partire dal 1889. La totale assenza di notizie sul dipinto di Baglione alimenta la possibilità che si sia trattata di un'operazione quantomeno opaca.

<sup>58</sup> Mi suggerisce questa identificazione Valeriano Spadini.

<sup>59</sup> Non si è conservata la fronte dell'architrave; la fotografia precedente alla dismissione mostra parte dell'iscrizione che lo ornava, «...EST SERMO DEI», verso tratto dalla *Lettera agli Ebrei* (4, 12: «Vivus est enim sermo Dei»).

<sup>60</sup> ASDA, PERUZZI, *Visita apostolica*, c. 199v. Il titolo di Sant'Ercolano è presente nella stessa posizione, subito dopo l'altare maggiore, anche nel più antico inventario degli altari del 1530: ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, c. 10v. L'antica dedicazione dell'altare in *cornu Evangelii*, ovvero in posizione d'onore, al vescovo patrono di Perugia testimonia la persistenza di un culto che risale ai tempi in cui Lucignano si trovava sotto il dominio della città umbra (con fortune alterne fino al 1369), e che aveva attraversato i secoli a dispetto dei cambiamenti politico-territoriali che avevano interessato la comunità della Val di Chiana, prima nell'orbita di influenza senese, poi dal 1555 inclusa nei domini medicei. Dai documenti collazionati nel *De claritate Perosinorum* (PECUGI FOP 2008, pp. 235-236) sappiamo che la comunità di Lucignano inviava a Perugia il palio di Sant'Ercolano, in segno di omaggio e sottomissione (nel 1351 e nel 1356; in quest'ultima occasione i sindaci «Johanne Duicini» e «Anutio Ghuidini» recano a Perugia «unum palium de syricho et centum.xxv. libras denariorum»).

Brusco, probabilmente il marito defunto, sebbene non sia mai specificato a quale altare dovessero essere officiate<sup>61</sup>. Il suo nome non è comparso per ora in altre carte d'archivio, lasciando così in sospeso le ragioni per cui abbia potuto commissionare il dipinto proprio a Giovanni Baglione. È ipotizzabile un suo soggiorno romano, oppure l'intervento di un intermediario che abbia conosciuto le opere del pittore, se non direttamente nella capitale pontificia, almeno nella più vicina Perugia. D'altra parte uno dei canali privilegiati tramite cui Baglione ottenne commissioni da destinare lontano da Roma fu la frequentazione, fin da giovane, di confraternite laicali composte da una popolazione variegata per provenienza e censo. L'ampliamento del suo raggio d'azione garantito dalle relazioni, talvolta occasionali, talvolta più stabili (come nel caso della Confraternita della Trinità e della Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta e dei Virtuosi del Pantheon), che riuscì ad intessere in questi contesti fu, per così dire, da un lato 'verticale', ovvero indirizzato a grandi mecenati come «papi, e principi, cardinali e duchi, insieme ad un numero cospicuo di semplici professionisti quali medici, gioiellieri, e ancora piccoli commercianti, sarti, calzolai, stagnari»; dall'altro 'orizzontale', nella misura in cui persone o piccoli gruppi di forestieri, che nelle confraternite romane avevano un punto di ritrovo, gli richiesero dipinti da inviare alle loro città e borghi di provenienza<sup>62</sup>.

### *L'altare di San Francesco*

La cappella della Maddalena fu smantellata da Castellucci insieme all'altare maggiore, imponente opera di diretta commissione granducale del 1665 su disegno di Giovanni Antonio Mazzuoli da Siena<sup>63</sup>. Curiosamente tale sorte non toccò alla cappella di San Francesco, dall'altro lato, che mantenne il proprio allestimento secentesco fino agli anni Settanta del secolo scorso (Fig. 12), quando la pala, raffigurante le *Stimate di S. Francesco*, venne rimossa e ricoverata nei depositi della Soprintendenza di Arezzo, mentre la mostra lapidea che l'accoglieva venne ceduta alla chiesa di San Biagio nel paesino di Ciggiano (Civitella Val di Chiana), di cui costituisce oggi l'altare maggiore (Fig. 13)<sup>64</sup>.

Databile tra il nono e l'ultimo decennio del Seicento, il dipinto mostra un notevole livello qualitativo (Fig. 14), sia per l'invenzione sia per la condotta pittorica, e si iscrive nel clima di forte cortonismo comune nelle valli aretine, ma aggiornato sulla lezione di Luca Giordano, giunto a Firenze nel 1682 e capace di rivitalizzare un contesto toscano che segnava ormai il passo. Si leggono in tal senso l'impaginazione sbilanciata, l'acrobatico volo dell'angelo dall'esuberante corporeità, ma anche la luminosità intensa che pervade l'aria, così come le fisionomie dei cherubini e degli angeli che sorreggono Francesco, colto in una vera e propria estasi barocca. Sono caratteri che si riscontrano nell'opera di Giuseppe Nicola Nasini, pittore amiatino in grado di coniugare la lezione cortonesca di Ciro Ferri (con cui si era formato a Roma) con lo studio della pittura veneziana (durante il soggiorno in laguna dal 1686 al 1689) e con le novità giordanesche, arrivando a una sintesi di grande piacevolezza in grado di imporsi

<sup>61</sup> Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 152 (San Francesco, Lucignano, Minori Conventuali), filza 11, inserto 1, cc. 3v-6. È possibile che lo stemma con il cane rampante sul plinto dell'altare appartenesse proprio a Francesco del Brusco, ma anche questo nome non trova riscontro in altri documenti coevi che possano confermarlo.

<sup>62</sup> Sul rapporto di Giovanni Baglione con le confraternite laicali romane, e sulle ricadute che esso ebbe nelle commissioni di opere destinate a luoghi lontani da Roma, si veda NICOLACI 2015 (citazione a p. 148).

<sup>63</sup> CORSI MIRAGLIA 1985, pp. 260-262, con rimandi; contestualmente il guardiano del convento Francesco Stefani da Foiano ordinava il coro ligneo, completato nel 1675.

<sup>64</sup> La situazione precedente è documentata da fotografie del 1970: SABAP-Arezzo, Gabinetto fotografico, nn. 1409, 5875, 8142; il trasferimento della mostra lapidea a Ciggiano è del 1977: SABAP-Arezzo, Archivio Storico, Lucignano, San Francesco, M21/5, *ad annum*. Il dipinto misura 289x165 cm.



largamente prima a Firenze e poi a Siena: si possono richiamare in proposito soffitti dominati da *tours de force* illusionistici, come l'affresco di Palazzo Medici Riccardi del 1691 o la tela della chiesa delle Montalve a Villa La Quiete, ma anche pale d'altare come il *Miracolo di S. Facondo* in Santo Spirito, pure del 1691<sup>65</sup>.

Come il *Cristo che libera Maddalena dai demoni* di Giovanni Baglione, anche la *Stigmatizzazione di S. Francesco* fu commissionata da un membro della famiglia Angeli, che deteneva – almeno dagli anni Trenta del Seicento e fino ai primi del Novecento – i diritti di patronato della cappella *in cornu Epistulae*<sup>66</sup>. Ne recano i segni sia il dipinto, in cui l'arme con la zampa di leone compare in basso a sinistra, sia la mostra lapidea oggi a Ciggiano, che ha gli stessi scudi nei plinti delle colonne e l'iscrizione «DEO ET DIVO FRANCISCO / BELISARIUS DE ANGELIS» nell'architrave<sup>67</sup>.

Belisario di Giovanni Battista Angeli è ricordato in alcuni documenti lucignanesi tra l'ottavo e il nono decennio del Seicento. Nel 1679 donò una *Croce* scolpita alla Collegiata di San Michele Arcangelo da porsi sull'altare maggiore<sup>68</sup>, mentre per quanto riguarda San Francesco contribuì regolarmente al pagamento di numerose messe per le anime dei suoi congiunti, in particolare per quella del figlio Giovanni Battista<sup>69</sup>. Nel suo testamento, datato 20 settembre 1682, indicava la chiesa minoritica come luogo della propria sepoltura, ma non faceva alcun riferimento a lasciti di qualsivoglia genere per la cappella di famiglia né per la sua dotazione<sup>70</sup>. Nel marzo successivo risultava già morto, e negli obblighi verso il convento gli subentrava l'altro figlio, Francesco, suo erede universale<sup>71</sup>. L'esecuzione delle *Stimate di S. Francesco* potrebbe pertanto ricondursi alla volontà di quest'ultimo di onorare la memoria del padre a qualche anno dalla sua morte, giacché la datazione dell'opera si accorderebbe meglio con una commissione un po' più avanzata rispetto al 1682.

Per quanto riguarda però la mostra lapidea disegno e decorazione appaiono troppo arcaici per una datazione alla fine del secolo, risultando invece strettamente comparabili con l'altare della Maddalena, del 1635 circa, ricostruibile almeno parzialmente grazie alla fotografia scattata prima dei lavori di Castellucci e ai resti nell'oratorio del Corpus Domini. Oltre che nei dettagli, come le armi familiari alla base delle colonne incluse in una fastosa cornice sormontata da un elmo cavalleresco (Figg. 15-16), e le losanghe intagliate nel soffitto dell'architrave (forse appena più rigide quelle di Ciggiano), i due altari dovevano avere pressappoco le stesse dimensioni, come prova il confronto tra le misure dei due dipinti, che differiscono solo per pochi centimetri in altezza.

Che non si sia trattato di una richiesta di replicare *modo et forma* un modello precedente è indicato indirettamente da Ludovico Nuti, giacché nella sua descrizione la cappella *in cornu Epistulae* compare già dotata di un altare in pietra serena, con ogni probabilità lo stesso su cui in seguito fu installata la pala con le *Stimate di S. Francesco* e nel cui architrave fu inciso il nome di Belisario Angeli. Il rinnovamento della cappella avrebbe così contribuito a dare il

---

<sup>65</sup> Ringrazio Alessandro Grassi per avermi indirizzato in tale lettura. Sul Nasini rimando per brevità al profilo tracciato da CIAMPOLINI 2010, II, pp. 472-489, con relativo catalogo a pp. 489-549.

<sup>66</sup> Forse la mancata rimozione dell'altare tra Otto e Novecento fu dovuta proprio all'opposizione degli Angeli, al tempo ancora molto influenti a Lucignano. Il dipinto con le *Stimate di san Francesco* è ricordato sull'altare della cappella anche in BCA, BARONI, *Appunti storici*, c. 52v, dove però è interpretato come la morte del santo.

<sup>67</sup> Lo stemma Angeli è presente in San Francesco anche in un chiusino tombale nel pavimento antistante alla cappella di San Francesco.

<sup>68</sup> ASFi, Notarile moderno, prot. 19064 (notaio Francesco Barlozzi), cc. 12-13.

<sup>69</sup> ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 152 (San Francesco, Lucignano, Minori Conventuali), filza 11, inserto 2, cc. 31v, 35v, 38v.

<sup>70</sup> ASFi, Notarile moderno, prot. 19071 (notaio Francesco Barlozzi), cc. 15v-16v; in particolare Belisario chiede di essere inumato presso la sepoltura del figlio Giovanni Battista (c. 15v).

<sup>71</sup> ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 152 (San Francesco, Lucignano, Minori Conventuali), filza 11, inserto 2, cc. 41v e sgg (ogni marzo, quando cadevano gli obblighi per la celebrazione delle messe per l'anima di Giovanni Battista Angeli).

massimo risalto al santo onomastico di Francesco di Belisario, e al contempo a rafforzare l'intitolazione dell'altare al padre serafico.

L'allestimento con le *Stimate di S. Francesco* costituiva soltanto l'ultimo stadio di una trasformazione cominciata almeno un secolo prima all'interno della cappella, che rappresentava il principale polo devozionale della chiesa. Al tempo della visita apostolica di Peruzzi l'altare era dedicato a san Bonaventura da Bagnoregio, e sulla mensa si trovava lo straordinario reliquiario polimaterico noto come *Albero d'oro*, custodito all'interno di un armadio i cui sportelli (oggi perduti) erano stati dipinti nel 1482 da Luca Signorelli. Finora sfuggita, si tratta dell'attestazione più antica di quest'opera all'interno della chiesa, e non sarà inutile sottolineare il nesso tra la scelta della forma dell'albero e l'intitolazione della cappella all'autore del *Lignum Vitae*<sup>72</sup>.

Il visitatore non ne indicava il patronato, che è da presumere fosse in capo alla comunità conventuale, data l'importanza non solo culturale ma anche civica di questo spazio e delle reliquie in esso contenute (tra le altre una scheggia della croce di Cristo)<sup>73</sup>. Gli obblighi di sagrestia testimoniano però che almeno dagli anni trenta del secolo successivo i diritti di sepoltura erano passati alla famiglia Angeli e che era subentrata l'intitolazione a san Francesco<sup>74</sup>, come riportato in seguito anche dal Nuti, che vedeva una disposizione diversa del vano rispetto al Peruzzi: l'armadio e il suo prezioso contenuto erano ancora conservati all'interno ma – pare di capire – addossati a una parete laterale, mentre sull'altare si trovava «una tavola» con «un Christo crocifisso con san Francesco che abbraccia il piè della croce»<sup>75</sup>.

Un dipinto con la *Crocifissione tra Maria, S. Giovanni Evangelista, S. Francesco e S. Apollonia* si conserva sulla mensa della sagrestia (Fig. 17), circondato da una cornice non pertinente. Inedito a quanto mi risulta, e molto rovinato, risente dei modi di Alessandro Casolani e soprattutto di Francesco Vanni, di cui replica alla lettera la composizione della *Crocifissione e santi* della Certosa di Pontignano (Fig. 18)<sup>76</sup>. Nonostante la modesta qualità, si nota qualche interesse per certe soluzioni giovanili di Rutilio Manetti (nel S. Giovanni, che può ricordare quello della pala di San Giovanni a Cerreto, a Castelnuovo Berardenga), mentre alcune tangenze stilistiche si riscontrano con la produzione di Girolamo Cerretelli, nativo della vicina Scrofiano (Sinalunga) e attivo ripetutamente a Lucignano (si veda ad esempio la sua *Crocifissione*

<sup>72</sup> Tale considerazione andrà sviluppata in altra sede. Sugli sportelli dell'armadio si veda MANCINI 1904; per un riepilogo recente: HENRY 2012, pp. 46-47. Sull'*Albero*, conservato nell'adiacente Museo Comunale, si rimanda alla lettura di COLLARETA 2008, p. 247, e al riepilogo di P. Refice, scheda n. 8.2, in *RINASCIMENTO IN TERRA D'AREZZO* 2012, pp. 134-135.

<sup>73</sup> ASDA, PERUZZI, *Visita apostolica*, cc. 200v-201; non a caso le due chiavi necessarie per aprire l'armadio erano tenute una dai frati e l'altra dalla comunità cittadina. La dedicazione della cappella a san Bonaventura si può documentare almeno dal 1530: ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, c. 10v.

<sup>74</sup> ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 152 (San Francesco, Lucignano, Minori Conventuali), filza 11, inserto 1, cc. 3v-6. Vi sono annotate le messe ordinate dagli eredi in favore dell'anima di un certo Mariano Angeli all'altare di San Francesco. Si tratta della prima menzione di un altare dedicato al padre serafico all'interno della chiesa, cosa che però non deve stupire: secondo una prassi riscontrabile anche altrove nella *Provincia Tusciae* dei minori conventuali, in epoche più antiche il titolo dell'altare maggiore non era espresso (a Lucignano viene indicato semplicemente come «altare maggiore» sia nella lista degli altari del 1530 riportata dal Nuti, sia nella *Visita* del Peruzzi) giacché coincideva con quello della chiesa stessa, di norma consacrata al fondatore. Con l'attuazione delle direttive conciliari e l'importanza data al ciborio eucaristico che doveva essere posto sull'altare maggiore, spesso quest'ultimo venne associato al titolo del Santissimo Sacramento, rendendo dunque necessario trovare un'altra cappella in cui trasferire quello di S. Francesco (GIURA 2018, pp. 115-117).

<sup>75</sup> ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, cc. 12v-13.

<sup>76</sup> Me lo segnala Alessandro Bagnoli, cui devo anche la fotografia. L'opera fu commissionata per la chiesa senese dei Cappuccini, presso Montecellesi, complesso in seguito ceduto ai Camaldolesi (1660), che a loro volta, trasferendosi alla Certosa di Pontignano al momento delle soppressioni leopoldine, portarono con loro il dipinto: su tali vicende si veda in dettaglio CHIANTINI-STADERINI-SALVI 1995, pp. 49-50 e nota 16; si rimanda inoltre alla scheda bibliografica del dipinto in CIAMPOLINI 2010, III, pp. 920-921.

con i dolenti e i Santi Biagio e Francesco nel Museo della Collegiata di San Biagio nel suo borgo natale)<sup>77</sup>.

Tuttavia la discrepanza tra il soggetto e la descrizione di Nuti e soprattutto le dimensioni del dipinto – che non corrispondono a quelle del vano dell'altare già nella cappella Angeli, più slanciato di una trentina di centimetri a fronte di una base invece identica, che peraltro corrisponde a diversi altri altari della chiesa – fanno dubitare della possibile identificazione, al netto di eventuali rimaneggiamenti<sup>78</sup>.

Resta il fatto che nel secondo quarto del secolo lo spazio presbiteriale di San Francesco fosse connotato fortemente dalle insegne della famiglia Angeli, committente di due altari gemelli nelle cappelle ai lati della maggiore. Passati per eredità da Maddalena Angeli ai Pannilini i diritti sull'altare di sinistra, il patronato restò incardinato su quello di destra, che alla fine del secolo fu rinnovato da Francesco di Belisario, a riprova dell'articolazione complessa del processo di trasformazione che interessò edifici chiesastici come questo nella lunga stagione della Riforma.

---

<sup>77</sup> Sul pittore – che per Lucignano dipinse nel 1613 un'*Ultima Cena* per la Compagnia del Corpus Domini oggi nella Collegiata di San Michele, e nel 1626 il cataletto della Compagnia della Misericordia nella Santissima Annunziata, conservato al Museo Comunale – si veda CIAMPOLINI 2010, I, pp. 145-150, con bibliografia precedente.

<sup>78</sup> La *Crocifissione* misura 258x165 cm; il vano dell'altare di San Francesco, oggi a Ciggiano, 291x165 cm, pressappoco come le *Stimate di S. Francesco* (cfr. nota 64). Del resto non sappiamo che genere di opera fosse quella descritta dal Nuti: il dettato potrebbe anche far pensare a una *Croce* dipinta medievale, che avrebbe potuto trovare una sistemazione provvisoria una volta rimossa dal suo luogo originario, tipicamente il tramezzo, smantellato nel corso del Cinquecento. D'altro canto il Nuti laddove si trova a descrivere opere due, tre e quattrocentesche, non manca di sottolinearne l'antichità (GIURA 2018, pp. 197-199, e *passim*).





Fig. 1: Veduta dell'area presbiteriale della chiesa di San Francesco a Lucignano prima dei restauri di Giuseppe Castellucci (su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo)





Fig. 2: Pittore aretino del 1592, *Battesimo di Cristo*. Arezzo, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo, depositi (su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo)



Fig. 3: Giovanni Battista Bissoni, *S. Antonio di Padova, miracolo della mula e donatore*, Lucignano, chiesa di San Francesco





Fig. 4: Ambito di Giusto de' Menabuoi, *S. Antonio di Padova e due donatori*, Padova, basilica di Sant'Antonio



Fig. 5: Pittore della prima metà del XVII secolo, *S. Antonio di Padova*, Volterra, Museo Diocesano d'Arte Sacra



Fig. 6: Giovanni Battista Bissoni, *S. Antonio di Padova, miracolo della mula e donatore* (particolare), Lucignano, chiesa di San Francesco

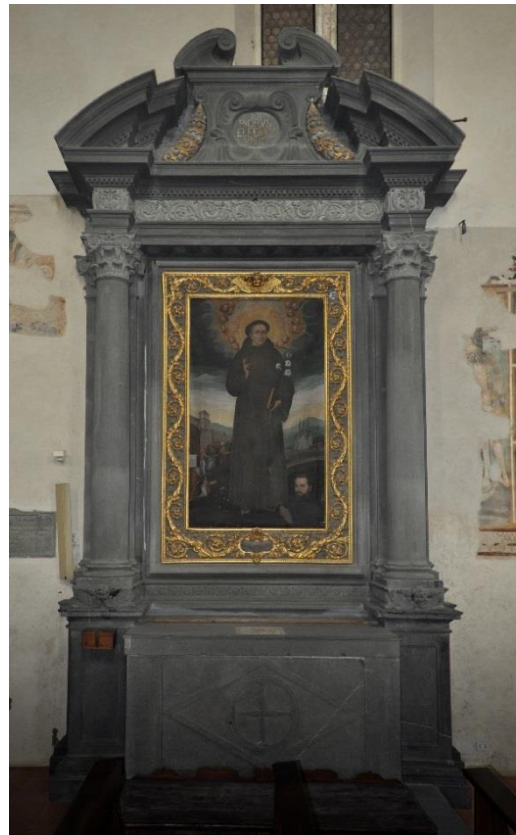


Fig. 7: Giovanni Battista Bissoni e Ippolito Bracci da Lucignano, *Altare di Sant'Antonio di Padova*, Lucignano, chiesa di San Francesco





Fig. 8: Giovanni Baglione, *Cristo libera la Maddalena dai demoni*, Collezione Banco BPM (in deposito a Romano di Lombardia, Museo d'Arte e Cultura Sacra)



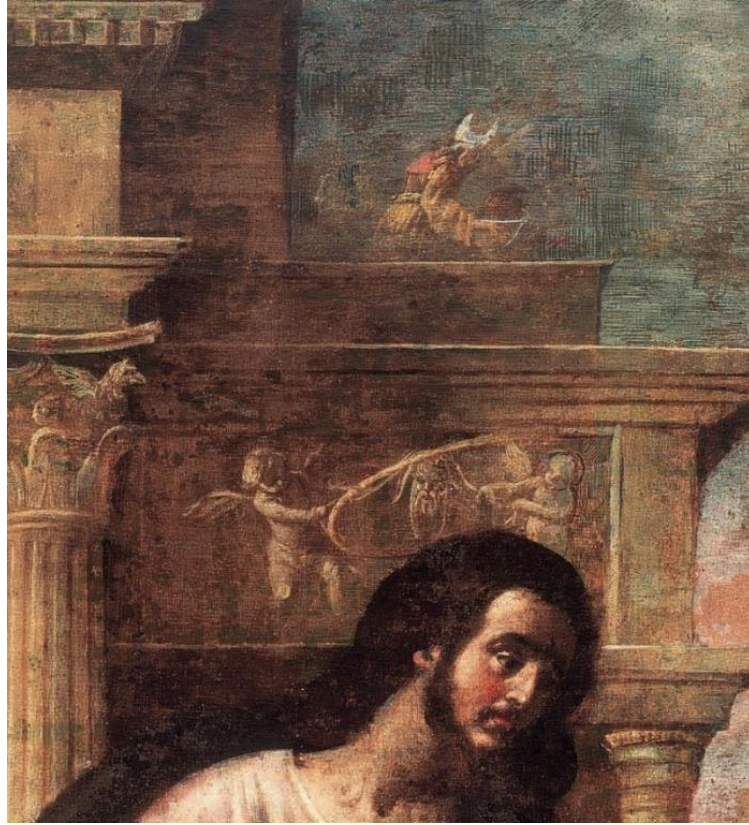


Fig. 9: Giovanni Baglione, *Cristo libera la Maddalena dai demoni* (particolare), Collezione Banco BPM (in deposito a Romano di Lombardia, Museo d'Arte e Cultura Sacra)



Fig. 10: Giovanni Baglione, *Cristo libera la Maddalena dai demoni* (particolare), Collezione Banco BPM (in deposito a Romano di Lombardia, Museo d'Arte e Cultura Sacra)



Fig. 11: Giovanni Baglione, *Cristo libera la Maddalena dai demoni*, Collezione privata



Fig. 12: Cappella di San Francesco nella chiesa di San Francesco a Lucignano prima della rimozione dell'altare (su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo)



Fig. 13: Lapidica di area aretina della prima metà del XVII secolo, Altare lapideo, già nella cappella di San Francesco nella chiesa di San Francesco a Lucignano, Ciggiano (Civitella Val di Chiana), chiesa di San Biagio





Fig. 14: Pittore senese della fine del Seicento (Giuseppe Nicola Nasini?), *Stimate di S. Francesco*. Arezzo, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo, depositi (su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo)



Fig. 15: Lapidica di area aretina della prima metà del XVII secolo, Stemma Angeli, parte dell'altare già nella cappella di San Francesco nella chiesa di San Francesco a Lucignano, Ciggiano (Civitella Val di Chiana), chiesa di San Biagio



Fig. 16: Lapidica di area aretina del 1635 circa, Stemma Angeli-Arrighi, già parte dell'altare di Santa Maria Maddalena nella chiesa di San Francesco a Lucignano, Lucignano, oratorio del Corpus Domini



Fig. 17: Pittore aretino della prima metà del XVII secolo, *Crocifissione e santi*, Lucignano, chiesa di San Francesco, sagrestia



Fig. 18: Francesco Vanni, *Crocifissione e santi*, Pontignano (Castelnuovo Berardenga), certosa di San Pietro

#### Crediti fotografici

- © Archivio Fotografico Banco BPM, figg. 8, 9, 10
- Alessandro Bagnoli, fig. 18
- Fototeca del Centro Studi Antoniani, Padova, fig. 4
- Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo, figg. 1, 2, 12, 14
- Irene Taddei, su gentile concessione del Museo Diocesano di Volterra, fig. 5
- Giandonato Tartarelli, Scuola Normale Superiore, Laboratorio DocStAr, figg. 3, 6, 7, 17
- Foto autore, figg. 13, 15, 16

## BIBLIOGRAFIA

### ACQUISIZIONI E DONAZIONI 1999

*Acquisizioni e donazioni. Arte dal Medioevo al Novecento (1996-1998), Architettura (1994-1998)*, a cura rispettivamente di C. Bon Valvassina *et alii*, e M. Guccione, Roma 1999.

### AL SABBAGH ET ALII 2017

L. AL SABBAGH ET ALII, *I giudici della fede. L'inquisizione romana e i suoi tribunali in età moderna*, Firenze 2017.

### ANDERGASSEN 2016

L. ANDERGASSEN, *L'iconografia di sant'Antonio di Padova dal XIII al XVI secolo in Italia*, Padova 2016.

### ANSELMINI 2009

V. ANSELMINI, *Lattanzio Bonastri allievo del Greco*, Lucignano 2009.

### ANTONIO RITROVATO 1995

*Antonio ritrovato. Il culto del Santo tra collezionismo religioso e privato*, catalogo della mostra, Padova 1995.

### APPUNTI STORICI SUL COMUNE DI LUCIGNANO 2010

*Appunti storici sul Comune di Lucignano in Val di Chiana raccolti dal sig. Giovanni Baroni già addetto al R<sup>o</sup> Archivio di Stato di Firenze nell'anno 1905*, a cura di V. Spadini, Camucia 2010.

### ARTE IN TERRA D'AREZZO. IL SEICENTO 2003

*Arte in Terra d'Arezzo. Il Seicento*, a cura di L. Fornasari e A. Giannotti, Firenze 2003.

### BANZATO 2000

D. BANZATO, *Padova 1600-1650*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, Milano 2000, I, pp. 120-154 (fa parte di *La pittura nel Veneto*, I-II, 2000-2001).

### BARROERO 2004

L. BARROERO, *La Conversione della Maddalena di Giovanni Baglione per il cardinale Girolamo Colonna*, «Studi di storia dell'arte», XV, 2004, pp. 117-124.

### BARTALINI 1997

R. BARTALINI, *Su Alessandro Casolani e ancora sull'“accademia” di Ippolito Agostini*, in «Prospettiva», 87-88, 1997, pp. 146-156.

### BAY 2016

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, a cura di L. Carletti, G. Garzella, Pisa 2016, pp. 143-153.

### BIFERALI 2015

F. BIFERALI, *Lattanzio Bonastri, discepolo italiano del Greco*, in *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra, a cura di L. Puppi, Milano 2015, pp. 261-266.



BRUNI 1994

M.E. BRUNI, *La cappella Baglione nella Basilica dei Santi Cosma e Damiano in Roma*, «Analecta TOR», XXV, 1994, pp. 169-206.

CABURLOTTO 1995a

L. CABURLOTTO, *Giovanni Battista Bissoni: l'attività artistica con documentazione inedita*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXII, 1993 (1995), pp. 217-253.

CABURLOTTO 1995b

L. CABURLOTTO, *Per Giovanni Battista Bissoni*, «Arte. Documento», VIII, 1994 (1995), pp. 171-178.

CARDINALI 2010

C. CARDINALI, *Il manoscritto e l'edizione*, in *APPUNTI STORICI SUL COMUNE DI LUCIGNANO 2010*, pp. 9-13.

CASTELNUOVO–GINZBURG 1979

E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I-XII, 1979-1983, I Torino 1979, pp. 281-352.

CHERI–DI BANELLA 1976-1977

M. CHERI, F. DI BANELLA, *Analisi e proposta di restauro del complesso monumentale di S. Francesco di Lucignano*, tesi di Laurea in Storia del Restauro, Università degli Studi di Firenze, A.A. 1976-1977.

CHIANTINI–STADERINI–SALVI 1995

B. CHIANTINI, P. STADERINI, M. SALVI, *Santa Petronilla. Eventi storici e vicende dalle origini alla parrocchia dei nostri giorni*, Roccastrada (GR), 1995.

CIAMPOLINI 1988

M. CIAMPOLINI, *Bonastri, Lattanzio*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, I-II, Milano 1988, II, p. 650.

CIAMPOLINI 2010

M. CIAMPOLINI, *Pittori senesi del Seicento*, I-III, Siena 2010.

COLLARETA 2008

M. COLLARETA, *Come un albero rigoglioso. Vicende dell'arte orafa*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 247-256.

CONIGLIELLO 2003

L. CONIGLIELLO, *Presenze venete*, in *ARTE IN TERRA D'AREZZO. IL SEICENTO 2003*, pp. 57-69.

COOPER 2014

D. COOPER, *Experiencing Dominican and Franciscan Churches in Renaissance Italy*, in *Sanctity Pictured. The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, catalogo della mostra, a cura di T. Kennedy, Nashville (TN) 2014, pp. 47-61.



CORSI MIRAGLIA 1985

C. CORSI MIRAGLIA, *Lucignano. Chiesa e convento di S. Francesco*, in *Architettura in terra d'Arezzo. I restauri dei beni architettonici dal 1975 al 1984*, catalogo della mostra, a cura di C. Corsi Miraglia, Firenze 1985, pp. 258-267.

DA BELLINI A TINTORETTO 1991

*Da Bellini a Tintoretto. Dipinti nei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Roma 1991.

DALLA BANCA AL MUSEO 1996

*Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, a cura di F. Rossi, Milano 1996.

DA PADOVANINO A TIEPOLO 1997

*Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti nei Musei Civici di Padova del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra, a cura di D. Banzato, A. Mariuz, G. Pavanello, Milano 1997.

DI BANELLA 1996

F. DI BANELLA, *Padre Andrea Pozzo nella Collegiata di San Michele Arcangelo a Lucignano*, in *Padre Andrea Pozzo nella Toscana orientale*, atti della giornata di studi (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 23 settembre 1993), a cura di S. Casciu, in «Annali aretini», IV, 1996, pp. 303-316.

DIE KIRCHEN VON SIENA 1985-2006

*Die Kirchen von Siena*, a cura di P.A. Riedl, M. Seidel, I-X, Monaco 1985-2006.

FANTELLI 1981-1982

P.L. FANTELLI, *Pittura padovana del Seicento: Giovan Battista Bissoni*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXL, 1981-1982, pp. 133-142.

FRANCHINI 1693

G. FRANCHINI, *Bibliosofia e memorie letterarie di scrittori francescani conventuali ch'hanno scritto dopo l'Anno 1585 raccolte da F. Giovanni [sic] Franchini da Modena dello stess'ordine, e da esso dedicate al reverendissimo padre Ministro Generale di tutto l'Ordine Franciscano de' Minori Conventuali*, Eredi Soliani Stampatori Ducali, Modena 1693.

GALLO 2016

M. GALLO, *Piedi nudi sulla terra. Giovanni Baglione e l'iconografia penitenziale di san Pietro*, Roma 2016.

GIANNOTTI 2003

A. GIANNOTTI, *Viaggio per la scultura*, in *ARTE IN TERRA D'AREZZO. IL SEICENTO* 2003, pp. 189-206.

GIGLIOLI 1927

O.H. GIGLIOLI, *L'Arcipretura di S. Michele Arcangelo a Lucignano in Valdichiana*, in «Il Vasari», I, 1927, pp. 5-17.

GIOTTO E COMPAGNI 2013

*Giotto e compagni*, catalogo della mostra, a cura di D. Thiébaud, Milano 2013.

GIURA 2018

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

GUAZZINI 2016-2017

G. GUAZZINI, *Giotto e la basilica di Sant'Antonio a Padova*, tesi di Perfezionamento in Discipline storico-artistiche, Scuola Normale Superiore, Pisa, A.A. 2016-2017.

GUGLIELMI 1954

C. GUGLIELMI, *Intorno all'opera pittorica di Giovanni Baglione*, «Bollettino d'arte», s. IV, XXXIX, 1954, pp. 311-326.

HENRY 2012

T. HENRY, *The life and art of Luca Signorelli*, New Haven 2012.

IL DUOMO DI SANSEPOLCRO 2012

*Il Duomo di Sansepolcro. 1012-2012. Una storia millenaria di arte e fede*, a cura di L. Fornasari, Sansepolcro 2012.

IL MUSEO DIOCESANO D'ARTE SACRA DI VOLTERRA 2018

*Il Museo Diocesano d'Arte Sacra di Volterra. Catalogo*, a cura di U. Bavoni, A. Ducci, A. Muzzi, Ospedaletto (Pisa) 2018.

IOANNOU 2007

P.K. IOANNOU, *En torno al taller del Greco en Roma*, in *El Greco y su taller*, catalogo della mostra, a cura di N. Hadjinicolaou, Madrid 2007, pp. 69-95.

KIRWIN 1972

W.C. KIRWIN, *The Oratory of the Sanctuary of Saint Catherine in Siena. Revised Dating for the Paintings*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVI, 1972, pp. 199-220.

LA LUCE E I SILENZI 2019

*La luce e i silenzi. Orazio Gentileschi e la pittura caravaggesca nelle Marche del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Ancona 2019.

LA MADDALENA TRA SACRO E PROFANO 1986

*La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, catalogo della mostra, a cura di M. Mosco, Milano-Firenze 1986.

LONGHI 1914

R. LONGHI, *Il soggiorno romano del Greco*, in «L'Arte», XVII, 1914, pp. 301-303.

MACCHERINI 2003

M. MACCHERINI, *Presenze senesi in terra d'Arezzo*, in *ARTE IN TERRA D'AREZZO. IL SEICENTO* 2003, pp. 99-110.

M.A.C.S. 2009

M.A.C.S. *Museo d'Arte e Cultura Sacra. Parrocchia di S. Maria Assunta e S. Giacomo Maggiore Apostolo in Romano di Lombardia. Guida storico-artistica*, testi di P. Aldovini et alii, Cinisello Balsamo 2009.

MAFFEIS 2003

R. MAFFEIS, *Firenze ad Arezzo*, in *ARTE IN TERRA D'AREZZO. IL SEICENTO* 2003, pp. 71-98.

MANCINI 1904

G. MANCINI, *Allogazione al Signorelli d'alcuni dipinti in Lucignano*, in «Rivista d'arte», II, 1904, pp. 187-188.

MANCINI/MARUCCHI-SALERNO 1956

G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* (1625 c.), edizione critica a cura di A. MARUCCHI, commento a cura di L. SALERNO, I-II, Roma, 1956.

MARINI 1982

M. MARINI, *Il Cavaliere Giovanni Baglione pittore e il suo "angelo custode". Tommaso Salini pittore di figure. Alcune opere ritrovate*, «Artibus et Historiae», III, 1982, 5, pp. 61-74.

MAZZALUPI 2012

M. MAZZALUPI, *Altari, patronati, opere d'arte al tempo degli abati. Un saggio di topografia sacra*, in A. Di Lorenzo, C. Martelli, M. Mazzalupi, *La Badia di Sansepolcro nel Quattrocento*, Selci-Lama (PG) 2012, pp. 1-44.

MEIJER 2012

B.W. MEIJER, *A Point of Departure for Giovanni Battista Bissoni as a Draftsman*, «Master Drawings», L, 2012, 1, pp. 91-94.

MÖLLER 1991

R. MÖLLER, *Der römische Maler Giovanni Baglione. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner stilgeschichtlichen Stellung zwischen Manierismus und Barock*, Monaco di Baviera 1991.

NICOLACI 2015

M. NICOLACI, *L'attività pittorica di Giovanni Baglione per le confraternite. Nuove ipotesi per la "tavoletta" di San Giovanni Decollato a Roma*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, Roma 2015, pp. 147-154.

NICOLACI 2016

M. NICOLACI, *Giovanni Baglione e i Virtuosi del Pantheon. Precisazioni sulla Natività di Gesù con san Giuseppe e sull'eredità del pittore*, in V. Tiberia, *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*, catalogo a cura di A. Capriotti, P. Castellani, Roma 2016, pp. 60-74.

NICOLACI 2019

M. NICOLACI, *Appunti, precisazioni e nuove proposte per Giovanni Baglione tra l'Umbria e le Marche*, in *LA LUCE E I SILENZI* 2019, pp. 155-171.

PALLUCCHINI 1981

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I-II, Milano 1981.

PAPINI 1797

N. PAPINI, *L'Etruria francescana, o vero raccolta di notizie storiche interessanti l'Ordine de' FF. Minori Conventuali di S. Francesco in Toscana. Opera del P.M.F. Niccolò Papini dell'ordine stesso. I*, Siena 1797.

PECUGI FOP 2008

M. PECUGI FOP, *Perugia in Toscana. I centri aretini e senesi sottomessi al Comune di Perugia nel Trecento. Documenti dal De claritate Perusinorum*, Perugia 2008.

PETRAROIA 1987

P. PETRAROIA, "Per dar piacere a la speculazione". *Dipinti sacri e profani nella dimora di Girolamo Riario, di Francesco Soderini e degli Altemps*, in *Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps*, a cura di F. Scoppola, Roma, 1987, pp. 197-240.

PINCELLI 2000

A. PINCELLI, *Monasteri e conventi del territorio aretino*, Firenze 2000.

POGGI 1904

G. POGGI, *Restauri alla chiesa di San Francesco a Lucignano in Val di Chiana*, in «L'Arte», VII, 1904, pp. 188-190.

RIDOLFI 1837

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* (Padova 1648), I-II, Padova 1837.

RINASCIMENTO IN TERRA D'AREZZO 2012

*Rinascimento in terra d'Arezzo. Da Beato Angelico e Piero della Francesca a Bartolomeo della Gatta e Luca Signorelli in Val di Chiana*, catalogo della mostra, a cura di L. Fornasari, P. Refice, Firenze 2012.

ROMAGNOLI 1976

E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi. 1200-1800. Opera manoscritta (ante 1835)*, I-XIII, Firenze 1976 (edizione anastatica).

S. ANTONIO 1981

S. Antonio 1231-1981. *Il suo tempo, il suo culto e la sua città*, catalogo della mostra, a cura di G. Gorini, Padova 1981.

SMITH O'NEIL 2002

M. SMITH O'NEIL, *Giovanni Baglione: artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002.

C. SPADINI-V. SPADINI 2017

C. SPADINI, V. SPADINI, *Lucignano*, in *Valdichiana*, Città di Castello 2017, pp. 157-209.

TESORI D'ARTE 1995

*Tesori d'arte delle banche lombarde*, comitato scientifico C. Bertelli *et alii*, Milano 1995.

TONCELLI 1909

D. TONCELLI, *La Casa di Santa Caterina a Siena. Monografia illustrata*, Roma 1909.

VANNUGLI 2017

A. VANNUGLI, *Ricerche su Giovanni Baglione. L'iconografia, i ritratti, i dipinti mobili fino al 1600 e il rapporto con il 'naturale'*, Roma 2017.

VISITA APOSTOLICA 2011

*Visita Apostolica del 1583 alla città e diocesi di Arezzo, in due tomi, nell'Archivio Storico della Diocesi di Arezzo*, a cura di S. Pieri, C. Volpi, Arezzo 2011.

WILLUMSEN 1927

J.-F. WILLUMSEN, *La jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*, I-II, Parigi 1927.

## **SIGLE ARCHIVISTICHE**

ASDA = Archivio Storico della Diocesi di Arezzo

ASFi = Archivio di Stato di Firenze

ASPTSSFMC = Archivio Storico della Provincia Toscana delle Santissime Stimmate dei Frati  
Minori Conventuali

BCA = Biblioteca Città di Arezzo

SABAP-Arezzo = Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena  
Grosseto e Arezzo

## ABSTRACT

La ricerca ha per oggetto la chiesa di San Francesco a Lucignano (Arezzo) e la sua sistemazione in epoca controriformata. Grazie a nuove evidenze documentarie e a fonti inedite, è possibile ricondurre alcuni dipinti del Seicento ai loro altari originari, comprendere il loro allestimento e il contesto in cui furono commissionati, e tracciare la loro storia fino ai nostri giorni.

Non è stato finora rilevato come la pala dell'altare di Sant'Antonio di Padova sia firmata e datata dal pittore padovano tardo manierista Giovanni Battista Bissoni, e che l'iconografia sia ricalcata dalla cosiddetta 'vera effigie' nella Basilica del Santo. Totalmente inattesa è anche la presenza di un grande dipinto di Giovanni Baglione, con *Cristo che libera la Maddalena dai diavoli*, realizzato per la lucignanese Maddalena Angeli nel 1635, oggi di proprietà del Banco BPM. Grazie alla *Descrizione della chiesa* di Ludovico Nuti (1665-1668) sappiamo che in origine era sull'altare della cappella della Maddalena, a sinistra della maggiore, dove rimase fino alla ristrutturazione di Giuseppe Castellucci (1900 circa).

Il lavoro prende in esame anche le mostre d'altare in pietra serena che ospitavano tali dipinti, oltre che altre tre tele (una in sagrestia, altre due nei depositi della Soprintendenza di Arezzo e rispettivamente già sugli altari di San Giovanni Battista e San Francesco), che contribuiscono a dare un'idea più ampia e complessa dell'interno della chiesa nel corso del XVII secolo.

The research focuses on the church of San Francesco in Lucignano (Arezzo) and its arrangement in post-Reformation age. Thanks to new documentary evidences and unpublished sources, it is possible to reconnect several XVII century paintings back to their altars, thus better understanding their original setting and the context behind their commission, and draw their history up to our days.

So far it went unnoticed that the St. Antony of Padua altarpiece is dated 1611 and signed by the Paduan late-manieristic painter Giovanni Battista Bissoni, and that its iconography faithfully follows the so-called 'vera effigie' of Anthony in the Basilica del Santo. Totally unexpected is the presence of a large painting by Giovanni Baglione, representing the *Conversion of Mary Magdalene*, painted in 1635 for a lady from Lucignano, Maddalena Angeli, nowadays the propriety of Banco BPM. From Ludovico Nuti's *Descrizione della chiesa* (1665-1668) we learn that it hang in the Magdalene Chapel, where it remained until about 1900, when Castellucci restored the church.

Moreover, in an attempt to provide a better idea of the church interior in the XVII century, the article analyses the monumental stone frames in which the paintings were set, and other three altarpieces, one in the sacristy, the other two now in the Arezzo Soprintendenza's storeroom, once respectively on the St. John and St. Francis altars.